

Gregor Streim

»Ausgleich von Revolution und Tradition«
Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis
zum ›Berliner‹ Theater der zwanziger Jahre

Wohl keine andere Zusammenarbeit eines Theaterpraktikers mit einem Bühnenautor ist im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts ähnlich kontinuierlich und fruchtbar verlaufen wie diejenige Max Reinhardts mit Hugo von Hofmannsthal. Wenn man die Geschichte von Hofmannsthals Beziehung zu Berlin überblickt, dann lässt sich leicht erkennen, dass der Erste Weltkrieg darin eine Zäsur markiert. Bis 1916 war die deutsche Reichshauptstadt für den Wiener Autor der wichtigste Publikations- und Aufführungsort und zugleich ein intellektueller Fixpunkt. In Berlin wurde er bekanntlich erst zum Bühnenautor. Fast alle Uraufführungen jener Zeit fanden dort statt, auch weil er Anfang des Jahrhunderts mit Max Reinhardt am Deutschen Theater *seinen*, den ›wirklichen‹ Regisseur gefunden hatte.¹ In der »BZ am Mittag« ließ er sich am 18. Januar 1905 in Berlin mit der Aussage zitieren, er kenne keine Stadt, »in der das Theater eine so vollendete Pflege genösse«; die darstellerischen Leistungen dort befänden sich »auf unerreichter Höhe« und das Publikum zeige ein »ebenso feinsinniges wie erstaunlich vielseitiges Verständnis«.² Darüber hinaus schätzte er

¹ Zu Hofmannsthals persönlichen und institutionellen Verbindungen mit Berlin vgl. Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991. Peter Sprengel und Gregor Streim, Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 487–526. David Oels, Berlin. In der großen Affenstadt. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 216–249.

² Zit. nach Bernd Sösemann: Verisse, Hymnen, Spötteleien – Das Spektrum publizistischer Kritik nach den Uraufführungen Hofmannsthals in Berlin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 1), S. 191–213, hier S. 204. – Hofmannsthals ›Interview‹ – dessen Wortlaut er Hugo Thimig zufolge nachträglich bestritt (vgl. Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen ausgewählt und eingeleitet von Franz Hadamowsky. Graz, Köln 1962, S. 164) – provozierte verärgerte Reaktionen in Wien. In der »Neuen Freien Presse« wurde ihm etwa unterstellt, er habe sich vor der Uraufführung des »Geretteten Venedig« am Lessingtheater beim Berliner Publikum einschmeicheln wollen und das Wiener Theater nur kritisiert, weil er selbst dort nicht aufgeführt würde: »Wien ist Ihnen erst fremd geworden, seitdem die Wiener sich in Ihren Dichtungen fremd fühlen. Also gravitieren Sie nach Berlin.« (Bei Hugo von Hofmannsthal. [Kein Interview]. In: Neue Freie Presse, 22. Januar 1905, Morgenblatt, S. 9.)

das geistig-künstlerische Klima der Metropole, wo er sich der Gegenwart scheinbar näher fühlte als in Wien. So bezeichnete er seine Wochen in Berlin 1911 in einem Brief an den Vater als »Höhepunkt« seiner Existenz, »in dem sich alles sozial Materielle und Geistige konzentriert«. ³ Und noch im Februar 1916 berichtet er seiner Frau, wie inspirierend die Berliner »Atmosphäre« für ihn sei:

da nehme ich bei Kahane ein neues Manuscript von Sternheim in die Hand, finde es wunderschön, es belebt mich, eifert mich an, rede mit R. darüber, hier ist alles so nahe, so wirklich. In Wien diese alten befreundeten u. bekannten Menschen mir so fern in dem was sie machen. A.S. und R.B.H., so gegen den Strich, so ohne Contact mit der Zeit. Ich aber bin in der Zeit, ich fühle sie. ⁴

Nur ein Jahr später spricht er dann eine direkte Warnung vor dem »Berliner Theaterwesen« aus: Dieses tendiere einerseits zu einem bis zum »Pathologischen und Bizzaren« gehenden Realismus, andererseits zur »Heranlockung großer Zuschauermengen durch das dekorative Element« und drohe die gesamte deutsche Theaterentwicklung und auch die Wiener Bühnen gegen die »Widerstände des alten urwüchsigen Wiener Theatergeistes« zu »influenzier[en]«. ⁵ Damit war eine sowohl persönliche als auch kulturelle Grenze gezogen, die Hofmannsthal in den folgenden Jahren mehrfach befestigt und nur noch selten überschritten hat. Tatsächlich ist er in den zwanziger Jahren nur noch viermal kurz nach Berlin gereist. ⁶ In seiner Publizistik wird Berlin von nun an vor allem mit einem kommerzialisierten Kulturbetrieb und einem form- und traditionsvergessenen Modernismus identifiziert.

Durch den Rückzug Reinhardts, der im Oktober 1920 die künstlerische Leitung der beiden Häuser des Deutschen Theaters für vier Jahre an seinen bisherigen Dramaturgen Felix Hollaender übergab (welcher die Bühne verstärkt für die junge, expressionistische und zeitkritische Gegenwartsdramatik öffnete), wurde dieser Eindruck nur noch verstärkt. Vor diesem Hintergrund wurden auch Reinhardts vorangegan-

³ Zit. nach Oswald von Nostiz, Hofmannsthal und das Berliner Ambiente. Persönliche Begegnungen. In: Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 55–72, hier S. 66.

⁴ Brief an Gerty von Hofmannsthal vom 7. Februar 1916, zit. nach Oels, Berlin (wie Anm. 1), S. 242.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters [1917]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 336.

⁶ Vgl. Oels, Berlin (wie Anm. 1), S. 244f.

gene Berliner Jahre von Hofmannsthal rückblickend neu bewertet, nämlich als eine flüchtige künstlerische Ausnahme in einem im Grunde nur am Geschäft und an Sensationen interessierten Berliner Theaterbetrieb, dem er wohl auch Hollaender zurechnete. »Menschen wie wir«, schrieb er im Oktober 1920 an Borchardt,

verkehren mit Reinhardt de pair als Künstler mit einem (etwas unverlässlichen) Künstler – weder als Klienten noch als ungeduldige Gläubiger, noch als aufgeregte polemische Zeitgenossen – und erwarten von ihm daß er aus self-respect den Wert ihrer *Arbeiten* erkennt und sie fordert – was er auch schließlich tut. Alles andere – ist Berlin, und von Übel.⁷

Ein Jahr später konstatierte er im Brief an Marie Luise Borchardt: »In Berlin ist das höhere Theaterwesen unmöglich – ein lang gefristeter Schein zergeht jetzt in nichts«. ⁸ Darin schwang auch seine Enttäuschung über die negative Aufnahme des »Schwierigen« in der Inszenierung an den Kammerspielen des Deutschen Theaters Ende 1921 mit, der von führenden Berliner Kritikern als anachronistisch kritisiert worden war.⁹ Dieser Misserfolg machte Hofmannsthal das Fehlen Reinhardts in Berlin noch einmal schmerzhaft bewusst. Gleichzeitig schrieb er dem Ereignis eine über den Einzelfall hinausgehende kulturelle Signifikanz zu und wertete es als weitere Bestätigung für eine schon vorher gewonnene Überzeugung. Bereits Anfang 1921 hatte er die Idee, dieses Stück von Berlin (oder Hamburg) aus zu lancieren, Andrian gegenüber als »widersinnig bis zur Unmöglichkeit« bezeichnet¹⁰ – in Verdrängung der Tatsache, dass er es ursprünglich für Reinhardt konzipiert¹¹ und lange eine Uraufführung in Berlin angestrebt hatte.¹² Inzwischen war er je-

⁷ BW Borchardt, Brief vom 9. Oktober [1920], S. 156.

⁸ Ebd., S. 163.

⁹ Alfred Kerr hatte die Komödie als »Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht« charakterisiert, Siegfried Jacobsohn als »Totentanz wohl parfürierter Drohnen« und Repräsentation einer Welt, deren »Zeit schon unter der Erde« sei (zit. nach Ewald Rösch, Komödie und Berliner Kritik. Zu Hofmannsthals Lustspielen »Cristinas Heimreise« und »Der Schwierige«. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen [wie Anm. 1], S. 163–189, hier S. 185 und S. 187).

¹⁰ BW Andrian, Brief vom 25. Januar 1921, S. 319.

¹¹ Vgl. Leonard M. Fiedler, Keime des Lustspiels. Frühe Notizen zum »Schwierigen« und zum »Unbestechlichen«. In: HB 25 (1982), S. 75–85, hier S. 78.

¹² Vgl. BW Borchardt, Brief vom 9. Oktober [1920], S. 154f. – Hofmannsthal hoffte allerdings auch, dass Reinhardt das Stück mit österreichischen Schauspielern besetzen und dann als Gastspiel im Redoutensaal in Wien aufführen würde (vgl. Brief an Paul Zifferer vom 28. Dezember 1920, in: SW XII Dramen 10, S. 498, und Brief an Richard Metzl vom

doch zu der Überzeugung gelangt, dass seine »Gesellschaftscomödie«,¹³ die sich während des Krieges zu einer »österreichischen Gesellschafts-Komödie«¹⁴ bzw. einem »Wienerische[n] Lustspiel«¹⁵ gewandelt hatte, ihre Wirkung nur im süddeutsch-österreichischen Kulturraum entfalten könne.¹⁶ Seine Lustspielversuche erklärte er nun zu »Dokumente[n] der österreichischen Wesensart.«¹⁷

Die zitierten Äußerungen lassen erkennen, dass man Hofmannsthals Abkehr von Berlin nicht einfach als Folge des Rückzugs Reinhardts oder einer mangelnden Anerkennung durch die Berliner Kritik erklären kann. Vielmehr muss sie im Kontext der Veränderung seines auktorialen Selbstverständnisses im und nach dem Ersten Weltkrieg verstanden werden, nämlich der Neubestimmung der eigenen Autorschaft im Zeichen der Austriazität. Dabei unterzog Hofmannsthal zugleich das literarisch-kulturelle Feld einer kulturräumlichen Codierung entsprechend der bereits in der Kriegspublizistik entworfenen Opposition von preußischem und österreichischem Geist, die er nun auch auf das Theater und die Theatertradition ausdehnte.¹⁸ Zugleich etablierte er ein Deutungsmuster, in dem seine eigenen Stücke als Fortführung einer spezifisch österreichischen Theatertradition wahrgenommen werden sollten und damit als Gegenbewegung zu der modernen Gegenwartsdramatik, die auf den Berliner Bühnen zum Durchbruch gelangte.

Im Folgenden soll die Ambivalenz von Hofmannsthals Opposition zu ›Berlin‹ nach dem Ersten Weltkrieg genauer betrachtet werden. Wie eng sein Projekt einer ›Wiederbegründung des österreichischen The-

18. Januar 1921, in: ebd., S. 499f.). Die Neuinszenierung des Stückes in Berlin am 18. September 1930, die der Autor nicht mehr erlebte, war übrigens sehr erfolgreich (vgl. dazu die Erinnerung Gustav Waldaus, ebd., S. 535f.).

¹³ Brief an den Vater vom [22. Februar 1910], zit. nach ebd., S. 472.

¹⁴ Brief an Julius Meier-Graefe vom 24. Juni 1918, zit. nach ebd., S. 484.

¹⁵ BW Pannwitz, Brief vom 10. Oktober 1918, S. 332. BW Borchardt, Brief an Marie Luise Borchardt vom 28. März [1921], S. 159.

¹⁶ Vgl. dazu auch seinen – die Zusendung des »Schwierigen« begleitenden – Brief an den neuen Direktor des Burgtheaters Anton Wildgans vom 14. Februar 1921: »Dreiundzwanzig Jahre lang sind die Bühnenarbeiten, die ich hervorbrachte, von Berlin ausgegangen, haben manchmal von dort einen weiten u. glücklichen Weg gemacht, und sind nur verspätet, und nicht alle, hierher in meine Vaterstadt zurückgekehrt. Aber man wird älter, das Fremde wird fremder, das Nahe näher.« (Zit. nach SW XII Dramen 10, S. 503)

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, Bemerkungen [1921]. In: GW RA II, S. 476.

¹⁸ Zu Hofmannsthals Adaption kulturräumlicher Denkmodelle im Kontext der Krise seiner Poetik am Ende des Ersten Weltkriegs vgl. Gert Mattenklott, Der Begriff der kulturellen Räume. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 1), S. 11–25.

aters« mit der modernen Theaterkultur Berlins verbunden war, lässt sich bereits am Projekt der Salzburger Festspiele verfolgen. Dass er die programmatische Abgrenzung von ›Berlin‹ wohl selbst als Einengung empfunden und Trends der modernen Gegenwartsdramatik zumindest punktuell aufzunehmen versucht hat, belegen der Prolog »Das Theater des Neuen« und das Komödienfragment »Das Hotel«.

Die ›Wiedergeburt des österreichischen Theaters‹ an der Grenze zum ›Kurfürstendamm‹

Die schärfsten Abgrenzungen von Berlin werden von Hofmannsthal in seinen programmatischen Stellungnahmen zu den Salzburger Festspielen vorgenommen. Das lässt sich schon an der bereits zitierten »Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters« von 1917 beobachten, in der er ein nur am Oberflächlichen interessiertes »Berliner Theaterwesen« strikt vom »urwüchsigen Wiener Theatergeist« unterscheidet und fordert, »wertvolle, ja unersetzliche, spezifisch österreichische Kunst- und Kulturelemente« zu stärken – und zwar durch eine dramatische Dichtung, die »auf dem durchbildeten und durchgeistigten Dialog beruht«.¹⁹ Aus gleichem Antrieb setzt er sich 1918 – nach der Entlassung des bisherigen Direktors Max von Millenkovich – für eine personelle und ideelle Erneuerung des Burgtheaters ein. In diesem Kontext verweist er auf die Differenz zwischen Wiener und Berliner Publikum, das so verschieden sei »wie alles im Geist dieser beiden Städte«.²⁰ Anders als das Berliner sei das Wiener Publikum nicht »moralisch«, durch das »rein Verstandesmäßige«, sondern nur »ästhetisch zu rühren«, »durch die Phantasie, die dem Sinnlichen nahe bleibt«; zudem sei es »nicht so erpicht auf die geistige Mode, nicht so unruhig«, da es »unbewußt einen Rückhalt« darin habe, »was die Generationen, bis hinauf zu den Urgroßeltern, auf diesem Gebiet erlebt und genossen haben.«²¹ Ganz ähnlich heißt es zehn Jahre später im Aufsatz »Das Publikum der Salzburger Festspiele« (1928):

¹⁹ SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 335f. und S. 337.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, Zur Krisis des Burgtheaters [1918]. In: Ebd., S. 215.

²¹ Ebd.

Das heutige Berliner Theater ist ganz auf das Böse und Krasse gestellt; sonderbar mischt sich in ihm die finstere Verfassung, in der jedes Volk nach solchen Aufwühlungen und Schrecknissen eines verlorenen Krieges sich befindet, mit einer der Atmosphäre dieser Stadt eigenen Lust am Grotesken, an zur Schau getragener Kälte und am atemberaubenden Tempo.²²

Solche Aussagen Hofmannsthals aus den zwanziger Jahren hatten neben der zeitkritischen immer auch eine kulturpolitisch-strategische Funktion. Sie dienten der Werbung für das Projekt der Salzburger Festspiele und eines volkstümlichen Bildungstheaters in der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, das Hofmannsthals konservative Antwort auf die in jener Zeit vieldiskutierte »Krise des Theaters« war – einer Krise, die in seinen Augen in Berlin zur vollkommenen Zerstörung des ›höheren‹ Theaters geführt hatte.²³ Signifikant erscheint allerdings, dass er sein Vorhaben, die österreichischen Bühnen und das österreichische Publikum auf einen bestimmten Stil und eine bestimmte Tradition zu verpflichten, gegen institutionelle und publizistische Widerstände *innerhalb* Österreichs durchsetzen und dabei auf einen aus Berlin kommenden Verbündeten hoffen musste, nämlich Max Reinhardt. Ohne diesen hätte er sein Konzept der Salzburger Festspiele nicht entwickeln können. Und auch die zwischenzeitlich angestrebte Erneuerung des Burgtheaters hoffte er durch dessen Berufung als Direktor oder wenigstens ein Gastspiel von ihm verwirklichen zu können.²⁴ In die »Wiener Theateratmosphäre«, so schrieb er 1922, passe »niemand besser als Max Reinhardt«, und es sei hohe Zeit, dass er dorthin ›zurückkehre‹:

Ich sage »zurückkehrt«, darum weil Wien sowohl seine Geburtsstadt als die tatsächliche Wurzel aller seiner Produktion ist, wengleich er fünfzehn oder

²² GW RA III, S. 185.

²³ Ebd., S. 183.

²⁴ Hofmannsthal legte dem neuen Intendanten der Wiener Hofbühnen Andrian schon Ende 1918 eine Zusammenarbeit mit Reinhardt nahe und bemühte sich 1919/20 gemeinsam mit der ›Interessengruppe Albert Heine‹ darum, Reinhardt und einen Teil seines Ensembles dorthin zu holen (vgl. Konstanze Heiningen, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2015, S. 143f.). Ein bereits vereinbartes Gastspiel kam allerdings nicht zustande und nach dem Amtsantritt von Anton Wildgans als Burgtheaterdirektor am 1. Februar 1921 zerschlug sich dieser Plan endgültig (vgl. BW Borchardt, Brief an Marie-Luise Borchardt vom 28. März [1921], S. 159). Hofmannsthal unterstützte Reinhardt danach bei der Suche nach einer für ihn geeigneten Wiener Bühne, und im Juni 1923 konnte dieser dann den Pachtvertrag für das Theater in der Josefstadt abschließen.

zwanzig Jahre lang [...] die führenden Theater Berlins geleitet und sich im ganzen übrigen Europa beinahe mehr betätigt hat als in Wien.²⁵

Die Formulierung zeugt von einer gewissen Begründungsnot, die die kulturräumliche Semantisierung der Theaterkonkurrenz der beiden Städte mit sich brachte. Um Reinhardt als Repräsentanten einer österreichischen Theatertradition präsentieren zu können, musste der Berliner und internationale Kontext von dessen Theater relativiert und dagegen eine Art kulturelles Herkunftsprinzip geltend gemacht werden. Obwohl Reinhardt seine ersten Schritte als Schauspieler in Wien gemacht hatte, hatte er sein modernes Regie- und Bühnenkonzept doch erst in Berlin entwickelt und zum Erfolg geführt. Spricht Hofmannsthal von einer ›Rückkehr‹ Reinhardts nach Wien, so deutet er dessen Berliner Wirken rückblickend daher in gleicher Weise um, wie er es mit seiner eigenen Dramatik tat, als er die Idee, den »Schwierigen« von Berlin aus zu lancieren, im Nachhinein als ›widersinnig bis zur Unmöglichkeit‹ und seine Lustspiele zu Manifestationen einer nur in seiner Heimat wirklich verständlichen ›österreichischen Wesensart‹ erklärte.²⁶ Zugleich verdeckt diese Argumentation die Tatsache, dass seine eigenen frühen Dramen erst im Kontext der für Reinhardts ästhetische Innovationen offenen Berliner Kulturlandschaft ihre Wirkung entfalten konnten – während sie im konservativeren Wien vielen als zu modern oder als dekadent galten.²⁷ Das gilt für die »Elektra«, Hofmannsthals dramatischem Durchbruch auf der Bühne des Kleinen Theaters, ebenso wie für die Bearbeitung des »König Ödipus«, die erst in Reinhardts Inszenierung im Berliner

²⁵ Hugo von Hofmannsthal, Wiener Brief [I] [1922]. In: GW RA II, S. 279. Reinhardt wurde am 9. September 1873 in Baden bei Wien geboren.

²⁶ In diesen Zusammenhang gehört auch seine viel zitierte Formulierung im Brief an den kurz zuvor zum Generalintendanten der Wiener Hoftheater ernannten Andrian, dass er »doch gewiß primär ein Wiener Theaterdichter« sei und sich »vom 15ten Lebensjahr an, als eine Art Hausdichter eines imaginären Burgtheaters« gefühlt habe (BW Andrian, Brief vom 2. Oktober 1918, S. 288).

²⁷ Vgl. dazu die bereits zitierte Reaktion auf Hofmannsthals Berliner Interview in der »Neuen Freien Presse« vom 22. Januar 1905 (wie Anm. 2) sowie Hugo Thimigs auf dieses Interview bezugnehmenden polemischen Tagebucheintrag vom 19. Januar 1905: »Er wird in Wien nicht aufgeführt, weil das Wiener Publikum noch zu gesund für seine künstlichen Darbietungen ist und den Grillparzer-Preis hat – Gerhart Hauptmann vor einigen Tagen bekommen. In Berlin, das Specialitätenbühnen für modernste Productionen besitzt, wird Hofmannsthal gegeben und findet im kleinsten, seiner stimmungs-perversen Muse holden Rahmen ein curiositäten-leckeres Publikum. Dort prangt Hofmannsthal im Bilde auf dem Theaterzettel, an seinem Schreibtische – neben einem Crucifix sitzend.« (Hugo Thimig erzählt von seinem Leben [wie Anm. 2], S. 163)

Zirkus Schumann zu einem sensationellen Erfolg wurde.²⁸ Und selbst der »Jedermann«, mit dem die Salzburger Festspiele am 22. August 1920 feierlich eröffnet wurden und der sich scheinbar nahtlos in deren konservativ-katholisierende Atmosphäre einfügte,²⁹ war ja am 1. Dezember 1911 im Zirkus Schumann uraufgeführt und vom Berliner Publikum – von einzelnen kritischen Stimmen abgesehen – sehr positiv aufgenommen worden.³⁰ Jedenfalls war das später in Salzburg adaptierte Konzept des Festspiel- und Arenatheaters in Berlin bzw. in einem metropolitanen Theaterkontext – man denke etwa an Reinhardts aufsehenerregende »Miracle«-Gastspiele in London 1911 und New York 1924 – entwickelt worden und keineswegs an eine kulturelle Region gebunden.³¹

Vor diesem Hintergrund wird die argumentationsstrategische Herausforderung deutlich, die sich Hofmannsthal bei der programmatischen

²⁸ Die Rede von der »Rückkehr« Reinhardts hatte auch den Charakter einer an den Betroffenen gerichteten Aufforderung. Denn auch wenn Reinhardt, v.a. aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse in Berlin nach dem Krieg, vorübergehend »deutschlandmüde« geworden war und sich nach Österreich umorientierte, fokussierte er sich doch nie in dem Maße auf Wien oder Salzburg, wie Hofmannsthal es sich gewünscht hatte. Neben seinen internationalen Produktionen blieb er zu Hofmannsthals Missfallen auch weiterhin in Berlin engagiert, ja weitete seine Aktivitäten dort in den zwanziger Jahren sogar noch aus (vgl. Heininger, »Ein Traum von großer Magie« [wie Anm. 24], S. 148f.). 1924 gründete er die Komödie am Kurfürstendamm und 1925/26 übernahm er wieder die Leitung des Deutschen Theaters und der Kammerspiele; 1928 und 1931 kamen das Berliner Theater und das Theater am Kurfürstendamm zu seinem Theaterimperium hinzu. Hofmannsthal äußerte sich in einem an Helene Thimig – und damit indirekt auch an Reinhardt gerichteten – Brief verärgert über dessen Schwanken zwischen Berlin und Wien und warf ihm indirekt vor, geschäftliche Interessen über künstlerische Ziele zu setzen: »In Wien glaube ich, ist alles zu erreichen, wenn man etwas Willen u. Zähigkeit daran setzt, und hier ist auch die *Idee* des Theaters rettbar, weil hier (wie in allen kleineren Städten) der Zeitmoment ihr noch nicht so tödlich entgegensteht wie in Berlin. Ich meine, alles ist zu erreichen für Reinhardt – aber wird er wollen, dass hier für ihn etwas erreicht werde? Dies setzt doch seine Teilnahme für hier voraus, und eine Construction, in der nicht das Wiener *Instrument* dem Berliner *Betrieb* aufgeopfert wird.« (Brief an Helene Thimig vom 4. Dezember [1925?], zit. nach Heininger, »Ein Traum von großer Magie« [wie Anm. 24], S. 147)

²⁹ Zur Gemeinschaftsideologie der Festspiele und ihrer Rekatholisierungstendenz vgl. Michael P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938*. München 2000, S. 47–87; Norbert Christian Wolf, *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst*. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Wien, Salzburg 2014, S. 183–191.

³⁰ Vgl. Heininger, »Ein Traum von großer Magie« (wie Anm. 24), S. 254f. – Der »Funktionswandel«, den Hofmannsthals Stücke im Aufführungs- und Rezeptionskontext der Festspiele erfuhren, lässt sich exemplarisch an der berühmten Aufführung des »Jedermann« beobachten, die sowohl durch den Spielort vor dem barocken Salzburger Dom als auch durch die inszenatorische Einbeziehung von Kirchenglocken, Orgelklängen und Gesang eine religiös-katholische Rahmung erhielt und eine entsprechende Wirkung erzielte (Wolf, *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst* [wie Anm. 29], S. 188).

³¹ Zu Reinhardts Massentheater vgl. Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*. Tübingen 2006, S. 83–117.

Begründung der Salzburger Festspiele stellte. Zum einen galt es, das Modell eines modernen Festspiel- und Massentheaters im Sinne der proklamierten »Wiedergeburt des österreichischen Theaters«³² zu funktionalisieren, d.h. kulturgeschichtlich und kulturräumlich zu verankern. Im Rekurs auf Josef Nadlers »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« wurde der Festspielgedanke nun »stammesgeschichtlich« kodiert: Er sei »der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes«;³³ dieser sei »von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen«.³⁴ Zum anderen mussten auch Reinhardt und dessen auf »Fest« und »Spiel« ausgerichtete Bühnenästhetik in die Tradition eines volkstümlich-süddeutschen Barocktheaters gerückt werden. In seinem Artikel »Zum Direktionswechsel des Burgtheaters« (1918) und vor allem in seinem Vorwort »Das Reinhardtsche Theater« (1918) lancierte Hofmannsthal den Gedanken, Reinhardts Erfolg in Berlin sei im Grunde dem Umstand geschuldet gewesen, dass er dort die Tradition österreichischer Schauspielkunst fortgeführt habe, welcher ein aus dem Barock stammendes Modell festlicher Geselligkeit zugrunde liege: »Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück«.³⁵ Auf diese Weise ließ sich von einer »Rückkehr« des Theatermachers dann nicht nur im biografischen, sondern auch im kulturgeschichtlichen Sinn sprechen. Dieses Deutungsmuster – und den damit verknüpften kulturellen Repräsentationsanspruch – konnte Hofmannsthal jedoch selbst in seiner Heimat nie durchsetzen. Tatsächlich wurde Reinhardt von der österreichischen Öffentlichkeit keineswegs als Inkarnation des bayrisch-österreichischen Theatergeistes anerkannt und war oft antisemitisch und antimodern geprägten Anfeindungen ausgesetzt – auch aus dem Kreis der Festspielhaus-Gemeinde, in der es starke deutschnationale Tendenzen gab.³⁶ Gleichzeitig musste Hofmannsthal

³² BW Andrian, Brief vom 27. August 1918, S. 268.

³³ Hugo von Hofmannsthal, Deutsche Festspiele zu Salzburg [1919]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 229.

³⁴ Hugo von Hofmannsthal, Die Salzburger Festspiele [1919]. In: Ebd., S. 233.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, Das Reinhardtsche Theater [1918]. In: Ebd., S. 224.

³⁶ Vgl. dazu Hofmannsthals Brief an Richard Strauss vom 4. September 1922, in dem er vor »deutschnationalen oder sonstigen kulturlosen Bonzen« in Salzburg warnt (BW Strauss [1964], S. 481), sowie seinen Brief an Carl J. Burckhardt vom 13. Oktober [1922], in dem er sich über Josef Nadlers antisemitische Vorurteile gegenüber Reinhardt beklagt (vgl. BW Burckhardt [1957], S. 97). Diesem blieb 1922 übrigens auch der Posten des Präsidenten

erkennen, dass die Salzburger Festspiele nicht die erhoffte kulturräumliche Gemeinschaftsbildung beförderten, sondern – ähnlich wie die in Bayreuth – vor allem ein internationales und großstädtisches Publikum anzogen, dessen Atmosphäre, wie er eingestand, »irgendwo an die des Broadway und des Kurfürstendamm, um damit das unbedingt Heutige zu bezeichnen«, grenze.³⁷

Gerade am Verhältnis zu Reinhardt zeigt sich die Ambivalenz von Hofmannsthal's Projekt der ›Wiedergeburt des österreichischen Theaters‹, in dem er Tendenzen modern-metropolitane Theaterkultur mit dem Konzept eines süddeutsch-barocken Kulturraums zu verknüpfen versuchte. Die Abgrenzung von ›Berlin‹ erfüllte für ihn in diesem Zusammenhang vor allem eine strategische Funktion in Hinblick auf die Durchsetzung der eigenen Pläne in Österreich. Sie handelte ihm zugleich aber auch Probleme ein. Denn indem er die (zweifelloso vorhandenen) regionalen Unterschiede der Theaterkultur mit dem Gegensatz von experimenteller und traditionsbewusster Dramatik identifizierte, trennte er auch sich selbst bzw. sein Theater zumindest auf programmatischer Ebene von neuen Entwicklungen ab. Die kulturräumliche Semantik verband sich dabei mit seiner konservativen Abneigung gegen den permanente Erneuerung fordernden modernen Kulturbetrieb. »Berlin«, so schreibt er in den »Gedanken über das höhere Schauspiel in München« (1928), sei »weniger ein Stadtwesen als eine Epoche«, in der »das Heute-Allein dominiert«:

Die riesenhafte Großstadt reißt an sich, experimentiert, verbraucht und wirft weg. Ein München, ein Hamburg, ein Wien müssen mit der Münze zahlen, die nur sie prägen und ausgeben: ein Theatergeist, an dem ein paar Jahrhunderte geformt haben; ein bestimmter Geschmack; eine beharrende Wärme, eine anhängliche Teilnahme.³⁸

Wien erscheint in dieser Perspektive als der geschichtlich bestimmte Ort einer die Tradition achtenden, auf Spiel und Konversation setzenden

der Festspielhaus-Gemeinde verwehrt (vgl. Heiningen, »Ein Traum von großer Magie« [wie Anm. 24], S. 157f.). Zum Antisemitismus im Kontext der Salzburger Festspiele vgl. Steinberg, Ursprung und Ideologie (wie Anm. 29), S. 161–186; Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst (wie Anm. 29), S. 30–38.

³⁷ Hugo von Hofmannsthal, Das Publikum der Salzburger Festspiele [1928]. In: GW RA III, S. 185. Vgl. dazu Steinberg, Ursprung und Ideologie (wie Anm. 29), S. 115.

³⁸ GW RA III, S. 182.

Dramatik. Berlin dagegen wird mit dem expressionistischen und sozialkritischen Gegenwartstheater der Nachkriegszeit identifiziert,³⁹ obwohl gerade die expressionistische Dramatik oft zuerst in der Provinz erprobt wurde und erst danach auf die Berliner Bühnen gelangte.

Mit Blick auf diesen Zwischenbefund könnte man von einem ›Scheitern‹ Hofmannsthals an Berlin in dem Sinne sprechen, dass er sich durch die kulturellräumliche Kodierung des Verhältnisses von aktuellem und ›höherem‹ Theater den Zugang zur Gegenwartsdramatik verstellte und so den ›Kontakt zur Zeit‹ verlor, den ihm Berlin in den zehner Jahren noch vermittelt hatte. Bei genauerer Betrachtung stellt sich sein Verhältnis zur neuen Dramatik der zwanziger Jahre jedoch komplizierter dar, als es seine kulturpolitischen Stellungnahmen vermuten lassen. Von einer radikalen Absage kann jedenfalls keine Rede sein. Vielmehr kann man feststellen, dass Hofmannsthal die mit Berlin identifizierten neuen Tendenzen im Theater aufmerksam beobachtet und auch punktuell aufzunehmen versucht hat.

»Baal« in der Josefstadt
»Das Theater des Neuen« (1926)

Ein Beispiel eines solchen Annäherungsversuchs bietet die kurze dramatische Szene »Das Theater des Neuen« (1926). Sie ist schon deshalb interessant, weil Hofmannsthal sein ambivalentes Verhältnis zur neuen Dramatik darin selbst reflektiert. Es handelt sich um einen Prolog, den er für die Matineeaufführung von Brechts »Lebenslauf des Mannes Baal (Eine dramatische Biographie in dreizehn Bildern)« durch die Versuchsbühne des Josefstädter Theaters am 21. März 1926 geschrieben hat.⁴⁰ Bereits die – von Hofmannsthal befürwortete – Gründung dieser Studiobühne für zeitgenössische Dramatik war das Ergebnis einer Orientierung an Berlin. Denn das von Schauspielern initiierte ›Theater des Neuen‹ hatte

³⁹ Zu dieser in jener Zeit verbreiteten theaterästhetischen Oppositionsbildung vgl. Günther Rühle, Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. Überarbeitete Neuauflage Frankfurt a.M. 1988, Bd. 1, S. 22–24.

⁴⁰ In weiteren Matineeveranstaltungen des ›Theater des Neuen‹ im Josefstädter Theater kamen am 2. Mai 1926 »Der Niemand« von Walter Lieblein und am 27. Februar 1927 »Die Stunde des Absterbens« von Franz Theodor Csokor – jeweils in der Regie von Herbert Waniek – zur Aufführung.

die von Moritz Seeler geleitete ›Junge Bühne‹ in Berlin zum Vorbild, die 1922 mit einer Inszenierung von Arnolt Bronnens skandalträchtigem »Vatermord« eröffnet worden war und von der am 14. Februar 1926 die Neufassung von Brechts »Baal« (in der Regie des Autors) uraufgeführt worden war. Hofmannsthals Unterstützung für die Einrichtung einer ähnlichen Versuchsbühne am Theater in der Josefstadt ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass der ›nach Wien heimgekehrte‹ Reinhardt nach Hofmannsthals eigenem Wunsch dort ja gerade das Konzept eines volkstümlich-wienerischen Bildungs- und Unterhaltungstheaters umsetzen sollte – und zwar in dezidierter Abgrenzung zum ›literarischen‹ und ›realistischen‹ Berliner Theater.⁴¹ In der Josefstadt kamen neben zahlreichen Lustspielen und einigen Klassikern gelegentlich zwar auch internationale moderne Dramatiker wie Strindberg, Sternheim, O’Neill, Shaw oder Pirandello zur Aufführung, jedoch keine Vertreter der jungen expressionistischen, politischen oder neusachlichen Dramatik, die in Berlin für Aufsehen sorgten.⁴² Die Abweichung von dieser Linie durch das ›Theater des Neuen‹ begründete Hofmannsthal mit dem Argument, dass trotz der Oberflächlichkeit des größten Teils der Gegenwartsdramatik das ›Qualitätsvolle‹ und ›Geniale‹ doch gefördert werden müsse. Seine Unterstützung für die Initiative war also nicht vorbehaltlos. Sie ging vielmehr mit der Mahnung vor einer blinden Übernahme alles Neuen einher: Man müsse mit »Ernst und Geschmack« auswählen, erklärte er in einem Brief an Helene Thimig, um »in allem, vom scheinbar Conservativen bis zu kühnsten Experiment – eine Linie zu wahren«.⁴³ Aufgeführt werden sollten »jene repräsent[ativen] Werke [...], in welchen ein neuer Lebenswille um eine neue dramat. Form ringt«.⁴⁴ Denn, so seine an die Darsteller des Prologs gerichtete Botschaft, erst »[d]urch den

⁴¹ Die Intentionen, die Reinhardt bzw. er selbst mit der Neueröffnung des Theaters in der Josefstadt verband, deutet Hofmannsthal in seinem »Wiener Brief« von 1924 an. Die Absichten richteten sich »sowohl auf ein höheres und dabei geistig geschlossenes Repertoire als auf einen vom Berliner Realismus abgewandten, sehr zarten und intimen Stil des Theaterspiels«, und man verfolge »hohe«, aber »durchaus nur theatermäßige, nicht literarische« Ziele (GW RA II S. 323f.).

⁴² Zum Repertoire des Theaters in der Josefstadt vgl. das Inszenierungsregister in Heinrich Huesmann, Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München 1983.

⁴³ Brief an Helene Thimig vom [Juni/Juli 1925 oder Januar 1926], zit. nach SW XVII Dramen 15, S. 1168.

⁴⁴ Brief an die Sekretärin des Josefstädter Theaters vom [März 1926], zit. nach ebd., S. 1168.

Ausgleich von Revolution und Tradition entsteht das geistige Gesicht der Epoche.«⁴⁵

Die paradox anmutende Formulierung vom »Ausgleich von Revolution und Tradition« bringt Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zur Gegenwartsdramatik recht gut zum Ausdruck. Die Idee des Ausgleichs lässt sich auch an der Tendenz des Prologs ablesen.⁴⁶ Die kurze Szene spielt in einem Büro des Theaters an der Josefstadt, wo die an der Inszenierung des »Baal« beteiligten Akteure – die Schauspieler spielen sich hier selbst – 14 Tage vor dem geplanten Start über Sinn oder Unsinn des geplanten ›Theater des Neuen‹ disputieren (und währenddessen ironischerweise auf eine telefonische Aufführungserlaubnis aus Berlin warten). Dabei stehen sich zwei Fraktionen gegenüber: auf der einen Seite der Regisseur Herbert Waniek und der Darsteller des Baal, Oskar Homolka – der diese Rolle bereits in Berlin sehr erfolgreich gespielt hatte – als entschiedene Verfechter des Neuen und Revolutionären; auf der anderen Seite der Schauspieler Hugo Thimig und der Dramaturg und Schauspieler Egon Friedell, die sowohl durch ihre Rolle als auch durch ihre Person den ›Wiener Theatergeist‹ und damit die konservative Gegenposition bzw. eine Skepsis dem Neuen gegenüber repräsentieren. Die beiden ›Revolutionäre‹, Waniek und Homolka, werden von Hofmannsthal dabei leicht karikierend gezeichnet. Sie erscheinen als etwas naive Eiferer, die Phrasen expressionistischer Programmatik verwenden, welche sie offensichtlich selbst nicht ganz verstehen, und die für das Neue allein um des Neuen willen eintreten. Thimig und Friedell dagegen begegnen diesem Eifer mit hintergründiger Ironie:

HOMOLKA »Baal« von Brecht. Ich glaube, das sagt genug. Der Name ist ein Programm. Er bedeutet das Letzte, den Durchbruch ins Unbedingte, Neue, Elementare.

THIMIG Ah, ja! Aber würden Sie mich einen Blick in das Stück tun lassen. Ein Blick gibt doch eine Idee. Ich interessiere mich doch.

HOMOLKA Ein Blick würde Ihnen nichts sagen. Ein Stück wie dieses ist die letzte Einheit. Hier sind nicht ausgeklügelte Worte auf ein

⁴⁵ Ebd., S. 1169 [nachträgliche Vornotiz zum Prolog].

⁴⁶ Alfred Polgar vermutete, das Vorspiel hätte die Funktion gehabt, das konservative Publikum auf die Begegnung mit der modernen Dramatik vorzubereiten, es sei »als Puffer zwischen einem sehr gestrigen Publikum und einer sehr heutigen Zumutung« gedacht (Alfred Polgar, »Baal«. In: Der Morgen, 22. März 1926, S. 4). Man kann es aber auch als Selbstreflexion Hofmannsthals lesen.

ausgeklügeltes Szenarium geklebt. Hier ist Gebärde und Wort eins. Innere Gewalt entlädt sich und schafft den neuen Lebensraum, indem sie ihn mit sich erfüllt.

[...]

Es ist der Mythos *unserer* Existenz, die elementare Erfassung unseres Daseins. Der Mensch von heute geht durch alles durch, er saugt alles Lebendige in sich, um schließlich zur Erde zurückzukehren.

THIMIG Und Sie nehmen an, daß dies ohne weiteres verstanden werden wird? Ich meine: hier. Hier ist doch schließlich nicht Berlin.

HOMOLKA Aber heute ist doch heute, vielleicht auch hier.

THIMIG Gewiß.⁴⁷

Dass die zwei konträren, den Schauspielern gewissermaßen auf den Leib geschriebenen Positionen in der Perspektivstruktur des Dialogs nicht gleichwertig sind, wird spätestens dann deutlich, wenn sich die Auseinandersetzung auf die Frage nach der Bedeutung der Sprache im Drama zuspitzt. Als Thimig einwirft, es käme im Drama doch vor allem auf das Sprechen an, denn »[o]hne Sprache« gebe es »keinen Inhalt«, und die »überkommene Sprache« sei »nun einmal die Brücke, auf der stehend wir den Hinsturz der Generationen überdauern«, erwidert Homolka trotzig: »Die Sprache als Vehikel dessen, was Sie Geist nennen, hat bis auf weiteres abgewirtschaftet.«⁴⁸ Der hier artikuliert Gegensatz zwischen experimentellem und traditionsbewusstem Theater wird im Prolog nicht überwunden. Die Versöhnung der Parteien am Ende, die bezeichnenderweise durch Gustav Waldau – den von Hofmannsthal hoch geschätzten Darsteller des ›Schwierigen‹ in München und Wien – herbeigeführt wird, ist eine ironisch anmutende Scheinlösung,⁴⁹ bei der alle Beteiligten darin übereinstimmen, dass der Schauspieler als Verwandlungskünstler schon immer die Funktion hatte, Zukünftiges vorwegzunehmen.⁵⁰

⁴⁷ SW XVII Dramen 15, S. 328f.

⁴⁸ Ebd., S. 330f.

⁴⁹ Vgl. dazu Katharina Meiser, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*. Heidelberg 2014, S. 182.

⁵⁰ WALDAU Ich meine, wenn man sozusagen nur durch neue Situationen und Begegnungen erfährt, ob man eigentlich eng oder weit, energisch oder energie-los, ein Mörder oder ein Träumer ist ...

THIMIG *völlig entspannt* Na ja, natürlich.

Damit bleibt die Frage, wie der von Hofmannsthal programmatisch geforderte ›Ausgleich von Revolution und Tradition‹ aussehen könnte, unbeantwortet. Es sei denn, man interpretiert die implizite Botschaft des Prologs dahingehend, dass es darauf ankomme, die als qualitativ voll erkannten neuen Dramen auf herkömmliche Weise, das heißt ›geschmackvoll‹, mit »durchbildete[m] und durchgeistigte[m] Dialog«⁵¹ und kunstvollem Spiel auf die Bühne zu bringen und auf diese Weise mit der Theatertradition zu versöhnen.⁵² Damit würde letztlich die alte Idee, nach der es die Aufgabe des ›österreichischen Geistes‹ sei, fremde Einflüsse aufzunehmen und zu integrieren, auf das Theater übertragen. Von einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit der neuen Dramatik kann man jedoch nicht sprechen. Obwohl Hofmannsthal sich für diese interessierte, kannte er wohl auch nur wenige Stücke aus eigener Anschauung oder Lektüre.⁵³ Signifikant ist bereits die Tatsache, dass er Brechts Stück von den Figuren seines Prologs als Musterbeispiel expressionisti-

WALDAU Ich weiß nicht, ob einer von Ihnen sich so ganz im klaren ist, wo er anfängt und wo er aufhört ... ich bin es nicht.

THIMIG *lächelnd* Ja, wenn Sie so meinen!« (SW XVII Dramen 15, S. 336f.)

⁵¹ Hugo von Hofmannsthal, Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters [1917]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 337.

⁵² Tatsächlich wurden Provokationen bei der Aufführung am Theater in der Josefstadt vermieden. Ein Skandal, wie ihn die Berliner Uraufführung vom 14. Februar 1926 ausgelöst hatte und wie ihn die Polizei im Vorfeld auch in Wien befürchtet und die Aufführung deshalb zunächst untersagt hatte, blieb aus. Felix Salten schrieb in seiner Besprechung: »Die Berliner wollen ihren Spaß und Radau haben. Da machen sie Lärm um des Lärmes willen. Baal gibt zur Entrüstung keinen Anlaß. Und das Wiener Publikum ist dann auch ganz ruhig geblieben.« (Felix Salten, Brecht: Baal. In: Neue Freie Presse, 22. März 1926, Abendblatt, S. 5.) Möglicherweise trug die Aufführung auch zu dem von Wiener Rezensenten (neben Salten auch der Kritiker der »Wiener Zeitung« vom 24. März 1926) artikulierten Eindruck bei, das Stück selbst sei eigentlich wenig originell und nur eine epigonale Fortführung Wedekinds. Die durchaus positiven Bewertungen bezogen sich in erster Linie auf die Regie Wanieks und das Spiel der Darsteller, allen voran Homolka, und weniger auf das Stück, das eher in seinen lyrischen als in seinen dramatischen Aspekten überzeugte (vgl. F.R.: Baal. In: Arbeiter-Zeitung, 23. März 1926, S. 9). Allein Alfred Polgar bezeichnete Brecht als das »stärkste Talent neuer deutscher Dramenmache« (Alfred Polgar, »Baal«. In: Der Morgen, 22. März 1926, S. 4).

⁵³ Seinen Notizen zufolge erwog Hofmannsthal, einen Auszug aus Brechts Bearbeitung »Leben Eduard II. von England« (1924) sowie Reinhard Goerings expressionistischen Einakter »Der Erste« (1918) in »Neue Deutsche Blätter« zu veröffentlichen (vgl. SW XXXVI Herausgebertätigkeit, S. 843f.). Etwas nicht näher bezeichnetes »Dramatisches« von Brecht wollte er auch in seine 1927 geplante Zeitschrift »Das Zweimonatbuch« aufnehmen (vgl. ebd., S. 151). Andere Namen moderner deutschsprachiger Gegenwartsdramatiker fallen dort allerdings nicht. In seiner Bibliothek (vgl. SW XL Bibliothek) finden sich Stücke von Reinhard Goering (»Die Retter«, 1919; »Seeschlacht«, 1917), Georg Kaiser (»Der Brand im Opernhaus«, 1919; »Gas«, 1918; »Von morgens bis mitternachts«, 1916) und Reinhard Johannes Sorge (»König David«, 1916).

scher Ich-Dramatik charakterisieren lässt, obwohl Brecht sich von dieser schon in den ersten Fassungen des »Baal« kritisch abgesetzt hatte und der erkennbar versachlichte »Lebenslauf des Mannes Baal« von 1926 dieser Richtung schwerlich zuzurechnen war.⁵⁴ Die im Prolog gegebene Charakterisierung stützte sich im Wesentlichen auf die populäre Überblicksdarstellung des Theaterkritikers Bernhard Diebold »Anarchie im Drama« (in der 3. Aufl. von 1925),⁵⁵ die eine eher polemische Auseinandersetzung mit dem Expressionismus enthielt. Hofmannsthal konnte Diebolds Vorwort zwar entnehmen, dass der Name Brecht für die neueste Tendenz einer Abkehr vom Expressionismus stehe, aus dem Buch selbst jedoch keine genaueren Informationen über diese neue Richtung oder den Dramatiker gewinnen.⁵⁶ So lässt sich auch erklären, dass Waniek und Homolka »Baal« mit Formeln wie »Schrei« und »Erlösung« charakterisieren, wie sie typischerweise auf die expressionistische Dramatik angewendet wurden, und Brecht wenig passend »mythenbildende Kraft« und die Suche nach einem »neue[n] Seelenhafte[n]« attestieren.⁵⁷ Brechts Kritik an der bürgerlichen Konzeption von Individualität wird zwar richtig erkannt,⁵⁸ von Waldau und Friedell am Ende jedoch nicht antiidealistisch, sondern psychologisch interpretiert, nämlich als Bewusstsein für die schauspielerische Verwandelbarkeit des Ichs – womit diese Kritik

⁵⁴ Vgl. Heinz Politzer, Hofmannsthals Vorspiel zu Brecht. In: Ders., »Das Schweigen der Sirenen«. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 100–109, hier S. 104. Klaus-Dieter Krabiel weist allerdings darauf hin, dass es nicht sicher ist, ob Hofmannsthal die in Wien gespielte und damals nur als Typoskript existierende Bühnenversion vom »Lebenslauf des Mannes Baal« überhaupt gekannt hat (vgl. Klaus-Dieter Krabiel, »Die Beiden«: Ein Sonett Hugo von Hofmannsthals, fortgeschrieben von Eugen Bertold Brecht [mit der Bilanz einer Beziehung]. In: *The Brecht Yearbook* 31 [2006], S. 63–76, hier S. 66).

⁵⁵ Vgl. SW XVII Dramen 15. Kommentar, S. 1129.

⁵⁶ Im Vorwort zur dritten Auflage stellt Diebold fest, dass im Vergleich zur Auflage von 1922 keine grundsätzlich neuen Entwicklungen im Drama zu verzeichnen seien. Festzustellen seien »lediglich eine Entspannung des Ausdrucks und eine allmähliche Abkehr von der symbolischen Typik zu realistischeren Formen, wie sie etwa Brecht und Bronnen pflegen« (Bernhard Diebold, *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. 3., erweiterte Aufl. Frankfurt a.M. 1925, S. 7). Auf diese Tendenzen geht er in dem Buch aber nicht näher ein.

⁵⁷ SW XVII Dramen 15, S. 329f.

⁵⁸ Vgl. Vincent J. Günther, Hofmannsthal und Brecht. Bemerkungen zu Brechts »Baal«. In: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*. Hg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz und Hans Joachim Schrimpf. Berlin 1973, S. 505–513, hier 509f.

in den Kontext der Ich-Problematisierungen des Wiener Fin de Siècle gerückt und entschärft wird.⁵⁹

Zwischen Lustspiel und Revue »Das Hotel« (1928/29)

Ein zweites Beispiel einer Annäherung Hofmannsthals an ›Berlin‹ bietet eines seiner letzten dramatischen Projekte, an dem er vom Dezember 1928 bis kurz vor seinem Tod arbeitete, nämlich die Fragment gebliebene Komödie »Das Hotel«. Auch diese hat symptomatische Bedeutung für sein Verhältnis zur Gegenwartsdramatik, allerdings in ganz anderer Hinsicht als der Prolog »Das Theater des Neuen«. Denn zum einen versuchte er hier, aktuelle Tendenzen in die eigene Dramatik aufzunehmen, und zum anderen bezog er sich dabei nicht mehr auf den Expressionismus, sondern auf das neusachliche Musik- und Revuetheater in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, das damals eng mit der ›amerikanischen‹ Unterhaltungskultur Berlins assoziiert war.

»Das Hotel« gehört zu drei – allesamt nicht realisierten – Ideen für »leichte moderne Lustspiele«,⁶⁰ die Hofmannsthal sich im Dezember 1928 gemeinsam mit Max Reinhardt notierte – am Rande eines Treffens, in dem es eigentlich um die Organisation der Salzburger Festspiele ging. Die Frage, was er dabei unter ›modern‹ verstand, führt einen zunächst zu dem älteren Plan eines ›modernen Lustspiels‹ aus dem Jahr 1926 zurück. Modern sei dieses in dem Sinn, hatte er damals an Burckhardt geschrieben, dass es das Zusammenspiel »nicht der Charaktere, sondern der einander tausendfach kreuzende[n] Lebensmöglichkeiten« als »das unserer Zeit eigene« inszeniere.⁶¹ Modernität wurde von ihm also mit der Abkehr von der Charakterkomödie und mit einer weni-

⁵⁹ Während Wolfgang Frühwald eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Brechts und Hofmannsthals Kritik des ›abendländischen Individuums‹ erkennt (vgl. Wolfgang Frühwald, Eine Moritat vom Ende des Individuums: Das Theaterstück »Baal«. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 33–47, hier S. 43), konstatiert Jürgen Haupt eine unüberbrückbare Differenz, die er v.a. an der asozialen Haltung von Brechts Helden festmacht (vgl. Jürgen Haupt, Hofmannsthals Bemühung um Brecht. Zum »Theater des Neuen«. In: Ders., Konstellationen Hugo von Hofmannsthals. Harry Graf Kessler, Ernst Stadler, Bertolt Brecht. Mit einem Essay »Hofmannsthal und die Nachwelt« von Hans Mayer. Salzburg 1970, S. 124–145, hier S. 138f.).

⁶⁰ BW Burckhardt (1957), Brief vom 19. Dezember 1928, S. 298.

⁶¹ Ebd., Brief vom 11. Juli 1926, S. 197.

ger dramatischen als episodischen Handlungsstruktur assoziiert. All dies trifft auch auf das »Hotel«-Fragment zu. Allerdings verbinden sich diese Aspekte dort mit einer auffälligen Orientierung am modernen Berliner Musiktheater der zwanziger Jahre.

Die Idee zu dem Projekt ging von Reinhardt aus, der Hofmannsthal – in einer Situation, in der die Organisation der Salzburger Festspiele in eine Krise geraten war – offensichtlich dazu anregen wollte, neue Dinge auszuprobieren und seine Lustspielproduktion der Sphäre der metropolitanen Unterhaltungskultur anzunähern, mit der er selbst eng verbunden war. Das gilt sowohl für die Wahl des damals populären Sujets (Hotel) als auch für die formale Idee, »etwas Revueartiges« zu machen.⁶² Reinhardt habe ihm gesagt, »es wäre so hübsch das heutige Hôtel, in dem sich so vieles begegnet, und seine ganze Atmosphäre in einer Art Sprechoperette auf die Bühne zu bringen, mit etwas Musik von diesem begabten Spoliansky«.⁶³ Der Vorschlag, Mischa Spoliansky, der eng mit der Berliner Kabarettzene und Revuekultur der zwanziger Jahre verbunden war, als Komponisten für das geplante Stück zu gewinnen, war für Reinhardt schon deshalb naheliegend, weil er mit diesem schon mehrfach zusammengearbeitet hatte.⁶⁴ Dabei diente ihm und Hofmannsthal offenbar eine ganz bestimmte Produktion als Vorbild, nämlich die von Spoliansky gemeinsam mit dem Texter Marcellus Schiffer kreierte »Revue in vierundzwanzig Bildern« »Es liegt in der Luft. Ein Spiel im Warenhaus«,⁶⁵ die dem im Berlin beliebten Genre der Kabarettrevue zugehörte. Sie war am 15. Mai 1928 mit großem Erfolg an Reinhardts Komödie am Kurfürstendamm uraufgeführt worden und von Reinhardt – wie zuvor schon die Inszenierung von Somerset

⁶² So hat Raimund von Hofmannsthal in einem Interview in der »Wiener Zeitung« vom 17. Juli 1929 rückblickend den Plan seines Vaters charakterisiert; zit. nach SW XXII Dramen 20, S. 293.

⁶³ Brief an Raimund von Hofmannsthal vom 22. Januar 1929, zit. nach ebd., S. 292.

⁶⁴ Spoliansky hatte bereits 1920 für Reinhardts literarisches Kabarett »Schall und Rauch« gearbeitet und dann die Musik für mehrere Produktionen von ihm an der Komödie am Kurfürstendamm geschrieben, so für »Die drei Losgelassenen« (11. Dezember 1925), »Viktoria« (5. März 1926), »Mannequins« (22. März 1927), »Bronx-Express« (2. Dezember 1927 in den Kammerspielen), »Es liegt in der Luft« (3. Januar 1929) und verschiedene Gala- und Nachtveranstaltungen.

⁶⁵ Eine genaue Inhaltsübersicht gibt Martin Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«. Die Zwanziger Jahre im Spiegel des Werks von Marcellus Schiffer (1892–1932). Berlin 2007, S. 225–256.

Maughams »Viktoria« – danach zu einem Gastspiel in das Josefstädter Theater geholt worden, wo sie vom 3. bis 10. Januar 1929 zu sehen war.⁶⁶

Wie stark sich Hofmannsthal mit diesem Projekt auf den ihm eigentlich suspekten ›Berliner Kulturbetrieb‹ einließ, erschließt sich erst, wenn man sich die zeitgenössischen Presseberichte über das Wiener Gastspiel von »Es liegt in der Luft« ansieht. Denn dort wird *unisono* die spezifisch ›berlinische‹ Modernität dieser Produktion betont, wobei man sich sowohl auf die Musik als auch auf die zeitkritische Aktualität bezieht. »So starke und so scharf gewürzte Intellektualität kann nur dem Berliner Boden entwachsen«⁶⁷, heißt es dort; oder: »Freilich hat diese kalte hundeschnäuzige Manier bestimmt mehr geistige Beweglichkeit, als sie gewöhnlich unsere Revuedichter aufbringen«⁶⁸; oder: »Sein [Schiffers] Witz entzündet sich an Erscheinungen des intellektuellen Lebens, die wir hierzulande kaum dem Namen nach kennen.«⁶⁹ Durchgängig wird das Neuartige dieser Revue im Vergleich zu ähnlichen Wiener Produktionen hervorgehoben, wobei man die tradierten regionalen Stereotype von Verstand *versus* Gefühl, Schnelligkeit *versus* Gemütlichkeit etc. bemüht. »Ohne Zweifel« sei dies »was anders, ganz was anders als eine hierzulande erzeugte und gespielte Revue«, denn in Berlin sei man »geistiger, literarischer, intellektueller« oder tue wenigstens so: »Die bewußte gerühmte Sachlichkeit ist gegeben [...]; Sachlichkeit ist dort so Voraussetzung wie bei uns das Gefühl.«⁷⁰ Dabei mischen sich bei den liberalen

⁶⁶ Es ist ungewiss, ob Hofmannsthal diese Revue nur aus Berichten Reinhardts oder von einem eigenen Theaterbesuch her kannte. Für Letzteres spricht die Tatsache, dass er in der Notiz 38 zum »Hotel« (vgl. SW XXII Dramen 20, S. 164) auf die *Melodie* des Couplets »Ich weiß, das ist nicht so« aus dieser Revue verweist, die die Hotelpagen in seinem Stück summen sollen. (Für diesen Hinweis danke ich Katja Kaluga.) Dieses von Willy Prager in der Rolle des Warenhausportiers im 12. Bild gesungene, eher melancholische Couplet (in dem der »kleine Mann« über die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche räsoniert) wurde vom Wiener Publikum des Gastspiels im Josefstädter Theater, wenn man den Kritiken glauben darf, besonders positiv aufgenommen, ja sicherte der Revue überhaupt erst den Erfolg in Wien. Das viel frechere und in Berlin sehr erfolgreiche Duett »Wenn die beste Freundin« (das Marlene Dietrich damals zum Durchbruch verhalf) wurde dagegen – wohl wegen der Anspielung auf die lesbische Liebe – von manchen als unsittlich und für die Bühne unpassend empfunden (vgl. Julius Bauer, Theater der Woche. In: Der Morgen, 7. Januar 1929, S. 9).

⁶⁷ f.s., Nachtvorstellung in der Josefstadt. In: Neue Freie Presse, 5. Januar 1929, Morgenblatt, S. 9.

⁶⁸ (Theater in der Josefstadt) Nachtvorstellung. In: Illustrierte Kronenzeitung, 5. Januar 1929, S. 10.

⁶⁹ D.B., Berliner Revue in Wien. In: Arbeiter-Zeitung, 8. Januar 1929, S. 7.

⁷⁰ R. H-r., Theater in der Josefstadt. »Es liegt in der Luft«. In: Wiener Zeitung, 6. Januar 1929, S. 10.

Rezensenten zumeist Faszination und Skepsis: »Mit der neuen Sachlichkeit wissen wir hierzulande nicht viel anzufangen und dem Raketentempo, das in der Schwesterstadt Trumpf ist, können wir kaum folgen. Und doch gibt es im Wirbel der Ereignisse viel Bemerkenswertes, das neidlos anerkannt sei.«⁷¹ Aus konservativ-deutschnationaler Sicht bestätigte diese Revue allerdings nur das antimoderne Ressentiment, dem Berlin als Symbol kultureller und sittlicher Dekadenz galt und das auch Reinhardt unter Verdacht stellte.⁷²

Da der »Hotel«-Plan nur in Form von Notizen und eines von Raimund von Hofmannsthal notierten Szenariums vorliegt, lässt sich die Frage, wie und wie stark Hofmannsthal sein Lustspielkonzept dem Genre der Kabarettrevue anpassen wollte, letzten Endes nicht befriedigend beantworten. Auffällig ist jedoch bereits das Setting. Während seine Komödien sonst zumeist in einem adlig-großbürgerlichen und österreichischen Milieu spielen, wählt er hier ein großstädtisch-mondänes Setting und mit dem Hotel einen Handlungsort, der in der modernen Populärkultur vielfach als Spiegel der Zeit diente.⁷³ Und auch wenn in seiner »Sprechoperette« die aktuellen politischen Anspielungen fehlen, die den Berliner Kabarettrevuen ihre Schärfe gaben, so teilt sie mit diesen doch den ironisch-parodistischen Bezug auf den neusachlichen Zeitgeist.⁷⁴ Das

⁷¹ Julius Bauer, Theater der Woche. In: Der Morgen, 7. Januar 1929, S. 9.

⁷² Das »Kunterbunt« unzusammenhängender Szenen und der Handlungsort böten ein getreues »Spiegelbild des heutigen Berlin«, wo alles wie »in einem großen Warenhaus zusammenkommt«, schrieb der Rezensent der katholisch-konservativen »Reichspost« (B., Theater in der Josefstadt. In: Reichspost, 5. Januar 1929, S. 8). Brisant an dieser Polemik war vor allem, dass der Kritiker sie mit einer antisemitisch gefärbten Invektive gegen Reinhardts Salzburger Engagement verband: Bei dieser Revue, die »Szenen und Couplets von ganz niederträchtiger Gemeinheit und Laszivität« enthalte, lerne man »den Herren Professor, der in Salzburg zum Kirchengeläute Mysterienspiele inszeniert«, von einer »ganz interessanten Seite« kennen (ebd.). Hier zeigt sich noch einmal, welchen Anfeindungen und Legitimationsproblemen das von Hofmannsthal mithilfe Reinhardts verfolgte Projekt einer Verbindung von »österreichischer Tradition« und internationaler Moderne in seiner Heimat ausgesetzt war.

⁷³ Vgl. dazu den Kommentar in SW XXII Dramen 20, S. 282.

⁷⁴ Diese ironisierende Tendenz von Schiffers Revue klingt auch im titelgebenden Lied von der Sachlichkeit an, das die Austreibung des Sentimentalen aufs Korn nimmt:

Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit,
Es liegt in der Luft eine Stachligkeit!
[...] Es liegt in der Luft was Idiotisches,
Es liegt in der Luft was Hypnotisches!
[...] Ich behaupte ohne Schonung:
Jeder Mensch, der da ist – stört!

(Zit. nach Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit« [wie Anm. 65], S. 243)

gilt für die karikierende Konzeption der Figuren, die als moderne Typen – ›Psychoanalytiker‹, ›Theosoph‹, ›Salonkommunist‹ etc. – gezeichnet sind, ebenso wie für die Ironisierung eines mondänen Habitus: Die Bildhauerin »erwartet Nachricht[,] dass Trotzki u. Mussolini ihr Modell sitzen werden«⁷⁵; der Direktor verlangt vom Kapellmeister, die Musik müsse »jäh und wie ein stranguliertes Röcheln aufhören«⁷⁶; Baby »wird der Photograph von Vanity fair gemeldet«; kurz darauf tritt dann »ein Herr vom Querschnitt« (dem publizistischen Flaggschiff der neuen Sachlichkeit) auf.⁷⁷

Noch wichtiger als die parodistischen Anspielungen auf den modernen Zeitgeist sind die formal-strukturellen Referenzen auf das Revueprinzip. An Helene Thimig schrieb Hofmannsthal, in dem Stück sollten »ähnlich wie in einer Revue« eine Reihe »kleine[r] *Momente* mit Musik und Gesang [...] locker und nicht immer logisch zwischen die Szenen des Plot[s]« eingeschaltet werden.⁷⁸ Und Raimund Hofmannsthal hielt in seinem Szenarium fest,

dass beliebige Zeitspannen zwischen den einzelnen Szenen möglich sind, d.h. da das Ganze doch sehr stark den Charakter der Revue haben soll, sollen die Szenen nicht zeitlich ineinander übergehen müssen, wie beim Lustspiel, sondern nur ganz lose aneinandergereiht

sein.⁷⁹ Mit der Aufgabe der *liaison des scènes* und der Unterbrechung der Spielhandlung durch Musikstücke bzw. Couplets näherte sich Hofmannsthal formal dem montagehaften Revueprinzip an, das sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auf vielen Berliner Bühnen durchgesetzt hatte. Im Unterschied zu der für die Kabarettrevue charakteristischen thematischen Verknüpfung der einzelnen Bilder hielt er dabei aber wohl an einer verbindenden (Komödien-)Handlung fest, weshalb die Couplets des »Hotels« auch in die Tradition des Wiener Volkstheaters, etwa der Komödien Nestroys, gesehen werden können.

Besonders auffällig ist eine andere Referenz auf das aktuelle Berliner Musiktheater, nämlich auf die »Dreigroschenoper«. Wie seine Notizen zeigen, orientierte sich Hofmannsthal bei den geplanten Coupleteinla-

⁷⁵ SW XXII Dramen 20, S. 149.

⁷⁶ Ebd., S. 155.

⁷⁷ Ebd., S. 159.

⁷⁸ Brief an Helene Thimig vom 6. Juli 1929, zit. nach ebd., S. 292.

⁷⁹ Ebd., S. 165.

gen des »Hotel« nicht nur an der Revue von Spoliansky und Schiffer, sondern auch an den Songs von Brecht und Weill. Die »Dreigroschenoper« war am 31. August 1928, also kurz vor der ersten Notiz zum »Hotel«, in Berlin uraufgeführt worden und wurde vom 6. März 1929 an – in der Zeit, in der Hofmannsthal am »Hotel«-Projekt arbeitete – auch mit großem Erfolg im Wiener Raimund-Theater gespielt.⁸⁰ Hofmannsthals Bezugnahme auf die »Dreigroschenoper«, die angesichts von deren grell-antibürgerlicher Tendenz zunächst überrascht, wird verständlich, wenn man einen Blick auf die überwiegend positiven Besprechungen der Wiener Inszenierung wirft. »Eine sonderbare, lebendige, interessante Sache«, sei diese »Dreigroschenoper«, schreibt die »Wiener Zeitung«.⁸¹ Der Rezensent der »Arbeiter-Zeitung« bezeichnet sie als »das Singspiel unserer Zeit«, in dem »die Ergebnisse moderner Kompositionsweise geradezu popularisiert« würden, sodass sie »von jedermann verstanden werden«.⁸² Die Songs, »die von Temperament überschäumen, die aufwühlen und aufputzen,« seien »wie die Menschen, die ihre wilden und sentimentalen Augenblicke haben, die zwar morden, aber doch auch tanzen und küssen wollen«, heißt es im »Neuen Wiener Journal«.⁸³ Und Felix Salten lobt in der »Neuen Freien Presse«, die Jazz-Rhythmen Weills seien so »elektrifizierend, wie die Verse, so gewollt und gelungen trivial und voller Anklänge, wie die dem Volkstümlichen angenäherten Reime«.⁸⁴

Möglicherweise waren es gerade die hier angesprochene populäre Wirkung des Allerneuesten sowie Brechts effektvoller Rückgriff auf volkstümliche Liedformen und moralisierende Redeweisen, die Hofmannsthal an den Songs der »Dreigroschenoper« reizten.⁸⁵ Jedenfalls schrieb er

⁸⁰ Am 12. Juni 1930 lief dort bereits die 100. Vorstellung (vgl. David Farneth, Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. München 2000, S. 108).

⁸¹ Ferdinand Scherber, »Die Dreigroschenoper«. In: Wiener Zeitung, 12. März 1929, S. 1–2, hier S. 2.

⁸² D. [J.] Bach, Musikalisches Theater. »Die Dreigroschenoper« im Raimund-Theater. In: Arbeiter-Zeitung, 10. März 1929, S. 5–6, hier S. 5.

⁸³ Friedrich Lorenz, »Die Dreigroschenoper«. In: Neues Wiener Journal, 10. März 1929, S. 3–4, hier S. 3.

⁸⁴ Felix Salten, »Die Dreigroschenoper«. In: Neue Freie Presse, 10. März 1929, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 2.

⁸⁵ Felix Salten zog in seiner Besprechung der Wiener Aufführung Parallelen zwischen der »Dreigroschenoper« und dem »Jedermann«. Brecht und Hofmannsthal seien beide darin erfolgreich, »altersschwachen Stoffen neuen Lebensatem« einzuhauchen: »Hofmannsthal hat »Everyman« wieder ins Dasein zurückgerufen und sein »Jedermann« paßt in die Gegenwart wie er in Zukunft noch taugen wird.« (Ebd., S. 2) Ebenso sei Brecht mit der Vorlage John Gays verfahren: »Bei der Lektüre des alten Buches hat im Motor von Brechts Geist die Zündung

sich mehrere von ihnen ab,⁸⁶ nämlich die »Moritat« von Mackie Messer (die letzten beiden Strophen), den »Anstatt Dass-Song«, den »Kanonen Song« (erste Strophe ohne Refrain), das »1. Dreigroschen-Finale«, das »Eifersuchtsduett« sowie die »Ballade, in der Mackheath jedermann Abbitte leistet«. Diese sollten ihm offensichtlich als Anregung und Vorbild für die Couplets im »Hotel« dienen. Zu Letzteren finden sich im Entwurf jedoch nur wenige, stichwortartige Hinweise:

Couplets.

Der Director: über das Vorspielen des Angenehmen.

Baby: Über die armen Reichen – dass sie überall am Eigentlichen vorübergehen

Die 3 Manicures: über die Hände der andern

Die Secretärin u. der Groom der Baby: was das eigentlich alles für einen Zweck hat und warum es immer solche Eile hat.

Der Zuseher: Über die Reisenden u. was das ist, dem sie nachreisen oder vor dem sie davonreisen.

Ursula: über das Heirathen u. sich wieder-scheiden lassen ... und dass ein Hotel noch der tröstlichste Aufenthalt.

Drei elegante Herren ohne Geld. / (Die 5h Damen)⁸⁷

Die Figuren treten bei diesen Couplets aus der Handlung heraus und kommentieren das Leben im Luxushotel in einer ironisch-moralisierenden Weise, die deutlich an Brecht erinnert. Wenn der Direktor ein Lied »über das Vorspiegeln des Angenehmen« vorträgt, dann ist dies zugleich eine metafiktionale Reflexion über das Verhalten der Figur des Direktors im Stück; und wenn Baby von den »armen Reichen« oder Ursula vom Hotel als »tröstlichem Aufenthalt« singt, klingt eine von Brecht vertraute sarkastische Gesellschaftskritik an, die Hofmannsthal eigentlich fremd

prächtig funktioniert. [...] Die Figuren [...] sind mitten in die Gegenwart geschleudert und [...] können auch morgen und übermorgen und nach übermorgen noch fest auf ihren Beinen stehen. Denn die Triebe, von denen diese Figuren bewegt werden, sind so zeitlos menschlich wie etwa das Leben und Sterben des »reichen Mannes« in Hofmannsthal's »Jedermann.« (Ebd., S. 2) Damit unterstellt Salten Brechts Stück in Verkennung von dessen parodistischer Tendenz eine zeitlos moralisierende Absicht, wobei er sich auf Verse wie »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Morak« bezieht: »So bündig, so essenhaft wird hier das Problem des Daseins ausgesprochen, daß diese Aussprüche fast banal erscheinen. Und so unbestreitbar richtig sind sie, wie etwa der Schluß in »Jedermann«, daß der Mensch allein und von seinen Nächsten verlassen ins Grab steigen muß.« (Ebd., S. 2)

⁸⁶ Die »Dreigroschenoper« lag Hofmannsthal vermutlich in Form des hektografierten Bühnenmanuskripts von 1928 vor. Vgl. SW XXII Dramen 20. Kommentar, S. 295f.

⁸⁷ Ebd., S. 146.

war. Dies könnte erklären, warum er zu diesen Titeln oder Themen letzten Endes keine Liedtexte ausgearbeitet hat. Denn auch wenn die verstreuten Notizen zum »Hotel«-Projekt nur einen vagen Eindruck von dem geplanten Stück geben, ist die Differenz zur parodistischen Konzeption der »Dreigroschenoper« doch unübersehbar. Zugleich fallen Ähnlichkeiten mit Hofmannsthals eigenen späten Komödien ins Auge. Das gilt für die Liebeshandlung und für die zentrale Identitätsproblematik ebenso wie für die Behandlung des Sprechens als Maskierung des Ichs. Konstitutiv für die »Hotel«-Handlung ist die Differenz von Sein und Schein, von sozialem Habitus der Figuren und ihrer eigentlichen Seelenlage: Der Direktor etwa gibt sich zuerst als zynischer Geschäftsmann, verliebt sich dann aber in Gitta. Hofmannsthal notiert dazu:

Der Moment wo er sich enthüllt – das Geständnis das[s] etwas in ihm ist – das mit dem habituellen Ich u. seinem Tun u. Treiben ganz ohne Zusammenhang ist – (das Tun und Treiben ist kalt u. hart auf Erwerbung eines Vermögens, auf Unabhängigkeit angelegt) und dieses ferne fast fremde Ich wird durch sie aufgeweckt.⁸⁸

Mit Brechts Ansatz, das bürgerliche Sprechen und Empfinden auf satirisch-parodistische Weise als Tarnung materieller Interessen zu desillusionieren, hat dies wenig zu tun.

Damit erweist sich Hofmannsthals Annäherung an ›Berlin‹ im Fall des »Hotels« als ähnlich zwiespältig wie beim Prolog zum »Theater des Neuen«. Einerseits war er erkennbar daran interessiert, Tendenzen des aktuellen Berliner Theaters aufzunehmen, woran deutlich wird, dass ›Berlin‹ für ihn – trotz seiner offen zur Schau gestellten Abneigung – auch nach dem Ersten Weltkrieg und bis zu seinem Tod ein wichtiger Orientierungspunkt blieb. Andererseits gelangten diese Annäherungsversuche über einen ersten Ansatz nicht hinaus. Und dies lag nicht zuletzt an dem skizzierten Vermittlungs- und Assimilationskonzept – der Idee eines ›Ausgleichs von Tradition und Moderne‹ –, das im Neuen stets das Vertraute suchte.

⁸⁸ Ebd., S. 149.