

Coding Max Reinhardt. Digital Humanities und objektbasierte Theaterhistoriografie (17550)  
WS 18/19  
Dozent: Peter Jammerthal  
Lars Schulz (4560160)  
25. Feb. 2019

Max Reinhardt, die Französische Revolution und das Dokumentartheater.

Anfang des 20. Jahrhunderts bricht die Idee der Theatermoderne, die das Theater vorrangig über den literarischen Text definiert und erlaubt fortan das Theater über seine ästhetische Autonomie als eigenständige Kunstform abzugrenzen.

Hinter dieser Folie eines werkbegrifflichen Wandels wurde der österreichische Theaterregisseur Max Reinhardt infolge seines neuen Stils, dem Regietheater, bekannt, indem er keine „werktreue“ Umsetzung eines literarischen Textes mehr anstrebte, sondern vielmehr die Inszenierung als autonome Kunst im Mittelpunkt seines ästhetischen Strebens stellt. Womit mit Max Reinhardt und anderen Avantgardisten, wie Antonin Artaud, der Zerfall eines werkästhetischen Verständnisses, die von einer Dualität von Autor und Regisseur ausgeht, eingeläutet wurde.<sup>1</sup>

Mit der Abkehr von Otto Brahm und dem mit ihm verbundenen Naturalismus führt spätestens 1905 die antinaturalistische Shakespeare-Inszenierung *Ein Sommernachtstraum* Max Reinhardt als Regisseur zum Weltruhm. Die Massenregie wird zu seinem Markenzeichen. Doch die ästhetische Neudefinierung seines Theaterimperiums lässt ihn nach dem Ausbruch des ersten Weltkriegs – zu diesem Zeitpunkt hat Max Reinhardt bereits das Berliner Kabarett Schall und Rauch, das Neue Theater und das Deutsche Theater erworben und die Volksbühne gepachtet – erneut über Theater und Kunst nachdenken.

„Als der Krieg ausbrach, waren wir bange um diese Welt, wir besorgten, dass die furchtbare Realität der Gegenwart die Welt des Scheins aus ihren Angeln heben würde. Es hat sich aber

---

<sup>1</sup> vgl. Birkenhauer, Theresia: „Werk“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, 2. Aufl. Berlin: Springer, 2014, S. 413-415, hier S. 413.

bald offenbart, daß die Kunst ein selbständiger Himmelskörper ist, der zwar von der wirklichen Welt Licht und Dunkelheit empfängt aber diese Gaben der irdischen Welt als göttlichen Segen wieder zuteil werden läßt. Wir wissen nun, daß die Kunst in ihre eigenen Bahnen wandelt, unversehrbar, wie ein ewiges Gestirn.“<sup>2</sup>, schreibt Reinhardt 1915 in seinem Aufsatz »Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler«. Diese „Dunkelheit“ des Ersten Weltkriegs, die die Kunst zu jener Zeit empfängt und wie ein Spiegel zurückwirft, zwingt Max Reinhardt förmlich zu einer neuen politischen Dimension in seinen Inszenierungen. Unverkennbar wird diese Veränderung an der plötzlichen Umgestaltung des Spielplans 1916/17: Wohingegen er anfangs noch mit Goethes *Faust I* und Gerhart Hauptmanns Drama *Rose Bernd* die Bewahrung des bürgerlichen Gesellschaftstheaters und seiner kulturellen Haltung der Vorkriegszeit fortzusetzen versuchte, unterbrach er den geplanten Spielplan und spielte die unmissverständlichen antimilitärischen Stücke *Die Soldaten* von Lenz, das im Jahr 1775 im französischen Flandern spielt, und *Das leidende Weib* von dem ebenfalls selten aufgeführten Autor Friedrich Maximilian Klinger.<sup>3</sup> In diese außergewöhnliche Stückauswahl der Stürmer und Dränger reiht sich zur Silvesternacht die Premiere von Beaumarchais' *Figaros Hochzeit*, welche schon zu Zeit der Uraufführung Ludwig XVI. missfiel und durch die Illustrierung des Konflikts zwischen dem von der Aufklärung erstarkten Untergebenen und den privilegierten Adligen als eine Revolution im Kleinen galt.<sup>4</sup> Den Höhepunkt des Jahres erreicht Max Reinhardt aber bereits am 15. Dezember mit der Premiere von *Dantons Tod*. Büchners Revolutionsdrama, das lange Zeit als unspielbar galt, spiegelt zentral das Thema des abgeänderten Spielplans wieder, welches zuvor eher subtil anklang: Die Französische Revolution.

Es ist nicht überraschend, dass *Dantons Tod* in das Zentrum einer politischen Untersuchung rückt, da die Französische Revolution als zentraler Erinnerungsort für die Entwicklung der Demokratie gilt und Büchners Drama auf diese Weise eine geschichts-politische Gewalt

---

<sup>2</sup> Reinhardt, Max: „Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915)“, *Max Reinhardt. Schriften: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hg. v. Hugo Fetting, Berlin: Henschel, 1974, S. 304-314, hier S. 314.

<sup>3</sup> vgl. Braulich, Heinrich: *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin: Henschel, 1966, S. 141-156, hier 144-156.

<sup>4</sup> vgl. Krivanec, Eva: „Die Theaterstadt im Krieg. Berliner Bühnen 1914—1918“, *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 24.3 (2014), S. 566-581, hier S. 579-581.

innewohnt. Zudem unterlag es, wegen seiner politischen Sprengkraft, bereits bei der Veröffentlichung zu Büchners Lebzeiten einer starken Zensur.

Durch die außerordentliche akribische Geschichtsforschung die Büchners jahrelang über die Französische Revolution betrieb, gilt *Dantons Tod* als Vorläufer des Dokumentartheaters. Er schöpfte nicht nur aus historischen Quellen, sondern zitiert, insbesondere öffentliche Auftritte der Revolutionspolitiker, wortgetreu. Zum heutigen Forschungsstand geht man davon aus, dass etwa ein Sechstel des Textes direkt oder indirekt übernommen wurden. Ein der Hauptquellen Büchners waren A. Thiers »Histoire de la Revolution française« und Konrad Friedrichs »Unsere Zeit, oder geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830« sowie Rousseaus »Œuvres politiques«. Um die Authentizität der verdichteten und kompilierten historischen Quellen zu wahren, passt Büchner die Lücken der zum Teil fiktiven Figuren dem damaligen politisch korrekten Sprechduktus oder der derben Straßensprache an. Der Handlungsrahmen des Dramas umfasst den 24. März bis zum 5. April 1794, der als Höhepunkt des *Grande Terreur* gilt, in dem der Jakobinerclub auf Verdacht Gegner der Revolution hinrichten ließ. Diese Willkür traf auch den Revolutionär und Politiker Danton, der sich offen gegen eine Fortsetzung der von ihm selbst mitinstallierten Terrorherrschaft bekannte und somit ein Dorn im Auge des Jakobiners Robespierre war. Das Drama verhandelt den Prozess Dantons vor dem Revolutionstribunal, welches seit dem 10. März 1793 eingerichtet wurde, und in seinen Urteilmöglichkeiten lediglich Freispruch oder Tod vorsah. Während der Prozess im Mittelpunkt des Dramas steht, kann das dokumentarische Theater gleichfalls sui generis „die Form eines Tribunals annehmen“<sup>5</sup>, schreibt Peter Weiss 1968 in seinen »Notizen zum dokumentarischen Theater«. Im gerichtlichen Prozess können frühere Reden von Angeklagten wortgetreu zitiert werden, um ihre Täterschaft zu begründen. Zitate können im Dokumentartheater dasselbe hervorrufen. Der Dramatiker, in der Rolle des Anklägers, kann eine dramatische Figur so sprechen lassen, dass die Schuld der historischen Person erkennbar wird.<sup>6</sup>

Obwohl aus Max Reinhardts Regiebuch hervorgeht, dass er 43% des originalen Textes gestrichen hat, übernimmt er neben den Großteil der politischen Reden Robespierres ebenso

---

<sup>5</sup> Weiss, Peter: »Notizen zum dokumentarischen Theater«, *Rapporte 2*, Hg. v. Günther Busch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 91-104, hier S. 100.

<sup>6</sup> vgl. Dedner, Burghard: »Schreibstrategien. Die Arbeit mit Quellen« (2016), Quellenstandort online: <http://buechnerportal.de/aufsaeetze/dedner-schreibstrategien/#text4> (25. Februar 2019).

– ohne diese zu kürzen – die damaligen Phrasen der Jakobiner, die zu Verschönerung und Legitimierung der Gräueltaten und Grausamkeiten der Terrorherrschaft dienten, die in Szene III/3 erwähnt werden: „Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republicanisirt!“

Dies wirft die Frage auf, inwiefern Max Reinhardt mit den zahlreichen Zitaten, insbesondere bezüglich des werkästhetischen Wandels, umgeht. Welches geschichts-politische Bild lässt sich davon ableiten? Gibt Max Reinhardts revolutionäre Inszenierungsästhetik einen neuen Zugang zu den historischen Zitaten als Dokument? Findet bei Max Reinhardt eine Verdichtung der Zitate statt und inwieweit kann man demzufolge bei Max Reinhardts *Danton Tod* von einem politischen oder sogar dokumentarischen Theater reden?

Laut Peter Weiss ist authentisches Material wichtig. Mit Authentizität meint er nicht das Annähern einer genauen Nachbildung, sondern „die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer Aussage [zu] bringen.“<sup>7</sup> Somit kann es, so argumentiert er weiter, „durch den Abstand, den es gewonnen hat, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellten.“<sup>8</sup> Erst im demonstrieren des Mechanismus findet dessen Entlarvung statt. Für Max Reinhardt ist dieses Triebwerk in den Bedürfnissen der Masse begründet, die er in einem Brief an Felix Hollaender 1917 wie folgt beschreibt:

„Aber die fürchterlichste Erkenntnis für mich ist es, daß es ja gar keine Rolle spielt, ob Autokratie oder Demokratie herrscht. [...] Die Tyrannei kommt ja nicht von oben, sie ist nur die Folge eines tiefwurzelnden Bedürfnisses der Masse, das gar nicht auszurotten ist. [...] Wenn sie revolutioniert, tut sie es nur, weil sie wieder jemand dazu zwingt und knechtet, nicht für Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. [...] Diese Begriffe sind nur andersgeartete Mordwaffen für die Tyrannei, aber nicht minder gefährlich wie Kaiser, Nation, Vaterland, usw. Es hat nichts Blutigeres gegeben als den Pariser 'Wohlfahrtsausschuß'.“<sup>9</sup>

Das fatalistische Geschichtsbild ist für Max Reinhardt demgemäß in der Masse des Volkes begründet und zieht mit *Dantons Tod* in Gegenwart einer automatisierten destruktiven Geschichtsdynamik die Handlungsmöglichkeit des Subjekts in Zweifel. Und dort setzte er seine

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 100.

<sup>8</sup> Ebd., S. 100.

<sup>9</sup> Reinhardt, Max: „An Felix Hollaender (1917)“, *Max Reinhardt. Schriften: Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Hg. v. Hugo Fetting, Berlin: Henschel, 1974, S. 111-113, hier S. 112.

inszenatorische Strategie, die dieses politische Triebwerk aufdecken und zum Stillstand bringen soll, an. Max Reinhardt ist bekannt für seine Massenbewegung, die auf der Bühne einen atmosphärischen Raumeffekt auslösen. Ebenfalls in seiner Inszenierung von *Dantons Tod*, in der das Volk mit einem gesamten Sprachanteil von einem Drittel eine besondere Rolle zukommt, bewegt sich das Volk wie ein mächtiger Pulk von links nach rechts, als williger Spielball von Robespierre. Der *ideale Zuschauer* für Max Reinhardt ist die chorische Masse auf der Bühne in einer Feedbackschleife mit der Masse auf den Zuschauerrängen, wie man es bei ihm bereits 1911 in *König Ödipus* oder 1912 in *Orestie* sah.<sup>10</sup> Gleichzeitig wird das Gesagte – bei *Dantons Tod* insbesondere das Zitierte – vertretend durch den inszenierten Chor, zu einem zum Volk gewordenen politischen, agitatorischen Sprachakt. Durch diese gewonnene Auflösung der Distanz des Zuschauers zur Bühne, löste man sich gleichfalls von der Auffassung ein Erbauungs- oder Bildungstheater zu sein. Vielmehr stellte man dem alten Guckkasten der Naturalisten ein aktives kollektives Einbeziehen des Publikums entgegen. Gerade dies stellt für Peter Weiss im Sinne einer Verhandlung eine besondere Qualität dar, die im Wirklichen Prozess nicht möglich ist. „[E]s kann das Publikum gleichsetzen mit den Angeklagten oder den Anklägern, es kann es zu Teilnehmern einer Untersuchungskommission machen, es kann zur Erkenntnis eines Komplexes beitragen oder eine widerstrebende Haltung aufs äußerste provozieren.“<sup>11</sup> Max Reinhardt derangiert die bereits von Büchner übernommenen Dokumente im hegelschen Sinne, insofern, dass das Anliegen den substanziellen Gehalt der Geschichte epochal zu skizzieren, erkennbar ist. Indem er den Inhalt unverändert lässt, aber in der Form bearbeitet, vollzieht er die Gratwanderung zwischen Politik und Kunst, die es laut Peter Weiss benötigt damit „das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung [wird]“<sup>12</sup>, um schließlich ein historisches Panorama der Französischen Revolution auf die Bühne zu bringen.

---

<sup>10</sup> vgl. Haß, Ulrike: „Chor“, *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, 2. Aufl. Berlin: Springer, 2014, S. 50-53, hier S. 52.

<sup>11</sup> Weiss: „Notizen zum dokumentarischen Theater“, S. 100-101.

<sup>12</sup> Ebd., S. 96.

Diese ersten Gedanken über das Dokumentarische bei Max Reinhardt müssten in einer genaueren Untersuchung fortgesetzt werden. Einen Zugang zu den aufgeworfenen Fragen könnten die Digital Humanities bieten, um insbesondere die Menge an Zitaten und Strichen in Max Reinhardts Regiebuch auszuwerten und zu analysieren und schlussendlich die doppelte Demontage von Büchner und Reinhardt explizit in ein produktives Verhältnis setzen zu können. Zusätzliche Informationen über die politische Kraft von Zitaten als Dokument könnten sich auch aus der Zensurfassung von Max Reinhardts *Dantons Tod* ergeben, da insbesondere während des Ersten Weltkriegs eine Verschärfung der Zensurpraktik zu verzeichnen war.