

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft

Konstanze Heiningen

**»Ein Traum von
großer Magie«**

Die Zusammenarbeit von
Hugo von Hofmannsthal
und Max Reinhardt



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 26

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München

Umschlagabbildung: Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal auf Schloss Leopoldskron, ca. 1920.

© Archiv der Salzburger Festspiele/Foto Ellinger



Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2013

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2015

ISBN 978-3-8316-4426-1

Printed in EU

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utz.de

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| 1 Prolog | 9 |
| 1.1 Einleitende Gedanken – Forschungsstand und Materialien..... | 9 |
| 1.2 Theaterhistoriographische und methodische Überlegungen..... | 15 |
| 2 Vorgeschichte | 27 |
| 2.1 Erfahrung einer Theaterkultur..... | 27 |
| Tradition vs. Innovation: Exkurs zu Burgtheater und Berliner Naturalismus | 29 |
| 2.2 Hofmannsthal und die Bühne vor 1903 | 42 |
| 2.3 Reinhardts Anfänge als Schauspieler..... | 52 |
| 3 Anfang mit <i>Elektra</i> | 62 |
| 3.1 Reinhardts <i>Nachtasyl</i> -Gastspiel in Wien | 62 |
| 3.2 <i>Elektra</i> | 68 |
| 3.2.1 Zur Entstehung..... | 68 |
| 3.2.2 Drama und Inszenierung in der Kritik | 73 |
| 3.2.3 <i>Elektra</i> im Kontext..... | 84 |
| 4 Von Grundsätzen und Grundlagen | 93 |
| 4.1 Fundamente einer Zusammenarbeit | 93 |
| 4.1.1 »Jene zauberhafte Wirklichkeit, die für mich Theater heißt« – über Traum und Wirklichkeit auf der Bühne..... | 94 |
| 4.1.2 »Theaterdichter, Schauspieler und Publikum« – über Darsteller, Zuschauer und Dramatiker..... | 101 |
| 4.1.3 »Eine <i>orchestrale</i> Kunst« – über das Zusammenwirken aller Künste..... | 114 |
| 4.1.4 »Darum wollen wir Festspiele schaffen« – über den Festspielgedanken | 125 |
| 4.2 Zwischen Berlin, Salzburg und Wien | 134 |
| 4.2.1 Hofmannsthal, Reinhardt und Wien | 136 |
| Exkurs: Abschied von Berlin..... | 138 |
| 4.2.2 Die Salzburger Festspiele | 149 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5 | Werke auf der Bühne..... | 160 |
| 5.1 | Rückgriff auf die Antike | 161 |
| 5.1.1 | Von <i>Elektra</i> zu <i>Ödipus und die Sphinx</i> | 161 |
| 5.1.2 | Premiere in der Arena: <i>König Ödipus</i> | 173 |
| 5.2 | Komödie vor und nach dem Ersten Weltkrieg..... | 186 |
| 5.2.1 | <i>Cristinas Heimreise</i> in Berlin | 188 |
| 5.2.2 | <i>Der Schwierige</i> in Wien..... | 195 |
| 5.3 | Alte Formen und Zwischenspiele | 207 |
| 5.3.1 | <i>Der Tor und der Tod</i> | 208 |
| 5.3.2 | Bearbeitungen von Molière und Calderón..... | 210 |
| 5.3.3 | Hofmannsthals Ballettszenarien für Reinhardt..... | 223 |
| 5.4 | Der Versuch eines Gesamtkunstwerks: Die Operninszenierungen | 227 |
| 5.4.1 | <i>Der Rosenkavalier</i> unter Beteiligung Reinhardts | 228 |
| 5.4.2 | Missgestimmtes Terzett: <i>Ariadne auf Naxos</i> | 234 |
| 5.5 | Von der Arena zum festlichen Spiel | 248 |
| 5.5.1 | <i>Jedermann</i> in Berlin und Salzburg | 248 |
| 5.5.2 | <i>Das Salzburger Große Welttheater</i> | 265 |
| 6 | Pläne und Entwürfe..... | 282 |
| 6.1 | Dramen und Komödien, Film und Pantomime | 282 |
| 6.1.1 | Pantomimen zum <i>Großen Welttheater</i> | 286 |
| 6.1.2 | Ein Film für Lillian Gish..... | 291 |
| 6.2 | Das Lebenswerk: Reinhardt und Hofmannsthals <i>Turm</i> | 297 |
| 7 | »Ein Traum von großer Magie« – Résumé | 307 |
| | Anhang | 321 |
| | Literatur- und Quellenverzeichnis..... | 323 |
| | Abbildungen | 361 |

1 Prolog

1.1 Einleitende Gedanken – Forschungsstand und Materialien

»Wäre Max Reinhardt nicht auf der Welt, müßte sich vieles in meiner Existenz anders einrichten«¹, so schreibt Hugo von Hofmannsthal im August 1911 an Ottonie Gräfin Degenfeld. Ein halbes Jahr später, im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Uraufführung der *Ariadne auf Naxos*, nennt er Reinhardt in einem Brief an Richard Strauss »das Instrument [...], dessen ich über alles bedarf!«² Diese und ähnliche Äußerungen zeigen die Bedeutung, die der Dichter Hofmannsthal dem Theatermann Reinhardt in seinem Leben und seinem Werk zuweist. Fünfzehn Arbeiten Hofmannsthals inszenierte Reinhardt zwischen 1903 und 1943, als er im amerikanischen Exil starb – Dramen und Komödien, Opern und Ballette. Darüber hinaus wurden Konzepte gemeinsam erarbeitet und wieder verworfen; es wurden Pläne geschmiedet und schließlich doch nicht weiter verfolgt. Max Reinhardt schreibt 1940:

Ein Drittel meines Repertoires, darunter die größten internationalen Erfolge, sind auf Bestellung geschrieben worden (dazu gehören u. a. das »Salzburger [große] Welttheater«, die »Ariadne« und der »Bourgeois« von Richard Strauss, das »Mirakel«, »Sumurûn« und die »Grüne Flöte«). Der »Jedermann« war eine in allen Einzelheiten besprochene Adaption des alten Morality play (die ganze Bankett-Szene, im Original überhaupt nicht enthalten, ist auf meine Anregung entstanden).³

Diese Behauptung Reinhardts, es habe sich bei all den aufgezählten Arbeiten um Auftragswerke gehandelt, wird im Laufe der Untersuchung noch auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu prüfen sein. Zunächst ist bemerkenswert, dass es sich bei den Inszenierungen, die er als seine größten internationalen Erfolge bezeichnet, überwiegend um Werke Hofmannsthals handelt (nur *Das Mirakel* und *Sumurûn* stammen nicht von ihm).

Dennoch steht das gemeinsame Schaffen Hofmannsthals und Reinhardts heute viel weniger im Blickpunkt der Forschung und der interessierten Öffentlichkeit als die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Richard Strauss. Während die von Strauss vertonten Libretti bis heute häufig und mit gleichbleibendem Erfolg an den großen Opernhäusern aufgeführt werden, werden Inszenierungen von Hofmannsthals Stücken auf der Sprechbühne seltener gewagt. Zudem tritt Rein-

¹ Hofmannsthal an Degenfeld, 8. [August 1911], in: BW Degenfeld, S. 156.

² Hofmannsthal an Strauss, 18. Dezember [1911], in: BW Strauss, S. 151.

³ Reinhardt an Ledebur, [Juli 1940], in: BRA, S. 322. [Ergänzung in BRA.] – Eine Übersicht über die verwendeten Kurztitel findet sich im Literaturverzeichnis, S. 323 f.

hardt nicht mehr als Urheber in Erscheinung. Seine Beteiligung an Hofmannsthals Werk ist nicht auf den ersten Blick auszumachen, verbirgt sich subtil im Gedruckten oder ist mit den Uraufführungs-Inszenierungen längst verschwunden. Dabei ist die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Reinhardt ebenso bedeutend wie die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Richard Strauss, mehr noch: Sie ist umfassender, vielseitiger und in ihrer Übereinstimmung tiefer. Beide Männer waren im gleichen Alter, sie wuchsen im Wien der 1880/90er Jahre auf und erfuhren dort vor allem durch ihre Besuche im Burgtheater eine theatrale Prägung, die zu einer übereinstimmenden Vorstellung von Theater, Dramatik und festlichem Spiel führte. Diese fand ihren Ausdruck nicht nur in Reinhardts Inszenierungen von Texten Hofmannsthals, sondern auch in der gemeinsamen Begründung der Salzburger Festspiele oder in Hofmannsthals Ringen um ein festes Wiener Theaterhaus für Reinhardt und dessen Ensemble. An Helene von Nostitz schreibt Hofmannsthal von einem »Gefühl der Continuität [...] mit Reinhardt, durch die Gemeinsamkeit der künstlerischen Interessen. Aber auch darüber hinaus ist mir Reinhardt ein Mensch, der mich sehr viel beschäftigt, meine Phantasie anzieht und immer wieder anzieht.«⁴

In der Literaturwissenschaft ist die Auseinandersetzung mit Hofmannsthal, auch mit dessen dramatischem Werk, bis heute rege.⁵ Dabei sind jedoch nicht alle literaturwissenschaftlichen Arbeiten für eine theaterwissenschaftliche Untersuchung, die das Werk in seinem Bezug zur Inszenierung und Aufführung sieht, von Relevanz. Auch die Forschung zu Max Reinhardt hat neben einigen Überblicksdarstellungen eine bedeutende Zahl an Einzelbetrachtungen hervorgebracht.⁶ Gerade in den letzten Jahren hat das Interesse an Reinhardts Theater wieder zugenommen, das unter verschiedenen Gesichtspunkten neu bewertet wird. Verglichen mit dieser Masse an vorhandener Literatur nimmt sich die Anzahl der Veröffentlichungen, die die gemeinsame Arbeit von Hofmannsthal und Reinhardt behandeln, bescheiden aus. Natürlich gibt es ausführliche Einzeldarstellungen zu beiden Protagonisten, die je nach Forschungsschwerpunkt und Kontext kurze oder längere Abschnitte zur Zusammenarbeit enthalten. Darüber hinaus sind einige Monographien und Aufsätze zu einzelnen Inszenierungen anzuführen, z. B. zu Reinhardts *Jedermann*-Inszenierung, Untersuchungen zur

⁴ Hofmannsthal an Nostitz, 29. März 1911, in: Hofmannsthal/Nostitz: Briefwechsel, S. 103 f.

⁵ In der »Hofmannsthal-Bibliographie online«, einem Projekt der Hofmannsthal-Gesellschaft, ist die seit 1995 erschienene Literatur verzeichnet. Die Datenbank enthält auch Verweise auf weiterführende Bibliographien; einzusehen unter: <http://hofmannsthal.bibliographie.de> (zuletzt aktualisiert im November 2013).

⁶ Eine umfassende Bibliographie zu Reinhardt findet sich in: Reinhardt: Manuskripte, Briefe, Dokumente, S. 197–234 (Stand: 1998). Für spätere Veröffentlichungen kann ergänzend das Verzeichnis der Forschungsliteratur bei Marx hinzugezogen werden (vgl. Marx: Max Reinhardt, S. 227–244; Stand: 2006).

gemeinsamen Arbeit an *Der Turm* oder *Das Salzburger Große Welttheater*⁷ ebenso wie zum Themenkreis der Salzburger Festspiele. Zu erwähnen sind zudem die Arbeiten zu Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen für Max Reinhardt von Leonhard M. Fiedler. Besonders Fiedler setzte sich über Jahrzehnte hinweg mit verschiedenen Aspekten von Hofmannsthals Werk wie auch von Reinhardts Theater auseinander.⁸

Die Zusammenarbeit in ihrer Gesamtheit behandeln schließlich zwei Aufsätze und eine Dissertation.⁹ Die beiden Aufsätze, einer davon von Fiedler, zeichnen die Grundzüge des gemeinsamen Schaffens nach, können ihrer Form wegen aber nur einen Überblick geben. Die Dissertation, von Bärbel Dorothee Knölke im Jahr 1967 verfasst, beschäftigt sich auf größerem Raum mit dem Thema. Sie verzichtet allerdings auf Einbeziehung von entscheidenden Elementen der Zusammenarbeit, z. B. auf eine eingehende Betrachtung der Werke und Inszenierungen für die Salzburger Festspiele (*Jedermann*, *Das Salzburger Große Welttheater*) oder der gemeinsamen Arbeiten, die nicht realisiert wurden (*Der Turm*). Wichtige Quellen und Zeugnisse, die heute vorliegen, waren Knölke nicht zugänglich. Zudem geht die Untersuchung von Hofmannsthal aus und hinterfragt weder den Einfluss der Zusammenarbeit auf das Wirken Max Reinhardts noch die Auswirkungen auf das deutschsprachige Theater der Zeit. Eine Einordnung in theaterhistorische Zusammenhänge unterbleibt.

Der Gefahr einer einseitigen Untersuchung, die nur von der Perspektive Hofmannsthals ausgeht und dessen Bedeutung für Reinhardts Theater unbeachtet lässt, war auch die vorliegende Arbeit ausgesetzt: Im Gegensatz zu Hofmannsthal, der sich sowohl in seinen Briefen als auch in seinem essayistischen Werk häufig über Reinhardt äußerte, fehlen eingehende Äußerungen Reinhardts über Hofmannsthal fast vollständig. Es existiert kein Briefwechsel zwischen den beiden Männern, der wie der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Strauss als Werkstattbericht gelesen werden könnte. Erhalten haben sich nur rund zwanzig schriftliche Mitteilungen Hofmannsthals an Reinhardt, darunter auch Briefent-

⁷ Zu den wichtigsten Einzelbetrachtungen zählen: Clark: Max Reinhardt and the Genesis of Hugo von Hofmannsthal's *Der Turm*, in: *Modern Austrian Literature* 17 (1984), Nr. 1, S. 1–32; Janson: Hugo von Hofmannsthals »Jedermann« in der Regiebearbeitung durch Max Reinhardt (1978); Joyce: Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*: A Fifty-Year Theater History (1993); König: Traditionen, Traditionen, in: *Austriaca* 37 (1993), S. 101–122; Nehring: *Elektra* und *Ödipus*, in: Hugo von Hofmannsthal (1991), S. 123–142; Walk: Hofmannsthals *Großes Welttheater* (1980).

⁸ Zu den Veröffentlichungen Fiedlers vgl. Literaturverzeichnis, S. 344 f.

⁹ Fiedler: Drama und Regie im gemeinsamen Werk von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt, in: *Modern Austrian Literature* 7 (1974), Nr. 3/4, S. 184–208; Greisenegger: Hofmannsthal und Reinhardt, in: Hugo von Hofmannsthal 1874–1929 (1981), S. 96–106; Knölke: Hugo von Hofmannsthals Bühnenschaffen – geprägt und beeinflusst durch Max Reinhardt und sein Theater (1967).

würfe, Telegramme und Postkarten, sowie einige Entwürfe und zwei Telegramme von Seiten Reinhardts.¹⁰ Reinhardt war, im Gegensatz zu Hofmannsthal, kein Mann des geschriebenen Wortes und betonte selbst mehrmals seine Abneigung gegen Briefe, die seiner Meinung nach eine »vollkommen überlebte und für mich jedenfalls abwegige Verkehrsform« darstellten.¹¹ Er befürchtete, durch unvorsichtige Formulierungen Missverständnisse hervorzurufen.¹² Fiedler vermutet hinter der postalischen Schweigsamkeit Reinhardts auch »eine gewisse Scheu [...], seine Gedanken gegenüber Hofmannsthal in Briefen direkt zu äußern.«¹³ Für eine Korrespondenz, wie sie Hofmannsthal ausführlich und gewissenhaft mit unterschiedlichen Briefpartnern führte, fehlte Reinhardt zudem die Muße. Sowohl in seinem privaten wie auch in seinem beruflichen Umfeld herrschte die Hektik eines Theaterbetriebs, der sich kontinuierlich als rentabel erweisen musste. Auch die Vermutung, dass er die für ihn unangenehmen Seiten des Geschäfts nur zu gerne seinen Mitarbeitern überließ, liegt nahe: So existieren z. B. einige Aufzeichnungen Reinhardts als Vorlagen für Briefe, die Helene Thimig später in seinem Auftrag, aber unter ihrem Namen an Hofmannsthal sandte.¹⁴

¹⁰ Zur Korrespondenz vgl. auch Fiedler: »... dem *wirklichen* Regisseur«, S. 89–113. Fiedler veröffentlicht in diesem Aufsatz auch einige Briefe Hofmannsthals an Reinhardt und seine Bühnen. Weitere Briefe finden sich in: Fetzner: Zwei Briefe Hofmannsthals an Max Reinhardt, in: Hofmannsthal-Blätter 21/22 (1979), S. 150 ff.; Hirsch: Hofmannsthal und die Schauspielkunst, in: Neue Rundschau 92 (1981), Nr. 2, S. 96. – Die erhaltenen Zeugnisse sind wohl nur noch ein Bruchteil der gesamten Korrespondenz. Ein Beispiel: An Otto Brahm schreibt Hofmannsthal zur Entstehung der *Elektra*: »[...] Reinhardt schrieb und telegraphierte mehrmals darüber an mich [...]« (Hofmannsthal an Brahm, 3. Oktober [1903], in: SW VII, S. 374). Die *Kritische Ausgabe* verzeichnet für die Zeit der Entstehung der *Elektra* jedoch nur zwei Telegramme der Mitarbeiter Reinhardts (vgl. SW VII, S. 373, S. 382; Letzteres fälschlich mit Absender »Deutsches Theater« angegeben, das zu diesem Zeitpunkt noch von Brahm geleitet wurde).

¹¹ Reinhardt an Kommer, 5. Mai 1942, in: BRA, S. 351.

¹² Vgl. Thimig-Reinhardt: Wie Max Reinhardt lebte, S. 119.

¹³ Fiedler: »... dem *wirklichen* Regisseur«, S. 90.

¹⁴ Vgl. dazu z. B. einen Brief Reinhardts an Helene Thimig und Helene Thimigs darauf folgenden Brief an Hofmannsthal. Reinhardt schreibt in seinem Brief: »Das wäre ungefähr alles – auf den ersten Anhieb. Der Brief sollte als Anregung gelten. Hofin th. wird vielleicht anderes, besseres finden. *Geschehen müßte was!* Für das Stück, die Wirkung, die Schauspieler. Die Sache presiert nicht allzusehr (d. h. der Brief schon.)« (Reinhardt an Helene Thimig, o. D. [vor dem 16. Juli 1925], WBR ZPH 989, Archivbox 3, 2.2.1.91.) Helene Thimig gibt an Hofmannsthal weiter: »So, das wäre nun für den ersten Anhieb alles. Im Ganzen hat R eben den Eindruck es müßte ein bissl was geschehn – Sie finden vielleicht andere, bessre Sachen.« (Helene Thimig an Hofmannsthal, 16. Juli 1925, in: SW X, S. 217 ff.) Interessant ist, dass Reinhardt in diesen Entwürfen oft von sich in der dritten Person schreibt. Im Brief Helene Thimigs an Hofmannsthal vom 7. Mai 1922 heißt es: »Reinhardts Gepflogenheit entspricht es im Allgemeinen, Striche erst während der Proben zu machen [...]« (Helene Thimig an Hofmannsthal, 7. Mai 1922, in: SW X, S. 208.) In Reinhardts Entwurf zu diesem Brief steht: »R's Gepflogenheit entspricht es im Allgem., Striche erst während der Proben zu machen [...]« (Reinhardt: Entwurf zu einem Brief Helene Thimigs an Hugo von Hofmannsthal, o. D. [vor dem 7. Mai 1922], ÖTM A 13 376 Re M.)

Die für die organisatorische Seite der Zusammenarbeit nötige Korrespondenz lief zunächst meist über Reinhardts Dramaturgen, vor allem über Arthur Kahane und Felix Hollaender.¹⁵ In späteren Jahren, in denen Reinhardts Theaterprojekte nicht mehr an ein festes Haus gebunden waren, waren oft Gusti Adler, Reinhardts langjährige Sekretärin, oder seine Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Helene Thimig die Adressatinnen – letztere nannte Hofmannsthal in einem Brief einmal »mein Dolmetsch«.¹⁶ Leider ist diese Korrespondenz nicht, wie dies z. B. bei der Korrespondenz Arthur Schnitzlers mit Reinhardt und seinen Mitarbeitern der Fall ist, gesammelt erschienen. Manche Briefe sind ausschließlich über Archive zugänglich, andere nur in Ausschnitten publiziert.¹⁷ Die Korrespondenz Hofmannsthals mit anderen Briefpartnern dagegen ist in verschiedenen Ausgaben gedruckt.¹⁸

Nicht nur hinsichtlich der Korrespondenz unentbehrlich für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hofmannsthal ist die *Kritische Ausgabe* seiner sämtlichen Werke.¹⁹ Diese bietet neben den (dramatischen) Texten Varianten, Entstehungsgeschichte und Zeugnisse zu Entstehung und Rezeption der Werke, auch bislang unpubliziertes Material. Allerdings sind noch nicht alle Schriften, z. B. die Aufsätze der Jahre bis 1902 und ab 1920 im Rahmen der *Kritischen Ausgabe* erschienen. Diese Lücke füllt die Ausgabe der Gesammelten Werke in zehn Bänden, herausgegeben von Bernd Schoeller.²⁰

Der von Hugo Fetting herausgegebene Band mit Briefen, Reden und Aufzeichnungen Reinhardts vereint ebenfalls unterschiedliche Quellen und Archivalien.²¹ Hier ist aufmerksam auf die Quellenlage zu achten. Es finden sich Schriften Reinhardts aus »zweiter Hand« – aus den Erinnerungswerken von Gusti Adler oder Helene Thimig²², bei denen die Verfasserinnen zuvor in die Textgestalt

¹⁵ Zu den Dramaturgen Reinhardts, besonders zu Arthur Kahane, vgl. Feinberg: »Was? Dramaturg? Noch nie gehört, was ist das?«, in: Aschkenas 17 (2007), Nr. 1, S. 225 ff., S. 239–248.

¹⁶ Hofmannsthal an Helene Thimig, 25. Dezember 1925, in: SW XI, S. 828. – Diese Rolle war der Schauspielerin bisweilen auch unangenehm. In einem Brief an Reinhardt schreibt sie, sie hatte während der Vorbereitungen zur Uraufführung des *Salzburger Großen Welttheaters* »kein ganz gutes Gefühl [...] in meiner (Vermittler)-Beziehung zu ihm.« (Helene Thimig an Reinhardt, 8. April–25. Mai 1923, WBR ZPH 989, Archivbox 2, 2.1.1.22.)

¹⁷ Der Plan, eine Briefausgabe herauszugeben, wurde Ende der 70er Jahre angekündigt (vgl. Fiedler: »... dem wirklichen Regisseur«, S. 91), aber bedauerlicherweise nicht umgesetzt.

¹⁸ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 328–332.

¹⁹ Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hg. v. Rudolf Hirsch u. a. (1975 ff.).

²⁰ Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller (1979).

²¹ Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, hg. v. Hugo Fetting (1989).

²² Adler: ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen (1980); Thimig-Reinhardt: Wie Max Reinhardt lebte (1973).

eingegriffen hatten.²³ Sekundärtexte und Interviews wurden vom Herausgeber mit Titel versehen und erscheinen so auf den ersten Blick als Texte Reinhardts. Ihre Herkunft erschließt sich erst mit Hilfe des Quellenverzeichnisses. Der oft zitierte Aufsatz *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt* stammt beispielsweise nicht von Reinhardt selbst, sondern aus einem Buch seines Dramaturgen Arthur Kahane.²⁴ Diese Art der Präsentation (die sich übrigens auch in anderen Bänden findet²⁵) führt dazu, dass der Text oft kritiklos als Äußerung Reinhardts rezipiert und wiedergegeben wird.²⁶ Trotz dieser methodischen Ungenauigkeiten bleibt der Band Fettings ein wichtiges Hilfsmittel, da viele der hier gesammelten Briefe und Schriften nur vereinzelt publiziert sind. Ein Bewusstsein für die Tücken der Sammlung ist jedoch unerlässlich.

Die Einzelausgaben und Sammlungen von Rezensionen zum Theater der wilhelminischen Zeit und der Weimarer Republik²⁷ sowie das Projekt ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek²⁸, in dem historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften digitalisiert und online zugänglich gemacht werden, sind bei der Recherche von Kritiken überaus nützlich. Fragen nach Chronologie, Daten und Fakten zu den Inszenierungen Reinhardts beantwortet das Inszenierungsverzeichnis *Welttheater Reinhardt* von Huesmann.²⁹ Archive bieten nicht nur weitere Rezensionen, wie das Archiv der Salzburger Festspiele/Max Reinhardt-Archiv, sondern auch bisher nicht oder nur teilweise veröffentlichte Korrespondenz. Der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Helene Thimig ist zu einem großen Teil im Besitz des Österreichischen Theatermuseums in Wien. Weitere Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und Reinhardt, Helene Thimig oder Reinhardts Dramaturgen und Mitarbeiter(inne)n findet sich in den Handschriftensammlungen des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt/Main, und der

²³ Zur Problematik des Fetting-Sammelbandes vgl. auch Atze: »Sehr geehrter Herr Minister!« oder: Nachrichten von Reinhardt-Editoren und ihren Sünden, in: Reinhardt: Manuskripte, Briefe, Dokumente, S. 180–183.

²⁴ Vgl. Kahane: Tagebuch des Dramaturgen, S. 115–121. – Bereits die Ursprungsquelle wirft Fragen auf: Kahane bringt nach über 20 Jahren ein Gespräch mit Reinhardt zu Papier. Selbst wenn er schreibt: »Genau so, ich habe keinen seiner Gedanken vergessen und keinen hinzugesetzt« (Kahane: Tagebuch des Dramaturgen, S. 121), müsste die Tatsache, dass die Niederschrift erst viel später stattfand, in der Literatur größere Beachtung finden. Ob Kahane das Gespräch mit Reinhardt aus dem Jahr 1901 wirklich noch nahezu wörtlich wiedergeben und zudem von vermutlich unzähligen Gesprächen der folgenden Jahre als Mitarbeiter Reinhardts trennen konnte, darf bezweifelt werden.

²⁵ Vgl. z. B. Boeser/Vatková (Hg.): Max Reinhardt in Berlin, S. 7 f.

²⁶ Die Quelle wird z. B. bei Huesmann (vgl. Huesmann: *Welttheater Reinhardt*, S. 13), Marx (vgl. Marx: *Max Reinhardt*, S. 33, S. 119) oder Hiß (vgl. Hiß: *Synthetische Visionen*, S. 141, S. 144 f.) wie eine wörtliche Äußerung Reinhardts behandelt.

²⁷ Vgl. Literaturverzeichnis, S. 332–336.

²⁸ ANNO – AustriaN Newspapers Online; einzusehen unter: <http://anno.onb.ac.at>.

²⁹ Huesmann: *Welttheater Reinhardt*. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen (1983).

Wienbibliothek im Rathaus in Wien.³⁰ Die Regiebücher Reinhardts, die für diese Untersuchung eingesehen wurden, befinden sich im Original bzw. in Kopie im Archiv der Salzburger Festspiele/Max Reinhardt-Archiv.³¹

In der Aufzählung der verwendeten Literatur und Quellen sind zuletzt die Erinnerungswerke und zeitgenössischen Veröffentlichungen zu nennen, die rund um Hofmannsthal und Reinhardt entstanden. Sie zeigen die Zusammenarbeit bisweilen aus sehr persönlichen Blickwinkeln und sind entsprechend zu bewerten, da oftmals unzuverlässig, tendenziös und unsachlich. Nicht jeder Verfasser ist so ehrlich wie Hans Thimig, der bereits im Vorwort seiner Memoiren *Neugierig wie ich bin* gesteht, dass an der einen oder anderen Lebenserinnerung viel mehr seine Phantasie als sein Gedächtnis beteiligt gewesen sein könnte.³² Einige Missverständnisse, die das Bild der Kooperation bis heute prägen, basieren auf solchen unkritischen Darstellungen. Gottfried Reinhardt beispielsweise schreibt in den Erinnerungen an seinen Vater von Hofmannsthal als dessen »vielleicht bestem Freund«.³³ Die Formulierung Knölkes von einer »freundschaftlichen Arbeitsgemeinschaft«³⁴ beschreibt das Wesen der Beziehung jedoch treffender. Zwar kommt die Arbeit ohne diese Werke nicht aus, muss sie aber im entsprechenden Kontext lesen – wie es für alle anderen Quellen auch selbstverständlich sein sollte.

1.2 Theaterhistoriographische und methodische Überlegungen

»So entsteht ein Phänomen, einmalig, von kurzer Dauer und, wie alles lebendige Schöne, der Analyse spottend [...]«³⁵ – diese Feststellung, die Hofmannsthal in einem Aufsatz über Ferdinand Raimund trifft, beschreibt ein für die Theaterwissenschaft, zumal die Theatergeschichtsschreibung, nur allzu bekanntes Problem. Der transitorische Charakter der Aufführung, die Einmaligkeit jedes einzelnen

³⁰ Bei dem in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus eingesehenen Teilnachlass Max Reinhardts handelt es sich um den 1998 erworbenen Bestand WBR ZPH 989. Seit März 2013 ist zudem der Teilnachlass Reinhardts WBR ZPH 1565 aus dem Besitz von Gusti Adler, Reinhardts Sekretärin, zugänglich. Auf Einsicht wurde jedoch verzichtet, da die vorliegende Arbeit bereits weitestgehend abgeschlossen war und eine Prüfung der Bestandsübersicht ergab, dass neue Erkenntnisse nicht zu erwarten sind.

³¹ Die in Salzburg eingesehenen Kopien gehören zu den Beständen der Max Reinhardt Archives & Library der Binghamton University Libraries, State University of New York Binghamton. – Zur Archivsituation des Reinhardt'schen Nachlasses vgl. Ifkovits: »Schwer aufzuschreiben. Keine Noten fuer Sprechen«, in: Lesespuren – Spurenlesen, S. 146–149; Kowalke: »Ein Fremder ward ich im fremden Land ...«, Bd. 1, S. 199–203.

³² Vgl. Hans Thimig: *Neugierig wie ich bin*, S. 8.

³³ Gottfried Reinhardt: *Der Liebhaber*, S. 22.

³⁴ Knölke: *Hugo von Hofmannsthals Bühnenschaffen*, S. 28.

³⁵ Hofmannsthal: *Ferdinand Raimund*, in: *GW RuA II*, S. 122.

Theaterabends, stellt das Fach seit seinen Anfängen vor Schwierigkeiten. Die Möglichkeiten zur Darstellung und Untersuchung vergangener Theateraufführungen sind beschränkt und von zahlreichen unterschiedlichen Faktoren abhängig. Eine Aufführung lässt sich nicht wiederholen, nicht mehrmals betrachten wie ein Untersuchungsgegenstand der bildenden Kunst. Von diesen Schwierigkeiten sind in besonderem Maße Inszenierungen betroffen, die nicht mehr gespielt werden und von denen keine Aufzeichnungen existieren: Je länger eine Inszenierung und ihre Aufführung(en) zurückliegen, umso komplizierter wird eine Annäherung. Diese kann nur noch über die vorhandenen Quellen als Zeugnisse der Aufführung erfolgen³⁶, die »Rekonstruktion« einer vergangenen Aufführung ist unmöglich.³⁷ Selbst dann, wenn eine Aufführung mittels der heutigen technischen Möglichkeiten audiovisuell aufgezeichnet wurde, unterscheidet sich die Aufzeichnung schon durch die Wahl der Kameraperspektive von der ursprünglichen Aufführung. In gleicher Weise unterscheidet sich auch die Wahrnehmung der Aufnahme von der Wahrnehmung eines Theaterabends.

In der ehemaligen DDR entwickelten sich in den 1970er Jahren ausgehend von Rudolf Münz Ansätze, die die bis zu diesem Zeitpunkt praktizierte, überwiegend positivistische und auf das Kunsttheater bezogene Theatergeschichtsschreibung in Frage stellten.³⁸ *Probleme der Theatergeschichtsschreibung* durch die Flüchtigkeit des Theaters und den fahrlässigen Umgang mit diesem Phänomen konstatiert auch Hans-Peter Bayerdörfer 1990 in seinem gleichnamigen Aufsatz.³⁹ Ausgehend von diesen und ähnlichen Überlegungen wurden in den letzten Jahren vielfach neue theaterhistoriographische Theorien und Methoden sowohl für eine umfassende Theatergeschichte als auch für einzelne Untersuchungen erörtert.⁴⁰ In einem einleitenden methodischen Kapitel zu seiner Studie *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur* reflektiert Peter W. Marx den aktuellen Forschungsstand und fasst die wichtigsten Ergebnisse in fünf Punkten zusammen:

³⁶ Deshalb wird natürlich auch nicht die Aufführung selbst, sondern es werden Quellen und Zeugnisse zur Aufführung analysiert (vgl. Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 69 ff.).

³⁷ Vgl. Bayerdörfer: *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, in: *Theaterwissenschaft heute*, S. 48; Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 34; Lazardzig/Tkaczyk/Warstat: *Theaterhistoriographie*, S. 89 ff.

³⁸ Vgl. einführend Münz: »Gegenüber dieser Geschichte, die mehr zu machen als gemacht ist, steht weiterhin die traditionelle [...] Geschichte – ein Kadaver, den es noch zu töten gilt.«, in: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, S. 28–40.

³⁹ Vgl. Bayerdörfer: *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*, S. 41–63.

⁴⁰ Einführend zum theaterhistoriographischen Diskurs vgl. Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 101–134; Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 30–45.

- Historisierung des Theaterbegriffs^[41],
- Ausweitung des Gegenstandsbereiches hinsichtlich übergreifender Fragestellungen,
- Abkehr von der Fixierung auf das ›Höhenkamm‹-Theater,
- Öffnung der Perspektive auf alle Ebenen des Theaters, keine reine ›Inszenierungsgeschichte‹,
- mikroskopisches Vorgehen im Sinne der *dichten Beschreibung*.⁴²

Bereits die für diese Arbeit getroffene Themenwahl kommt einigen dieser Forderungen nach, grenzt das Arbeitsfeld jedoch auch entsprechend ein. Eine »Fixierung auf das ›Höhenkamm‹-Theater« lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem Theater Reinhardts und Hofmannsthals nicht vermeiden, aber durch Betrachtung aller Inszenierungen sowie nicht ausgeführter Projekte der Zusammenarbeit relativieren. Den Forderungen nach »Historisierung des Theaterbegriffs«, »Ausweitung des Gegenstandsbereiches« und »Öffnung der Perspektive auf alle Ebenen des Theaters« soll durch theater-, sozial- und ideengeschichtliche Kontextualisierung, vor allem in der Betrachtung der theoretischen und praktischen Grundlagen der Kooperation, nachgekommen werden. »[M]ikroskopisches Vorgehen im Sinne der dichten Beschreibung«, ein Ansatz von Clifford Geertz aus der Kulturanthropologie, dessen Einbeziehung in die Theaterhistoriographie vor allem von Christopher Balme vertreten wird⁴³, beschreibt eine Arbeitsweise, die durch die Untersuchung eines Details (angewandt auf die vorliegende Arbeit wäre das z. B. eine Inszenierung) zum ganzen Bild (in diesem Falle zur Zusammenarbeit selbst) beiträgt. Ohne Bezugnahme auf Geertz skizziert Fischer-Lichte einen ähnlichen Ansatz:

Idealtypisch lassen sich zwei Arten von methodischen Herangehensweisen an Aufführungen der Vergangenheit unterscheiden. Bei der ersten wird vom Besonderen – bestimmten Aufführungen – ausgegangen und zu Allgemeinerem – Schlussfolgerungen über ästhetische Konzepte, Bezügen zu spezifisch zeitgenössischen Diskursen, Veränderungen in der sozialen Trägerschicht des Theaters o. Ä. – vorangeschritten. Im zweiten Fall wird vom Allgemeinen ausgegangen und untersucht, wieweit und inwiefern es auf das Besondere – bestimmte Aufführungen – bezogen werden kann.⁴⁴

⁴¹ »Folgt man diesen Überlegungen, so sind vor allem zwei Schlussfolgerungen zu ziehen: Zum einen eine umfassende und konsequente *Historisierung* und *Lokalisierung* von Theater. Statt nach übergeordneten – ahistorischen und über-kulturellen – Konstanten zu suchen, zielt diese Geschichtsschreibung darauf, Theater als Produkt und Teil eines je spezifischen historischen und kulturellen Kontextes zu analysieren.« (Marx: Max Reinhardt, S. 16.)

⁴² Marx: Max Reinhardt, S. 21.

⁴³ Vgl. Balme: Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung, in: Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft, S. 45–57; Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 179–182.

⁴⁴ Fischer-Lichte: Theaterwissenschaft, S. 122.– Bei Geertz heißt es: »Das Ziel dabei ist es, aus einzelnen, aber sehr dichten Tatsachen weitreichende Schlußfolgerungen zu ziehen und vermöge einer präzisen Charakterisierung dieser Tatsachen in ihrem jeweiligen Kontext zu generellen Einschätzungen der Rolle von Kultur im Gefüge des kollektiven Lebens zu gelangen.« (Geertz: Dichte Beschreibung, S. 40.)

Es handelt sich also darum, im Detail Untersuchungen anzustellen und Fakten zu sammeln, um diese dann im Kontext auszuwerten und auf einer übergreifenden Ebene zu interpretieren. Die vorliegende Arbeit orientiert sich in ihrem Aufbau an der ersten, einer der ›Dichten Beschreibung‹ entsprechenden Arbeitsweise. An manchen Stellen schien es aber auch sinnvoll, sich dem Untersuchungsgegenstand von der anderen Seite zu nähern. Da es sich bei diesem nicht nur um eine einzelne Inszenierung oder gar Aufführung, nicht nur um ein Drama oder nur einen theoretischen Text handelt, muss die Herangehensweise ebenso heterogen sein wie das Objekt des Interesses, muss aussortieren, abwägen, verbinden, Entstehung, Rezeption und Wirkung berücksichtigen und entsprechend den Maßstab verändern, Zusammenhänge herstellen und die Ergebnisse in verschiedene Kontexte stellen. Diese Arbeitsweise bringt es auch mit sich, dass zahlreiche wörtliche Zitate angeführt werden – aus Schriften Reinhardts und Hofmannsthals ebenso wie aus zeitgenössischer Literatur oder Rezensionen. Gerade dort, wo die Atmosphäre eines Theaterabends wiedergegeben werden soll, helfen wörtliche Zitate, das Bild einer Aufführung zu vermitteln, während Paraphrasieren zu Sinnentstellung und Verfälschung führen kann.

Zum Versuch einer ausgewogenen Betrachtung gehört schließlich auch das Bewusstsein, dass keine noch so intensive Auseinandersetzung eine vergangene Wirklichkeit wiederaufleben lassen kann, sondern immer nur eine Annäherung möglich ist. Ebenso wichtig ist es, sich zu vergegenwärtigen, dass diese vergangene ›Wirklichkeit‹ schon zu Zeiten, als sie noch Gegenwart war, für jeden Betrachter ihr eigenes Gesicht hatte. Dieses Bewusstsein ist umso nötiger mit Blick auf Reinhardts Theater, das in hohem Maße mit Stimmung und Effekt spielte, eine höchst anziehende und suggestive Wirkung auf das (aufnahmewillige) Publikum ausübte. Auch Hofmannsthal schreibt in seinem Aufsatz *Max Reinhardt* mehrfach von der »Stimmung«⁴⁵ von Reinhardts Theater. Auf die Frage nach dem Wie?, nach dem psychologisch-soziologischen Mechanismus dieser Atmosphäre, nach der direkten Wirkung auf die Rezipienten, kann in dieser Untersu-

⁴⁵ Hofmannsthal: Max Reinhardt, in: GW RuA II, S. 315. – »›Stimmung‹ – das ist ein Begriff, eine Vorstellung, ein Ziel, das wie ein Leitmotiv Reinhardts weitere Arbeit charakterisieren wird [...]« heißt es auch bei Fiedler (Fiedler: Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne, in: Drama und Theater der Jahrhundertwende, S. 72). Berta Zuckerkanndl gibt in ihren Erinnerungen eine Unterhaltung mit Hermann Bahr wieder, in der dieser von einem Gespräch mit Reinhardt berichtete: »›Gleichzeitig auf verschiedenen Bühnen spielen können‹, hat er [Reinhardt; Verf.] mir einmal gesagt. ›Eine Szene sollte in die andere greifen, ein Schauplatz lautlos mit dem nächsten wechseln, sodass der Eindruck der Simultanität beinahe erreicht wird. Dann gibt es nicht mehr *das unerträgliche Abreißen einer Stimmung*.« (Zuckerkanndl: Österreich intim, S. 112 f.) [Hervorhebung Verf. – Auszeichnungen in Zitaten ohne Kennzeichnung sind Auszeichnungen im Original; Auszeichnungen der Verfasserin werden entsprechend gekennzeichnet. Verschiedene Arten von Auszeichnungen in den Originalquellen, z. B. durch Sperrung, Kursivierung oder Fettauszeichnung, sind einheitlich kursiv dargestellt.]

chung nicht ausführlich eingegangen werden – zumal sie eine künstlerische Kooperation als Ganzes zum Thema hat, und deswegen für eine Analyse einzelner Inszenierungen nur begrenzter Raum zur Verfügung steht. Es wird vorausgesetzt, dass das Theater als erzählendes Medium einen suggestiven Einfluss auf seinen Betrachter ausübt, der durch die Anwendung verschiedener Effekte, Lichttechniken, Rhythmen, Geräusche usw. noch gesteigert werden kann. Dieser Einfluss wird nochmals verstärkt, je größer die Zahl der Menschen ist, auf die sie wirkt. Es ist eine der diffizilsten Aufgaben der Theaterwissenschaft, die Vorgänge in den Köpfen der Zuschauer, die Wirkung des Theaters auf sein Publikum zu ergründen. Auch in ausführlichen Darstellungen, seien sie soziologisch-psychologischer⁴⁶ oder wirkungsästhetischer und theoretischer Natur⁴⁷ scheint es schwer möglich, sich dem Kern dieser Frage zu nähern – die vielmehr eine neuro-psychologische als eine theaterwissenschaftliche ist. Dennoch sollte man sich von diesen, auf den ersten Blick wenig verlockenden Voraussetzungen nicht abschrecken lassen. Mit Hilfe von Kritiken, von Drama und Regiebuch, auch mit Briefen und weiteren Zeugnissen ist es durchaus möglich, eine vergangene Inszenierung gewinnbringend einer Untersuchung zu unterziehen. Auch Bildquellen oder empirische Daten wie Aufführungszahlen können zum Erkenntnisgewinn beitragen.

Wichtig für die methodischen Überlegungen ist die Frage nach dem Umgang mit diesem Quellenmaterial. Um die verschiedenen Quellen und Zeugnisse so einträglich wie möglich auswerten zu können, ist es nötig, die Dokumente zu kategorisieren, sie in ihrem Aussagecharakter zu definieren und dann verschiedenen Untersuchungskriterien zu unterwerfen. Für die vorliegende Untersuchung, deren Schwerpunkt auf den Intentionen des Dramatikers und der Umsetzung des Dramas durch den Regisseur liegt, sind zwei Arten von Quellen besonders relevant: das Regiebuch als unmittelbare Quelle und die Theaterkritik als Rezeptionsquelle.

Bei Reinhardt stand vor Beginn der Arbeit mit den Schauspielern zumeist »ein dickes Regiebuch [...], das immer drei- und viermal so viele Worte enthält als das Stück selbst«⁴⁸, und in dem sein erster Entwurf von der Gestalt des Dramas auf der Bühne fixiert wurde. Alle Komponenten der späteren Aufführung finden sich im Detail in den Anweisungen wieder: Es gibt Angaben zur Choreographie, Figureninterpretation, Ausstattung, Bühne, Lichtregie und Musik.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. z. B. Przytulski: »Die wahre Wiege unseres modernen Theaters«, S. 110–179, S. 188 ff.

⁴⁷ Einführend hierzu z. B. Brincken/Englhart: Einführung in die moderne Theaterwissenschaft, S. 53–63; Fischer-Lichte: Theaterwissenschaft, S. 59–65.

⁴⁸ Hofmannsthal: Reinhardt bei der Arbeit, in: GW RuA II, S. 308.

⁴⁹ Diese allgemeinen Vorbemerkungen treffen nicht in gleichem Maße auf alle Regiebücher Reinhardts zu. Details zeigen die einzelnen Untersuchungen.

Dennoch sind bei der Einbeziehung der Regiebücher in die Untersuchung einige grundsätzliche Fragen zu erörtern. Eine große Schwierigkeit besteht darin, dass die Regiebücher nur vorläufigen Charakter hatten. Dies betont Reinhardts langjähriger Mitarbeiter Heinz Herald: »Diese Regiebücher sind vollständig ausgearbeitete Instrumentationen. [...] Aber Reinhardt hält sich selten an seine vorgefaßte Meinung, wenn das Leben der Proben beginnt. [...] Es ist vorgekommen, daß er in den 24 Stunden zwischen Generalprobe und Premiere alles bisher Geschaffene einriß und lückenlos ein neues, stärkeres und lebendigeres Aufführungsgebäude aufrichtete.«⁵⁰

Passow verweist in seiner Untersuchung von Reinhardts Regiebuch zu *Faust I* auf eine Anmerkung, die Reinhardt dem Regiebuch von *Der Sturm* (1914/15) vorangestellt hatte:

Die Anmerkungen in diesem Buch, wie in allen anderen Regiebüchern, bedeuten keineswegs eine endgültige Festlegung der Darstellung. Sie sind vielmehr ein rasch gezimmertes Gerüst für den Aufbau, das zum großen Teil wieder abgetragen werden muß, um die einfache Kontur, die reine Melodie sichtbar und hörbar zu machen, die nur in der praktischen Bühnenarbeit gewonnen wird.⁵¹

Die eigentliche Inszenierung, so formuliert Passow unter Berufung auf weitere Zeugnisse Reinhardts und seiner Mitarbeiter, entstehe bei der Probenarbeit. Dafür, dass die auf den Proben vorgenommenen Änderungen kontinuierlich in das jeweilige Regiebuch nachgetragen worden wären, wie Kowalke in ihrer Untersuchung zu *The Eternal Road* schreibt⁵², finden sich in den zu dieser Arbeit eingesehenen Regiebüchern keine Belege. Natürlich lässt sich an unterschiedlichem Schriftbild erkennen, dass nachträglich Ergänzungen eingefügt wurden. Dies betrifft besonders Bücher zu Stücken wie *Jedermann*, die Reinhardt mehrmals inszenierte. Ein Großteil der Eintragungen stammt jedoch aus klar zu definierenden, zusammenhängenden Arbeitsphasen, die nach Reinhardts Gewohnheit schon vor Probenbeginn abgeschlossen waren. Die Arbeit auf den Proben dagegen fand oft ihren Niederschlag in unabhängigen Probennotaten, individuell auf Situation und Darsteller zugeschnitten.⁵³

⁵⁰ Herald: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes, S. 55 f. – Ähnlich schreibt auch Arthur Kahane in einem Aufsatz über Max Reinhardt: »Denn jetzt [...] beginnen die Proben. Aus dem Bilde der Phantasie soll eine Wirklichkeit gestaltet, aber auch aus der Wirklichkeit heraus das Bild der Phantasie korrigiert werden. Denn diesem Regisseur kommt es nicht darauf an, das einmal geformte Bild in allen Details eigensinnig festzuhalten und es langsam versteinern zu lassen, sondern darauf, es in wirkliches organisches Leben umzusetzen und aus allen erreichbaren Quellen zu tränken.« (Kahane: Der Regisseur Max Reinhardt, in: BRA, S. 478 f.)

⁵¹ Auf dem Vorsatzblatt des Regiebuchs von *Der Sturm* 1914/15, zit. n. Passow: Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I, Bd. 1, S. III.

⁵² Vgl. Kowalke: »Ein Fremder ward ich im fremden Land ...«, Bd. 1, S. 196.

⁵³ Auszüge aus Probenotizen zu einer *Jedermann*-Inszenierung finden sich bei Leisler/Prossnitz: »Jedermann« auf der Bühne, in: Hofmannsthal: Jedermann, S. 146 f.

Reinhardt selbst schreibt über seine Arbeit:

Dann liest man das Geschriebene vor der Probe durch, ändert das und jenes, fügt hinzu. Aber das ist gewöhnlich wenig. [...] Dann kommen Proben, in denen die Schauspieler lesen. [...] Dann überläßt man am besten einige Proben dem Assistenten. [...] Dann kommt man, hört zu. Manches ist neu, interessant, persönlich geworden. Man ändert, verwirft, baut manches neu auf. Man hat von vielem ein neues Bild, spricht mit dem Autor [...]. Alles ist im Fluß. [...] Man versucht das und jenes, hält sich nie eigensinnig an das, was man aufgeschrieben hat, bleibt offen für alles, schon um dem Schauspieler den weitesten Spielraum zu geben und um ihm vor allem Lust und immer wieder Lust zu machen. Denn dann wird er am besten sein.⁵⁴

Einfluss auf die Gestalt der Inszenierung nimmt also maßgeblich die Probenarbeit, zudem das Wesen und Können der jeweiligen Schauspieler, die Tätigkeit der Hilfsregisseure, zuletzt Reinhardts Probennotizen. Das Regiebuch bildet nur einen Teil der Inszenierung ab; zudem einen Teil, dessen Umsetzung nicht gesichert ist.⁵⁵

Das Regiebuch als Grundlage für eine Analyse der Aufführung stellt den Untersuchenden also vor zwei Probleme: Es vermittelt die Inszenierung nur in der Form, die ursprünglich vom Regisseur vorgesehen war, und dies nur bruchstückhaft. Darüber hinaus vernachlässigt es das Wesen des Theaters sträflich, da es weder Aussagen zu den einzelnen Aufführungen trifft noch irgendetwas über die Wirkung und Wahrnehmung der Inszenierung aussagt. Gerade diese Faktoren sind aber für die Untersuchung einer umfassenden Kooperation, die ihren Niederschlag in Publizistik und Gesellschaft fand, unverzichtbar. Wie ein Theaterabend in der täglichen Probenarbeit entstand, welche Gestalt er über die Regiebuch-Notizen hinaus annahm, welche unmittelbare Wirkung er auf die Besucher hatte, wie er in die öffentliche Diskussion und in das Theaterbild der Epoche einging, davon berichten nur die Augenzeugen. Balme hebt in diesem Zusammenhang unter Berufung auf Dietrich Steinbeck den Unterschied zwischen Produktions- und Rezeptionsebene hervor.⁵⁶ Im Gegensatz zum Regiebuch (Produktionsebene) beschreiben Augenzeugenberichte und Kritik (Rezeptionsebene) die Aufführung, wie sie stattgefunden hat – wenn auch nur in der Wahrnehmung einer einzelnen Person an einem einzelnen Abend. Um diese Wahrnehmung wenigstens in Ansätzen greifbar zu machen, muss man mit den Quellen arbeiten, die zur Verfügung stehen, und unter diesen Quellen ist die Theater-

⁵⁴ Reinhardt: An der Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Das Regiebuch, in: BRA, S. 361 ff.

⁵⁵ Baur z. B. weist in seiner Untersuchung des Chors im 20. Jahrhundert darauf hin, dass sich einzelne Angaben Reinhardts im Regiebuch, beispielsweise die Anmerkung, der Chor in *König Ödipus* habe Masken zu tragen, anhand von Kritiken und Fotografien der Aufführungen nicht belegen lassen (vgl. Baur: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts, S. 77, Anm. 9).

⁵⁶ Vgl. Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 34, S. 90.

kritik – aller immer wieder vorgebrachter, berechtigter Zweifel zum Trotz⁵⁷ – die belastbarste. Sösemann formuliert treffend, »daß die Theaterkritik als ein spezieller publizistischer Kommentar nicht nur theatergeschichtlich, biographisch oder als Beitrag zur Interpretation eines Werkes aufschlußreich ist, sondern auch als veröffentlichte Äußerung in einem weit gespannten und vielfältig verflochtenen kommunikativen Netz.«⁵⁸

Aufschlussreich ist an dieser Stelle die Einbeziehung von Überlegungen aus der literaturwissenschaftlichen Wertungstheorie. Die *Einführung in die Wertung von Literatur* von Heydebrand/Winko bietet interessante Ansatzpunkte, um einen differenzierten Blick auf die verschiedenen Arten der Wertung eines Theaterereignisses zu werfen. Zunächst ist es wichtig, von Anfang an die enge Bindung der Wertungen an ihren zeit-, kultur- und sozialgeschichtlichen Hintergrund zu sehen: »Wertungen können keine überzeitliche und kontextunabhängige Geltung beanspruchen, sind aber ebensowenig nur auf das wertende Individuum begrenzt; vielmehr haben sie sowohl subjektive als auch intersubjektive Komponenten.«⁵⁹ Die vorliegenden Wertungen, also das Urteil der Betrachter über die Aufführung, wurden aus verschiedenen Perspektiven vorgenommen: Neben den Kritikern, von Berufs wegen Kulturkonsumenten, sind auch die Meinungen und Kommentare gewöhnlicher Theaterbesucher, darunter Freunde, Verwandte oder Kollegen der Beteiligten, in unterschiedlicher Form erhalten. Reinhardt und Hofmannsthal selbst sprachen und schrieben ebenfalls über die gemeinsamen Inszenierungen (nicht zu verwechseln mit den inszenatorischen Angaben in Regieanweisungen und Regiebuch).

Jede dieser Quellen muss auf ihre eigene Art und Weise betrachtet werden: »Wir haben es überwiegend mit Urteilen zu tun, die nicht explizit gerechtfertigt sind oder deren Begründung nicht vollständig ist. Als Analysierende stehen wir dann vor der praktischen Schwierigkeit, entscheiden zu müssen, welchen Verbindlichkeitsgrad das Urteil hat.«⁶⁰ Die zeitgenössischen Berichte liegen beispielsweise als Teile von Autobiographien oder als Briefzeugnisse vor. Beson-

⁵⁷ Dazu z. B. Passow: »Der Quellenwert der Theaterkritik aber ist, wie man weiß, problematisch. Dennoch können Aufführungsbesprechungen immerhin zeigen, ob der Regisseur sich an sein Konzept gehalten hat oder ob er davon abgewichen ist. Nur in dieser Hinsicht sind sie für uns von Wert (nicht als Quelle für eine Aufführungsrekonstruktion).« (Passow: Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I, Bd. 1, S. IV) und Balme: »Theaterkritiken sind aber weniger analytisch-interpretatorisch konzipiert als wertend. Ihnen liegt implizit Stück- und Theaterverständnis des Rezensenten zugrunde, was aber selten deutlich artikuliert wird.« (Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 91.)

⁵⁸ Sösemann: Verrisse, Hymnen, Spötteleien, in: Hugo von Hofmannsthal, S. 194.

⁵⁹ Winko: Literarische Wertung und Kanonanalyse, in: Grundzüge der Literaturwissenschaft, S. 590.

⁶⁰ Heydebrand/Winko: Einführung in die Wertung von Literatur, S. 88.

ders bei rückblickenden Zeugnissen, z. B. einer Autobiographie, die Jahre nach der Aufführung entsteht, über die berichtet wird, spielt die Zeit dem Gedächtnis gerne einen Streich. Auch Briefe müssen, selbst wenn sie in zeitlicher Nähe zu den besprochenen Ereignissen verfasst wurden, in den Kontext ihrer Entstehung eingeordnet werden. Emotionen spielen gerade bei diesen Zeugnissen eine große Rolle: War der Verfasser euphorisch, verärgert, was bezweckte er mit dem Brief? Welcher Empfänger sollte angesprochen werden, äußerte sich der Verfasser gegenüber einem guten Freund, gegenüber einem Bekannten oder einem Geschäftspartner?

Für Rezensionen gelten andere Grundsätze als für private Schriftzeugnisse: »An Wertungen – seien sie explizit oder implizit –, die in einer Rezension in einer Tageszeitung [...] veröffentlicht werden, können Leser den Anspruch stellen, daß sie zumindest begründbar sind. Wenn der Verfasser sich ganz unverbindlich und nur als Privatperson äußern wollte, dann hat er das falsche Medium gewählt bzw. hat gegen Konventionen öffentlichen Diskurses verstoßen.«⁶¹ Diese Annahme Heydebrands/Winkos sollte jedoch im Hinblick auf die Theaterkritik, zumal die der Jahre zwischen 1900 und 1933, konkretisiert und korrigiert werden. Natürlich ist der Rezensent hauptberuflich Theatergänger, hat als solcher einen anderen Blick für das Bühnengeschehen und andere Ansprüche und Forderungen an das Theater als der durchschnittliche Besucher. Dennoch kommt jeder Kritiker aus einer bestimmten Schule, vertritt seine eigene Meinung, schreibt für eine speziell ausgerichtete Zeitung, hat seine eigenen Parteigänger und ist so an seine eigenen »subjektive[n] Unzulänglichkeiten gebunden«.⁶² Wenn Alfred Polgar als Vorwort zu einer Ausgabe seiner gesammelten Kritiken augenzwinkernd schreibt, »die hier vorliegenden Kritiken verhelfen zu keiner anderen gründlichen Kenntnis als zu einer solchen von ihrem Verfasser«⁶³, so steckt in dieser Aussage mehr als ein Fünkchen Wahrheit. Nicht nur die Quellen privaten Charakters, auch die Rezensionen müssen kritisch gelesen, hinterfragt und so in die richtigen Zusammenhänge eingeordnet werden.

Auch geographisch stehen die Kritiken in unterschiedlichen Traditionen. Da in der vorliegenden Untersuchung besonders Wiener und Berliner Kritiken herangezogen werden, ist es sinnvoll, einen Blick auf diese beiden Traditionen zu werfen. Der »Theatromanie« der Wiener⁶⁴ stand in Berlin eine eher nüchterne

⁶¹ Heydebrand/Winko: Einführung in die Wertung von Literatur, S. 88. – In dieser Terminologie steht »explizit« für eine offene Attribution eines Wertes, während »implizit« die beiläufige Zuschreibung eines Wertes, z. B. durch ironische Behandlung oder Parallelisierung, bezeichnet (vgl. Heydebrand/Winko: Einführung in die Wertung von Literatur, S. 67–73).

⁶² Pflüger: Theaterkritik in der Weimarer Republik, S. 11.

⁶³ Polgar: Ja und Nein, Bd. 1, S. 11.

⁶⁴ Zweig: Die Welt von Gestern, S. 33.

Betrachtungsweise gegenüber. Die Rezeptionshaltung in beiden Städten gründet auf unterschiedliche Mentalitäten ebenso wie auf eingefahrene und gerne gepflegte Stereotypen. Dies spielt auch bei Beurteilungen des Wiener und Berliner Theaters aus dem jeweils anderen Lager eine Rolle: »Tatsächlich beherrscht die Polarität von Kopf und Herz bzw. von Rationalität und Sinnlichkeit den Berlin-Wien-Vergleich von seinen Anfängen an und bleibt erstaunlich konstant«⁶⁵, schreiben Sprengel und Streim in ihrer umfassenden Auseinandersetzung mit der *Berliner und Wiener Moderne*. Bei der Auswertung ist also immer auch zu bedenken, dass Hofmannsthal in Berlin als Wiener Autor galt, Reinhardt in Wien als Berliner Theatermacher. Die nach 1918 in Hofmannsthals Schriften immer häufiger zu findende Beteuerung, Reinhardt sei Wiener bzw. Österreicher von Geburt und Herkunft, ist auch in diesem Kontext zu sehen; sie ist, wie Nehring bemerkt, »immer zugleich als ein Stück pragmatischer Kulturpolitik zu verstehen«.⁶⁶

Neben den geographischen Unterschieden müssen auch die Unterschiede zwischen den verschiedenen Typen von Kritiken bedacht werden, soweit diese noch nachzuvollziehen sind. Kurzkritiken, Nachtkritiken und Kritiken, die erst einige Zeit später in einer Tageszeitung oder einer Wochen- bzw. Monatschrift erscheinen, entstehen unter unterschiedlichen Voraussetzungen. Die Produktionsbedingungen der Kritiken ermöglichen nicht immer eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Theaterabend. Oft, wie beispielsweise bei der Nachtkritik, müssen unter großem Zeitdruck ganze Spalten gefüllt werden. Möhrmann bringt die zwei »Hauptschwierigkeiten im Tagesbetrieb des Theaterkritikers« auf den Punkt: »Zeitnot und Platzmangel«.⁶⁷ Auch Siegfried Jacobsohn kennt das Wesen seiner Kritik. So richtet er im Vorwort zur Neuauflage seiner Kritikensammlung *Max Reinhardt* das Wort an Alfred Polgar: »Mein Polgar, in seiner zarten Noblesse, vergißt, daß Kritiken der bewegten Stunde entspringen, daß sie auf frisch empfangene Eindrücke die spontane Antwort geben und daß untrügliche Gerechtigkeit sub specie aeterni eine Sache Gottes, nicht seiner irrenden Kinder ist.«⁶⁸ Jacobsohn fährt mit einem Plädoyer für die Überarbeitung der Kritiken mit einem gewissen zeitlichen Abstand fort. Auch Alfred Kerr überarbeitete seine Rezensionen für die Sammlung *Die Welt im Drama* nochmals. Diese Betrachtungen mögen nun nicht mehr spontan auf frische Eindrücke reagieren, sind dafür aber der Fehlerhaftigkeit des menschlichen Gedächtnisses unterworfen. Andere Kritiker schätzten die direkte Art der Auseinandersetzung mit dem

⁶⁵ Sprengel/Streim: *Berliner und Wiener Moderne*, S. 217.

⁶⁶ Nehring: *Elektra und Ödipus*, S. 123.

⁶⁷ Möhrmann: Über das Flüchtige und das Fixieren, in: *Theaterwissenschaft heute*, S. 170.

⁶⁸ Jacobsohn: *Max Reinhardt (1921)*, Vorwort, o. S.

Theaterabend wiederum als »unreflektierte[n], daher ehrliche[n] Ausdruck des Theatererlebnisses.«⁶⁹

Auch bei der in der Rezension besprochenen Aufführung sollte wenn möglich differenziert werden und die Kritiken der Premiere und der folgenden Aufführungen von Kritiken zu eventuellen Wiederaufnahmeinszenierungen der folgenden Jahre oder Gastspielinszenierungen unterschieden werden: Andere Räume, andere Besetzungen ergeben eine andere Aufführung. Trotzdem sind diese Kritiken in die Untersuchung einzubeziehen, solange sie unter den entsprechenden Vorzeichen gelesen und interpretiert werden. Sie öffnen die Perspektive und können so die bisherigen Ergebnisse kontrastieren oder den Blick auf bedeutende, in anderen Aufführungen weniger sichtbare Aspekte lenken. Zuletzt ist zu beachten, dass die unterschiedlichen Presseerzeugnisse und die jeweiligen Rezensenten ebenso einer bestimmten Tradition verhaftet sind wie die Objekte ihrer kritischen Betrachtungen: »Gültig sind Werte ja nicht in einem absoluten Sinne, sondern immer nur relativ zu einem Bezugssystem.«⁷⁰ Die Kontextualisierung der Quellen ist demnach eine der wichtigsten Tätigkeiten im Rahmen der Auswertung. Das deskriptive Adjektiv »farbig« kann in der Beschreibung einer naturalistischen Inszenierung eine ganz andere Bedeutung haben als in der Kritik zu einer Inszenierung Reinhardts, darüber hinaus auch in verschiedenen Zeitungen sowohl positiv als auch negativ gemeint sein. Diese Grundlagen und Zusammenhänge bestimmen die Art und Weise, wie die Aussagen zu Hofmannsthal und Reinhardt zu verstehen sind.⁷¹

Nicht nur der Umstand, dass die vorliegende Literatur die Zusammenarbeit nur in Ansätzen erfassen kann, auch die Wichtigkeit der Zusammenarbeit für das literarische Schaffen Hofmannsthals und die Bühnenarbeit Reinhardts rechtfertigt ein erneutes, grundsätzliches und differenziertes Herangehen an das Thema. Dass diese Untersuchung zwar Gedanken aufgreifen und weiterspinnen, Anreize bieten und Forschungsfelder aufdecken, nie aber ein geschlossenes Bild darstellen, alle Perspektiven einbeziehen und alle Inhalte bearbeiten kann, ist weniger Verlust als Chance für künftige Arbeiten. Aufgrund des heterogenen Wesens der Kooperation, ihrer Bedeutung sowohl für die Werke Hofmannsthals wie auch für das Theater Reinhardts und darüber hinaus für die deutschsprachige Literatur- und Theatergeschichte, wäre es wünschenswert, wenn verschiedene Aspekte

⁶⁹ Rühle I, S. 39.

Winko: Textbewertung, in: Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2, S. 245.

⁷¹ Hintergründe zu Rezensenten und Zeitungen bieten Fetting I, S. 634–662; Rühle I, S. 37–45; Rühle II, S. 1161–1177; Sösemann, S. 107–119; Sösemann: Verrisse, Hymnen, Spötteleien, S. 191–213; Nickel: Von Fontane zu Ihering, in: Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik, S. 185–207.

dieses Themenkreises auch im Rahmen der aktuellen Forschung weiter Beachtung finden würden. Ein Satz aus Hofmannsthals *Ungeschriebenem Nachwort zum Rosenkavalier* sei der Arbeit atmosphärisch vorangestellt: »Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. [...] Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente eilen zusammen. Wer sondert, wird Unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze mitklingt.«⁷²

⁷² Hofmannsthal: Ungeschriebenes Nachwort zum »Rosenkavalier«, in: SW XXXIV, S. 9.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schläder

- Band 26: Konstanze Heininger: **Ein Traum von großer Magie** · Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt
2015 · 370 Seiten · ISBN 978-3-8316-4426-1
- Band 25: Andreas Enghart (Hrsg.): **Grotowski, Kantor und die Erfindung des Regietheaters**
2013 · 230 Seiten · ISBN 978-3-8316-4268-7
- Band 24: Melina Pfeffer: **Anthropomorphisierung im Animationsfilm**
2012 · 352 Seiten · ISBN 978-3-8316-4165-9
- Band 23: Melike Nihan Alpargin: **Istanbuls theatralische Wendezeit** · Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches
2013 · 312 Seiten · ISBN 978-3-8316-4130-7
- Band 22: Ricarda Gnauk: **Der Wahnsinn hat Methode** · Die Dramaturgie der Genre-Parodien von Mel Brooks
2012 · 308 Seiten · ISBN 978-3-8316-4099-7
- Band 21: Anna Stecher: **Im Dialog mit dem chinesischen Schauspieljahrhundert** · Studien zum Theater von Lin Zhaohua
2014 · 306 Seiten · ISBN 978-3-8316-4095-9
- Band 20: Danijela Kapusta: **Personentransformation** · Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende
2011 · 208 Seiten · ISBN 978-3-8316-4094-2
- Band 19: Ann-Christin Focke: **Unterwerfung und Widerstreit** · Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik
2011 · 266 Seiten · ISBN 978-3-8316-4074-4
- Band 18: Sonja Heinrichs: **Erschreckende Augenblicke** · Die Dramaturgie des Psychothrillers
2011 · 440 Seiten · ISBN 978-3-8316-4048-5
- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 242 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8

- Band 12: Michael Gissenwehrer: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehrer, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 324 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2
- Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6
- Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de