



Hugo Ball Almanach

NEUE FOLGE 12

2021

et+k

edition text + kritik

Hugo-Ball-Almanach

Studien und Texte zu Dada

Neue Folge 12 · 2021

Hugo-Ball-Almanach

Studien und Texte zu Dada

Neue Folge 12 • 2021

Herausgegeben von der Stadt Pirmasens
in Verbindung mit der Hugo-Ball-Gesellschaft

Redaktion: Eckhard Faul

et+k

edition text+ kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-498-7

E-ISBN 978-3-96707-499-4

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Gudrun Klein: o. T., Fotomontage 2019.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Inhalt

Einleitung 7

Hugo Ball

Max Reinhardt 9

Ulrich Hermanns

Zu Hugo Balls Artikel über Max Reinhardt 20

Hugo Ball

Carl Sternheim: *Europa* 41

Eckhard Faul

Hugo Balls Rezension von Carl Sternheims

Roman *Europa* 51

Bärbel Reetz

»Wir sind innen voller Figur«.

Überlegungen zu den Zeichnungen Hugo Balls 60

Bernhard Rusch

Karl Döhmman – Eine dadaistische Nebenfigur 103

Anhang

Hugo-Ball-Preis 2020

Markus Zwick: Begrüßungsansprache 129

Urkundentexte 132

Alfred Behrens: Laudatio auf Bov Bjerg 134

Bov Bjerg: Dankesrede zum Hugo-Ball-Preis 2020 146

Thomas Macho: Laudatio auf Kinga Tóth 150

Kinga Tóth: Dankesrede zum Hugo-Ball-Förderpreis 2020 155

Michael Braun

Ändert sich die Kunst im Exil?

Ulrike Draesner und ihr Roman *Schwitters*. Ein Gespräch 158

Inhalt

Urs Zürcher

Hans Leybold greift ein.

Wie literarische Figuren mündig werden 171

Salome Hohl

»Wir trinken dummes Bier und verzweifeln an der Zeit«.
Mein erstes Jahr im Cabaret Voltaire zwischen Neustart
und Shutdown und weshalb es wichtig ist, mit Dada
gemeinschaftlich, präzise und divers zu denken 179

Rezensionen

Gabriele Guerra: L'acrobata d'avanguardia.

Hugo Ball tra dada e mistica (*Lorella Bosco*) 197

Fernando Gonzáles Viñas & José Lázaro: Alles ist Dada.

Emmy Ball-Hennings (*Marion Geiger*) 201

Emmy Hennings: Gefängnis. Gelesen von Inka Löwendorf.

Mit einem Nachwort von Christa Baumberger,
gelesen von Cathlen Gawlich (*Marion Geiger*) 206

Thomas Richter: Christian Schad. Künstler im

20. Jahrhundert. Bd. 1: Bausteine zur Biographie.

Bd. 2: Bildlegenden und Texte. Hrsg. von der Stadt
Aschaffenburg (*Bernhard Rusch*) 207

Carl Einstein: Briefwechsel 1904–1940.

Hrsg. von Klaus H. Kiefer, Liliane Meffre
(*Bernhard Rusch*) 211

Thomas Kling: Werke in vier Bänden.

Hrsg. von Marcel Beyer, Gabriele Wix, Peer Trilcke,
Frieder von Ammon (*Michael Braun*) 215

Adressen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 221

Personenregister 223

Einleitung

Nach der großen Ausstellung zum 100. Geburtstag Hugo Balls 1986, der Zugänglichkeit und schrittweisen Erschließung seines Nachlasses nach dem Tod von Balls Stieftochter Annemarie Schütt-Hennings 1987 und der Ausgabe seiner Briefe (2003) sah es für lange Zeit so aus, als ob alle relevanten Arbeiten Balls vorliegen würden. Nun sind im vergangenen Jahr gleich zwei bisher unbekannte Artikel Balls aufgefunden worden, die im diesjährigen *Hugo-Ball-Almanach* veröffentlicht werden. Ebenso erstaunlich ist, dass sie völlig unabhängig voneinander entdeckt wurden. Balls bereits Anfang 1911 in einer Rigaer Zeitung erschienener Artikel über Max Reinhardt ist zudem der mit Abstand früheste bekannte Prosa-Text von ihm. Er wirft ein Licht auf eine Zeit in seinem Leben, die immer noch wenig erforscht ist, und auf eine Persönlichkeit, die für Ball zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung von zentraler Bedeutung war. Auf ihn geht der Max-Reinhardt-Experte Ulrich Hermanns in seinem Beitrag ein und zeigt Balls spezielle Sicht auf Reinhardts Inszenierungen im Kontext der zeitgenössischen Rezeption.

Auch der zweite Text Balls weist eine Besonderheit auf: Es ist die einzige wirkliche Rezension, die von ihm überliefert ist – bezeichnenderweise aber nicht gedruckt wurde. Ball hatte 1921 Carl Sternheims Roman *Europa* besprochen, offenbar aber keinen Abnehmer dafür gefunden. Nun ist das Typoskript an unvermuteter Stelle in einem Nachlass eines sehr frühen Hugo-Ball-Forschers aufgetaucht. In den Erläuterungen zu der erstmaligen Edition der Rezension geht der Herausgeber besonders auf die Umstände von deren Entstehung ein sowie auf die Beziehung Balls zu Carl Sternheim.

Kaum Beachtung erfuhren bisher die wenigen überlieferten Zeichnungen Hugo Balls. Sie finden sich ausschließlich in Briefen, zudem in einem engen Zeitraum. Bärbel Reetz hat alle Zeichnungen zusammengestellt, sie in einen biografischen Zusammenhang eingebettet und erzählt mit diesem Hintergrund, wie sich um 1917/18 das Leben von Hugo Ball und Emmy Hennings gestaltete, nicht zuletzt ihre keineswegs einfache Beziehung zueinander.

Den Berliner Dadaisten Karl Döhmman stellt Bernhard Rusch vor. Der auch unter dem Pseudonym Daimonides publizierende Autor ist weitgehend unbekannt und tritt allenfalls durch seine Beziehung zu George Grosz in Erscheinung. Der Beitrag zeigt auch, wie Döhmmanns

bürgerliche Existenz letztlich die Oberhand über seine künstlerischen Ambitionen behielt.

Zum elften Mal wurde 2020 der Hugo-Ball-Preis der Stadt Pirmasens verliehen. Die Auszeichnung ging an den Schriftsteller und Kabarettisten Bov Bjerg, der Förderpreis an Kinga Tóth, die u. a. mit Performances in der Tradition Hugo Balls auftritt. Der *Hugo-Ball-Almanach* druckt die Reden der Preisträger ebenso ab wie die Laudationes von Alfred Behrens und Thomas Macho.

Gleich zwei Beiträge beschäftigen sich mit im vergangenen Jahr erschienenen Romanen, in denen Themen des *Almanachs* eine wesentliche Rolle spielen. Michael Braun interviewt Ulrike Draesner zu ihrem viel beachteten Roman *Schwitters*, für den die Autorin 2020 den Bayerischen Buchpreis erhalten hat. Sie erzählt darin das Leben des aus Hannover stammenden und nach Norwegen sowie später England emigrierten dadaistischen Künstlers und Schriftstellers Kurt Schwitters. Ulrike Draesner, Übersetzerin der aktuellen Literaturnobelpreisträgerin Louise Glück, hat den Roman bemerkenswerterweise zunächst in englischer Sprache verfasst und erst danach eine deutsche Fassung geschrieben.

Der Basler Schriftsteller Urs Zürcher hat in seinem Roman *Überwintern* den Lebensweg zweier junger Männer in den Mittelpunkt gestellt, die auf der Suche nach mehr Intensität schließlich im Krieg in der Ostukraine landen. Eine bedeutende Rolle spielen hierbei die Gedichte und die Biografie Hans Leybolds, des mit 22 Jahren verstorbenen expressionistischen Schriftstellers, der vor dem Ersten Weltkrieg Balls engster Freund in München war. Urs Zürcher berichtet, wie er auf Leybold gestoßen ist und wie er dessen Funktion in seinem Buch, das die *Neue Zürcher Zeitung* zum besten Roman des Jahres 2020 erklärte, sieht.

Nach 15 Jahren unter Adrian Notz erhielt das Cabaret Voltaire in Zürich im vergangenen Jahr mit Salome Hohl eine neue Leiterin. Der Start ihrer Amtszeit fiel unglücklich mit dem Beginn der Corona-Pandemie zusammen, die das erste Jahr ihrer Arbeit verständlicherweise geprägt hat. Dass dennoch ein aufregendes Programm zustande gekommen ist, belegt ihr Rückblick.

Eckhard Faul

Max Reinhardt.

Von *Hugo Ball**).

(Nachdruck verboten).

Im Mittelpunkt des theatralischen Interesses stehen die Regieunternehmungen Max Reinhardts. Dieser bescheiden energische Mann mit dem Mohrenkopf und den Herrscheraugen, der Berlin zu einer doppelten Residenzstadt macht, hat es verstanden, sich im Laufe weniger Jahre an die Spitze der deutschen Theaterwelt zu stellen. Das Attribut seiner Bühnenkunst war ein ununterbrochener Sieg. Reinhardt siegte, seit er 1905 ins deutsche Theater und 1906 ins Kammerspielhaus einzog, mit allen möglichen und unmöglichen Stilen, mit Wedekind und Hofmannsthal, mit Maeterlink und Eulenberg. Er siegte, als er 1909 das Relieftheater Münchener Künstler übernahm. Er siegte mit den *Oedipusaufführungen* im Zirkus Schumann neuerdings so entschieden, daß Humpelrock und eine Reinhardtsche Oedipusvorstellung für ein späteres Geschlecht zusammengehören werden, wie für uns Heutige der Incroyable und die ersten Montgolfièren.

Der Charakter der Reinhardtschen Kunst ist eine Volkstümlichkeit, die gewissermaßen noch nicht populär geworden ist. Eine Volkstümlichkeit, die vorerst noch von Berlin W. und München-Schwabing bezahlt und genossen wird, die aber mit den Oedipusaufführungen auf dem Punkte steht, die breitesten Schichten zu ergreifen und die Provinztheater zu reformieren. Sensation und Behaglichkeit: das sind die beiden Elemente, die Reinhardts Erfolg garantierten. Ein bis dahin in solcher Intensität und Farbigkeit unerhörtes Erfassen und Widerspiegeln der stilistischen, lokalen, kulturellen und musikalischen Besonderheit und Atmosphäre eines Werkes, brachte immer wieder neue Experimente und

*) Der Verfasser dieses Artikels, Herr Hugo Ball in Berlin, ist ein Regieschüler Reinhardts und gleichzeitig ein angehender Dramatiker, dessen Tragikomödie »Michel Angelo« im Laufe der nächsten Saison an einer der Reinhardt-Bühnen aufgeführt werden soll. Der obige Artikel wird hier ein umso größeres Interesse finden, als, wie man hört, Max Reinhardt die Absicht hat, mit seiner Oedipusaufführung in Rußland zu gastieren und dabei auch nach *Riga* zu kommen.
Die Red.

Ueberraschungen. Oft wurden die Bedingungen eines Stückes unter
Hinzuziehung von Fachgelehrten, Malern und Musikern geradezu erst
geschaffen und Reinhardts Witz und Erfindungskraft bei Fruktifizierung
seiner Idee schienen mit dem Zauberstab statt mit der Bleifeder zu han-
5 tieren. Daneben aber herrschte das Prinzip, dem Theater die Narrheit
wiederzugeben. Rüpel- und Possenszenen waren nirgends spaßiger und
ausgelassener zu sehen. Mit einem grotesk stilisierten, immer wiederkeh-
renden Staccatoauftritt zweier Neger-Diener wurde die Shakespearesche
Komödie der Irrungen gewonnen. Mit dem Repertoirekniff der Verwen-
10 dung des einzigartigen Bassermann für eine komische Handwerksbur-
schenrolle füllte Nestroys »Lumpazivagabundus« das Haus. Die Dynamik
eines Werkes, jenes ganze Gebiet, auf dem die Regie durch Striche,
Akzente und eine Art strategischer Verwendung der einzelnen Schauspie-
lerkräfte glänzen konnte, stand hinter der Entfaltung und Belebung
15 zurück. Die Spannung des Publikums lag infolge der Sensation bereits
vor Beginn des Stücks und suchte ihre Befriedigung im Effekt der Szene.
Auch blieb die poetische Idee des Werkes in oft bedenklichem Maße den
Protagonisten überlassen. Etwa wenn Ferdinand Bonn den Shylok spielte,
kein Mitleid zu erregen wußte, und damit den Juden zu einem mit Recht
20 angespuckten Ungeheuer stempelte. Alles in allem aber feierten die aus-
getrockneten Klassiker eine Auferstehung mit Sanktus und Gloria. Den
Modernen wurde zu Anerkennung und Respekt verholfen und die Spra-
che des Bühnenausdrucks hatte eine Revolution erfahren.

Die Oedipus-Aufführungen, die dann im November kamen, zeigen
25 die Stärken und Schwächen der Reinhardtschen Regie in besonderer
Schärfe. Der maßlose Beifall dieser Aufführungen führt die Reinhardt-
sche Sache zu heute vielleicht noch unabsehbaren Zielen. Eine Oedipus-
Tournée über Leipzig, Frankfurt und Wien nach Budapest wird ihre
Wirkung nicht verfehlen. Von München aus wird bereits der Versuch
30 gemacht, in den Großstädten Deutschlands sogn. »Theater der 5000« zu
gründen, Riesenhallen, in denen unter Reinhardts Regie mit einem ent-
sprechenden antiken und modernen Repertoire wieder vor den Massen
gemimt werden soll. Aber der Erfolg ist keine Kritik. Die Oedipustragö-
die stammt aus einer Sphäre, deren Dunkel selbst den Kenner in gemes-
35 sener Entfernung hält. Eine Mystik schwelt darin, deren Problematik
vom Dichter rationalistisch durchleuchtet und unterstrichen, nur noch
verworrener erscheint; weil sie den Beigeschmack der Mystifikation
erhält. Die mythologische Voraussetzung der Tragödie ist, daß eines
ungesühnten Verbrechens wegen eine ganze Stadt von der Pest befallen

und von dieser Pest durch Sühnung des Verbrechens wieder erlöst werden kann. König Oedipus, der Rätselrater, holt nicht Aerzte her nach Theben, sondern glaubt an dies Orakel und entdeckt sich selber Schritt für Schritt nun als den Mörder seines Vaters, den er unbekannt erschlagen, als den Gatten seiner Mutter, die er ahnungslos ehelichte. Diese Voraussetzung des Stücks, daß das hygienische Verhängnis einer Stadt in einer moralischen Schuld eines Bürgers bedingt sein kann, mag im aufgeklärten Zeitalter des Sophokles bereits ein überwundener Standpunkt gewesen sein. Wenigstens geht aus den Worten der Königin Jokaste, die im selben Stück einmal alle Orakel für Priestertrug erklärt, hervor, daß religiöse Skepsis an der Tagesordnung war. Damit aber war für den Dichter die Würde seines Helden in Frage gestellt. Glaubte Oedipus an ein Orakel, das, zwar nicht in der Entstehungszeit des Mythos, aber im Athen des Sophokles lächerlich war, so war der König zu einem abergläubischen Dummkopf gestempelt, der zwar die Sphinx zu stürzen weiß, sich selbst jedoch in einem einfältigen Orakelschwindel fangen läßt. Glaubte Oedipus nicht an dieses Orakel, so kam nie und nimmer seine Schuld ans Tageslicht. Es blieb dem Dichter nur der Ausweg, das Orakel durch sein Dichterwort zu heiligen. Er griff dem Stoff und der Moral zuliebe zur Mystifikation. Gelegenheit dazu bot ein zweites, dem Oedipus bereits in seiner Jugend gegebenes Orakel: Oedipus werde seinen Vater erschlagen und seine Mutter heuren. Und in der Tat versäumt der Text nicht, nach eingetretener grauenhafter Katastrophe die Erfüllung dieses Orakels stark zu betonen. Der heiklen Voraussetzung der Tragödie war damit die nötige Gravität geschaffen, nur rückte das religiös-dogmatische Interesse so weit in den Vordergrund, daß darunter die uns Heutige allein noch interessierende ungeheure Situation dieses blinden Königs, der sich selber die Augen öffnen muß, um sich sogleich zu blenden, wie er sehend wird, halbwegs begraben liegt. Das Bezeichnende ist nun, daß Reinhardt das Wagnis unternahm, dieses in der Totensprache einer verschlossenen Religion, einer versunkenen Kultur stammelnde Stück einem Zirkuspublikum vorzusetzen. Er konnte sich hier nur stützen auf das, was er hinzubachte: auf die Aufmachung. Und so galt auch der Triumph, den er feierte, hier deutlicher als je: der Drastik, mit der der *Dunstkreis* einer Dichtung erspürt und dargestellt war; den genialen Beschwörungsformeln, mit denen wie im Märchen dem verhexten Prinzen, so hier dem tausendjährigen Gedicht die Sprache wiedergegeben werden sollte. Reinhardt inszenierte nicht eigentlich den König Oedipus, sondern die Mystik einer antiken Tragödie. In erster Linie und mit den stärksten Mitteln der

Mystik, wodurch er in diesem speziellen Falle ein weiteres zur Mystifikation beitrug. Finsternis, ein dreimaliges Trompetensignal. Gongschläge, immer rasender gesteigert, mit dem Tumult einer fernen Volksmenge, die unter ein geheimnisvoll violettes Licht in die Manege stürmt. Im Hintergrunde in grellster Beleuchtung die Portalsäulen des altersgrauen Königspalastes. Das ist der Beginn. Merkwürdige Schicksalstöne grollen und murren durch das Stück. Der Chor und das Volk kommen und verschwinden im Dunkel. Ein dreimaliges klagend gezogenes »Oedipus, Oedipus« verklingt. So der Verlauf und Beschluß. Daneben die Spezifika der antiken Tragödie: die Volksmenge, der Chor, die großartigen Proportionen, als sollte gezeigt werden, wie solche Dinge anzupacken seien. Die von Oedipus an den Palaststufen hilfeheischende Volksmenge löste Reinhardt in eine überwältigende Fülle verzweifelt stehenden Lebens auf. Den Dienerbericht nach der Katastrophe im Palast verteilte er an ein Schock halbwahnsinniger, aus den Pforten heraus und über die Stufen heruntertaumelnder Mäde. Suchte er so den starren Block des Ganzen durch vielfältige Gliederung einzelner Teile vergebens in Fluß zu bringen, so war doch immerhin die Massenszene in ihrer dithyrambischen Wirkung seit den mittelalterlichen Mysterienspielen zum ersten Mal für die Kunst wieder in Erinnerung gebracht. Das *musikalische* Element im Chor, das so viele Köpfe schon beschäftigte, erschien ebenso originell als einfach behandelt. Die Alten mögen zu Zither und Flöte eine Art Rezitativ gesungen haben. Reinhardt verzichtet auf Instrumente, wußte aber durch Stimmenverteilung der Tonhöhe beim Einsatz, eine gewisse prosaische Musik der Leidenschaft dem sprechenden Chor zu bewahren. Die gewaltigen Proportionen der Stellungen aber – wenn Oedipus etwa über eine Distanz von etlichen 20 Metern hinweg mit Kreon spricht – erklärten die beim Lesen verwunderliche, ganz auf eine doppelte Deutlichkeit gestellte Technik jener alten Meister, ihr schwerfälliges, mit Symbolen beladenes Versmaß, die ganze Langsamkeit ihres feierlichen Stils. Was Reinhardt bot, ist keine ideale Regie. Eine solche hätte Leben und Tod der Tragödie bei der Streichung energischer trennen müssen und durch Steigerungen, besonders des Chors gegen Schluß, dem starken Chock durch die Volksmenge zu Beginn, ein Gegengewicht zu schaffen gehabt. Was Reinhardt bot, ist aber eine kaum durch eine glücklichere Lösung dieser Aufgabe zu verdrängende *Inszenierung*, die, wie alle Experimente dieses bedeutenden Mannes, dem Schauspiel und der Volkslust neue Wege zu erschließen vermag. Athen bleibt bei den Toten. Das Akropolistheater, über das der blaueste der Himmel rings herunterhängt, steigt aus dem

Schutt nicht wieder auf. Den breitesten Schichten aber einer nördlicheren und deshalb andersartigen Nation werden in aller Verständlichkeit ihrer eigenen Sprache, die ewigen Werte eines untergegangenen wichtigen Brudervolkes zu reichlichstem Erleben und Bedenken nahegebracht.

Es gibt Männer, deren Leistungen in einem aufgeregten und arbeits- 5
 harten Leben den Stempel der letzten Kultur nicht so sehr tragen, als sie
 ihn machen und vorbereiten. Ein rastloses Suchen nach dem Neuen,
 Unerhörten, Stupenden zeichnet sie aus. Nietzsches schwankendes Ver-
 hältnis zu Richard Wagner, den er einen Barbaren schalt und in den 10
 Himmel hob, gehört hierher. Auch Reinhardts Leistungen gegenüber
 beginge man eine Ungerechtigkeit, wollte man sie nur im Hinblick auf
 die spezielle Kunstbestätigung und nicht mit Rücksicht auf den gemein-
 samen Mutterboden der Kultur einschätzen. Es geht in Deutschland von
 Reinhardts Bestrebungen schon heute eine Stärkung und Wiedergeburt 15
 des theatralischen Interesses aus. Es ist Reinhardt schon heute geglückt,
 was einem Richard Wagner in beschränktem Maße nur gelang: den
 Zusammenschluß der Künste auf der Szene zu einer Forderung des
 Geschmacks zu erheben. Zu der dieser Tage in Dresden stattgehabten
 Uraufführung von Strauß' Oper »Rosenkavalier«, unter Hinzuziehung 20
 von Roller und Reinhardt, wünschte uns mit Recht das Ausland Glück.
 Werden die Oedipus-Aufführungen ihren Einfluß auf die produktive
 Literatur vermissen lassen? Um einer Hoffnung Ausdruck zu verleihen:
 die Oedipus-Aufführungen, die zufällig mit den Oberammergauer Pas-
 sionsspielen zusammenfielen? Wir leben in der Zeit eines Griechenstudi- 25
 ums, das intensiver ist und fruchtversprechender als je. Zuletzt: ist durch
 Reinhardt nicht auch die Frage nach dem deutschen Nationaltheater einer
 unverhofften Lösung nahe gerückt? Ich wenigstens möchte von dieser
 Frage her den letzten Gesichtspunkt für die Beurteilung des Reinhardt-
 schen Wirkens nehmen. Reinhardt hat gegenwärtig 4 Theater zur Ver-
 fügung und ein Ensemble, das sich den Besonderheiten jedes dieser 30
 4 Theater gewachsen gezeigt hat. Das intim vornehme Kammerspielhaus
 ist vorzüglich geschaffen für die letzten Verästelungen moderner See-
 lenanatomie. Das gut bürgerliche Deutsche Theater mit seiner Dreh-
 bühne und seinem sonstigen modernen Bühnenapparat repräsentiert eine
 treffliche Versuchs- und Experimentier-Bühne für Dramen stärkerer und 35
 breiterer Entfaltung, moderner und klassischer Autoren. Gegenwärtig
 zum Beispiel versucht man dort den Faust vor einer einzigen konstanten
 in der Mitte ausgeschnittenen Wand und bei anziehenden Gewändern in
 einer Kahlheit, deren sich das in Szenendingen gewiß pauvre Zeitalter

der Elisabeth geschämt haben würde. Vielleicht ein Extrem nach der anderen Seite: das *Drama* soll wieder in den Vordergrund. Vielleicht auch ein Geldmangel. Die Münchener Reliefbühne, die ich als dritte nennen möchte, ist geeignet, Werke strengster künstlerischer Stilisierung zum stärksten Ausdruck zu bringen. Im Zirkus ist neuerdings auch ein Mas-
5 sentheater für antike und neue Monumentalwerke erschlossen. Es besteht somit die Möglichkeit, jedem Werke, gleichviel welchen Stils, nach seiner Eigenart den passendsten Raum und Rahmen zu geben. Es besteht die Möglichkeit, allen erdenkbaren in dieser Hinsicht gestellten Anforderungen der Dichter in einem Maße gerecht zu werden, das die Konkurrenz
10 jeder anderen Bühne ausgeschlossen erscheinen läßt. Es besteht die weitere, von Reinhardt denn auch längst wahrgenommene Möglichkeit, Musteraufführungen zu geben, die für das übrige Deutschland maßgebend sein könnten. An einem Repertoire, das den Schatz der Klassiker
15 lebendig erhält und Verschollenes zurückruft, fehlt es nicht. Die wahrhaft lebendigen Dichter, auch der Gegenwart, gleichviel ob Deutschland oder Ausland, kommen in ihren besten Erzeugnissen zu Wort. Nimmt man dazu einen nach Maßgabe der verschiedenen Aufgaben gebildeten Stab von Spezialisten der Regie, Dramaturgie, Literatur, Musik, Malerei
20 u. s. w. – um all diese Dinge ist Reinhardt in hervorragend ununterbrochener Arbeit bemüht – so wüßte ich nicht, was zu einem wahrhaft nationalen Theater der Deutschen, außer dem Namen und einer Fixierung des Errungenen zum bleibenden Besitz der Nation, noch fehlen sollte, als Aufführungen, von einer Vorbildlichkeit nicht nur der Teile, sondern des
25 harmonischen Ganzen.

Druckvorlage (Erstdruck): Rigasche Neueste Nachrichten. Organ für liberales Deutschtum (Riga). Jg. 4. Nr. 40 (2. Beiblatt) vom 18. Februar [= 3 März¹] 1911, S. 9f. (S. 1f. des 2. Beiblatts). – Die im Erstdruck gesperrt gesetzten Wörter werden kursiv wiedergegeben.

Kommentar

- 9 2 *Max Reinhardt*] Max Reinhardt (1873–1943), 1903 in Berlin bereits Direktor des aus dem Kabarett Schall und Rauch entstandenen Kleinen Theaters (Unter den Linden) und des Neuen Theaters (am Schiffbauerdamm), übernahm im Mai 1905 die Direktion des Deutschen Theaters in der Schumannstraße. Im November 1905 kaufte er das Theater Adolphe L'Arronge für rund 2,5 Millionen Mark ab und ließ es für seine Zwecke umbauen, ausgestattet u. a. mit einer neuartigen Drehbühne. Eröffnungsvorstellung war am 19. Oktober 1905 mit Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*. Ebenfalls im November 1905 erwarb Reinhardt ein Nachbargrundstück und ließ den dort befindlichen Embergs Tanzsalon vom Architekten William Müller (1871–1913) zu einem intimen Theater mit wenig mehr als 300 Plätzen umbauen. Diese Kammerstücke des Deutschen Theaters wurden am 8. November 1906 mit *Gespenster* von Ibsen eröffnet. Kleines Theater und Neues Theater gab Reinhardt 1905 bzw. 1906 ab.
- 9 12f. *mit Wedekind und Hofmannsthal, mit Maeterlinck und Eulenberg*] Reinhardt selbst inszenierte ab 1903 von Maeterlinck *Pelleas und Melisande*, *Schwester Beatrix*, *Aglavaine und Selysette*; von Hofmannsthal *Elektra*, *Ödipus und die Sphinx*, *Der Tor und der Tod*, *Christinas Heimreise*; von Wedekind *Frühlings Erwachen*. Warum Ball Herbert Eulenberg erwähnt, ist rätselhaft. Zwei Stücke – nicht in Reinhardts Regie – brachten es auf nur insgesamt fünf Vorstellungen. Vielleicht war es Eulenberg, der Ball zu seiner Entscheidung für das Theater ermunterte.
- 9 13f. *Relieftheater Münchener Künstler*] Das als Reformbühne konzipierte Münchener Künstlertheater auf der Theresienhöhe, von Max Littmann

1 Im russischen Machtbereich, zu dem das Baltikum gehörte, galt der Julianische Kalender, der dem ansonsten gebräuchlichen Gregorianischen Kalender um 13 Tage hinterherlief.

- für die Kunstgewerbeausstellung 1908 erbaut, pachtete Max Reinhardt 1909 bis 1911 für Sommer-Gastspiele des Deutschen Theaters.
- 9 14f. Oedipusaufführungen im Zirkus Schumann] Die Ödipus-Inszenierung nach Sophokles in der Übertragung und Neubearbeitung von Hugo von Hofmannsthal erlebte ihre Uraufführung am 25. September 1910 in der Münchner Musikfesthalle. Ball meint die Berliner Premiere am 7. November 1910 im Zirkus Schumann. Zum Zirkus Schumann vgl. unten Anm. 24.
- 9 15 Humpelrock] Im engeren Sinne ein besonders enger und langer Damenrock, der zusätzlich oft in Kniehöhe geschnürt war. Frauen in Humpelröcken konnten nur kleine Schritte darin machen, wurden zum Trippeln oder Humpeln gezwungen. Um 1910/11 häuften sich Berichte über Unfälle. Es gab Stürze beim Treppabgehen, Aussteigen aus Kutschen oder Autos. Frauen kamen nicht schnell genug über die Straße und wurden angefahren.
- 9 17 Incroyable] Zweispitz (Hut). Die Hutkrempe wird so aufgestellt, dass sich zwei Spitzen bilden. Der Hut wird entweder mit einer Spitze nach vorn und einer nach hinten getragen (Wellingtonhut) oder quer (Napoleonhut).
- 9 18 Montgolfière] Der Name des ersten Heißluftballons, benannt nach den französischen Erfindern Joseph Michel und Jacques Étienne Montgolfier. Der erste Ballonflug fand am 4. Juni 1783 im französischen Annonay statt.
- 9 30–32 dessen Tragikomödie »Michel Angelo« im Laufe der nächsten Saison an einer der Reinhardt-Bühnen aufgeführt werden soll] Die Nase des Michelangelo wurde vermutlich 1910/11 geschrieben. Das manchmal genannte Jahr 1908 ist nicht nachgewiesen; eine Handschrift existiert nicht. Das Stück erschien 1911 bei Rowohlt; der Wunsch, es von Reinhardt inszeniert zu sehen, blieb unerfüllt (vgl. Hugo Ball: Brief an Ernst Rowohlt vom 5. Mai 1911. In: Ders.: Briefe 1904–1927. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner. Bd. 1. Göttingen 2003 [= Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 10.1], S. 14f.).
- 9 33f. mit seiner Oedipusaufführung ... auch nach Riga zu kommen] Das Gastspiel in Riga fand ab 4. April 1911 im Interimstheater (Lettisches Theater), dem früheren Zirkus am Puschkín-Boulevard statt.
- 9 35 Die Red.] Verantwortlicher Redakteur war der Musikkritiker, Komponist und Dichter Hans Schmidt (1854–1923).
- 10 8 Staccatoauftritt zweier Neger-Diener] Die Darstellung der Zwillingbrüder und Sklaven Dromio von Ephesus und Dromio von Syrakus

durch die Charakterkomiker Victor Arnold (1873–1914) und Richard Großmann.

- 10 8f. *die Shakespearesche Komödie der Irrungen*] Die Shakespeare-Inszenierung, mit Molières *Die Heirat wider Willen* aufgeführt, hatte der Regisseur zuerst im September 1910 in München gezeigt, Ball bezieht sich auf die Berliner Übernahme in den Kammerspielen ab 7. Oktober 1910.
- 10 10f. *des einzigartigen Bassermann ... Nestroys »Lumpazivagabundus«*] Albert Bassermann (1867–1952) spielte in Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* den Knieriem. Premiere am Deutschen Theater in der Regie Reinhardts war am 31. Dezember 1910.
- 10 18 *wenn Ferdinand Bonn den Shylok spielte*] Ball muss Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, seit November 1905 auf dem Spielplan, am 18. Januar 1911 mit Ferdinand Bonn (1861–1933) gesehen haben. Wahrscheinlich eine Verlegenheitsbesetzung, das Stück lief am 23. Januar 1911 aus; zuvor spielte Bonn die Rolle nicht. Den Shylock verkörperten so unterschiedliche Schauspieler wie Rudolf Schildkraut, Alexander Moissi, Ludwig Hartau und Fritz Richard. Vgl. Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt. Bauten – Spielstätten – Inszenierungen*. München 1983 (= *Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bd. 27), Eintrag Nr. 282.
- 10 27f. *Eine Oedipus-Tournée über Leipzig, Frankfurt und Wien nach Budapest*] Ab 3. Februar 1911: Leipzig, Bonn, Köln, Düsseldorf, Mannheim, Breslau, Halle, Magdeburg, Dresden, Hamburg, Königsberg, Riga, St. Petersburg, Stockholm, nochmals Hamburg, Prag, Wien, Stuttgart, Frankfurt/Main, Straßburg, Zürich, Den Haag und Amsterdam. 1912: Dortmund, Bochum, Essen, Moskau, Charkow, Odessa, Kiew und Warschau.
- 10 29–31 *der Versuch ... sogn. »Theater der 5000« zu gründen*] Ball spielt auf den Gründungsauftrag der Gesellschaft für Deutsche Volksfestschpiele an. Unter dem Schlagwort »Theater der Fünftausend« wollten die Gründer unter der angestrebten künstlerischen Leitung Max Reinhardts »einer festlich gestimmten Hörerschaft [!] festliche Eindrücke schaffen«. Es sollten »Grenzgebiete der Alltagsbühne erweitert« werden, »das Ungezählte um ein Geringes versperrte Tore öffnet«. Ideologisch sollte in »einer Zeit der sozialen und politischen Gegensätze« »eine Art von Ausgleich« geschaffen, das Theater »wieder zu einer Sache des Volkganzes« gemacht werden. In: *Berliner Börsen-Zeitung*. Nr. 605 vom 28. Dezember 1910, Morgenausgabe, S. 6. Unterzeichner waren neben einer Reihe von Oberbürgermeistern großer Städte Männer wie

Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Max Liebermann, Thomas Mann, Walter Rathenau, Franz von Stuck, Heinrich Wölfflin, Reinhardts Dramaturg Karl von Gersdorff.

11 22 heuren] Frühneuhochdeutsch für heiraten.

13 8f. *Nietzsches schwankendes Verhältnis zu Richard Wagner*] Ball hatte 1909/10 an seiner Dissertation über *Nietzsche in Basel* gearbeitet, sie aber nicht eingereicht. Der Blick auf Nietzsches Verhältnis zu Wagner war zu Lebzeiten Balls nicht nur durch die verzerrende Editionspraxis der Werke Nietzsches geprägt; entscheidende Dokumente wurden sogar erst in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts publiziert. Forschungen rückten das Bild vom tiefen ›Bruch‹ Nietzsches mit Wagner zurecht. Vgl. Dieter Borchmeyer, Jörg Salauquarda (Hrsg.): *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. 2 Bde. Frankfurt/Main 1994; Dieter Borchmeyer: *Doppelgesichtige Passion: Nietzsche als Kritiker Wagners*. In: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg. Nr. 1/95, S. 22–29.

13 18–20 in *Dresden stattgehabten Uraufführung von Strauß' Oper »Rosenkavalier«, unter Hinzuziehung von Roller und Reinhardt*] Königliches Opernhaus am 26. Januar 1911. Auf Wunsch des Komponisten, der mit der Regie des Hofopernregisseurs Georg Toller unzufrieden war, wurde Reinhardt hinzugezogen. Bühnenbild und Kostüme schuf der Wiener Bühnenbildner, Maler und Grafiker Alfred Roller (1864–1935), der ab 1903 bei Gustav Mahler an der Wiener Hofoper die szenische (Ausstattungs-)Kunst im Sinne des Gesamtkunstwerkes Richard Wagners reformierte. Roller, nach 1909 Bühnenbildner am Burgtheater, zeichnete für die Wiener Erstaufführungen der Werke von Strauss verantwortlich und arbeitete auch später weiter mit Reinhardt zusammen.

13 24f. *Wir leben in der Zeit eines Griechenstudiums, das intensiver ist und fruchtversprechender als je*] Ball erhoffte sich wohl von den Ödipus-Aufführungen, dass sie Dramatiker zu neuartigen Stücken anregten, speziell für Großraumtheater konzipiert und nicht für konventionelle Bühnen. Daher auch die Erwähnung der nur alle zehn Jahre stattfindenden Oberammergauer Passionsspiele (hier zuletzt 1900 und 1910, 1920 ausgefallen); vielleicht zog er Parallelen zwischen antikem und christlichem rituell-religiösen Theater. Die Hoffnung auf neue Dramatik hegte auch Reinhardt mit dem Theater der 5000, dem Großen Schauspielhaus. Sie erfüllte sich nicht.

13 36f. *Gegenwärtig zum Beispiel versucht man dort den Faust*] Ball muss eine oder mehrere der 70 Proben zu Reinhardts *Faust II* (*Faust I*: 1909)

besucht haben. Premiere am Deutschen Theater war am 15. März 1911, ebenfalls in Rollers Bühnenbild.

- 13 39–14 1** *deren sich das in Szenendingen gewiß pauvre Zeitalter der Elisabeth geschämt haben würde]* Die elisabethanische Bühne war gewöhnlich eine nach drei Seiten hin offene, leere Fläche, die rückwärtig von einer Wand mit zwei Auftrittsmöglichkeiten begrenzt war (pauvre = arm). Bühnenbilder im heutigen Sinne gab es nicht. Beschreibungen des Handlungsortes wurden über den Text vermittelt.

Zu Hugo Balls Artikel über Max Reinhardt

Kritische Prosa von Hugo Ball war bislang erst ab März 1913 bekannt.¹ Der Verfasser hat die Druckversion des Essays *Max Reinhardt* im Zuge der Arbeit an einer Reinhardt-Bibliografie in der Latvijas Nacionālā digitālā bibliotēka aufgefunden. Im Nachlass Balls gibt es weder Handschrift noch Typoskript. Im Folgenden sollen keine Bezüge zu Balls späterem Denken und Werk hergestellt werden. Das ist Sache seiner Kenner. Dieser Essay wirft ein Schlaglicht auf die wenig erforschte Berliner Zeit des jungen Ball: Er diskutiert Reinhardts dominierende Stellung, den ›Sieg‹ der Regie als Moment der Emanzipation des Theaters von der Literatur, die Auseinandersetzung mit der griechischen Antike, theaterpolitische Entwicklungen im Kaiserreich. Er dokumentiert zudem einen historischen Moment: den Beginn der strategischen Organisation und Internationalisierung der Theaterunternehmungen Reinhardts.

Abgeschlossen wurde der Essay Ende Januar, Anfang Februar 1911, als Ball noch Schüler der Regieklasse an der Schauspielschule des Deutschen Theaters war. Von September 1910 bis Ende April 1911 eingeschrieben, schloss er nicht ab; im Zeugnis ist nur von einem »Vorbildungskurs für Regisseure«² die Rede. Dass der Essay nicht in Berlin, sondern in Riga erschien, mag verwundern, erklärt sich jedoch durch die Modernität des Reinhardt-Theaters in werbetechnischer Hinsicht. Wenn andere Bühnen überhaupt Dramaturgen hatten, so nur fürs Stückelesen. Das Deutsche Theater hatte mehrere arbeitsteilig wirkende. Der Wiener Arthur Kahane (1872–1932) war seit 1902 für Stückauswahl, Spielplan und Kommunika-

1 Vgl. Ernst Teubner: Hugo Ball. Eine Bibliographie. Mainz 1992 (= Bibliographische Hefte. 1), S. 6, sowie die Bibliografie-Nachträge in den *Hugo-Ball-Almanachen* 17 (1993), S. 161–187, hier S. 167; 20 (1996), S. 187–241, hier S. 193; 26/27 (2002/2003), S. 121–208, hier S. 133; 30 (2006), S. 128–211, hier S. 141; und N.F. 2 (2011), S. 138–183, hier S. 143.

2 Vgl. Hugo Ball (1886–1986). Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung. Hrsg. von Ernst Teubner. Berlin 1986, S. 66. Gewöhnlich dauerte die Ausbildung zwei Jahre. An der Schule lernte Ball Reinhardt als Lehrer kennen. Vgl. Hugo Balls Brief an Maria Hildebrand vom 18. Januar 1911. In: Hugo Ball: Briefe 1904–1927. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner. Bd. 1. Göttingen 2003 (= Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 10.1), S. 11–14, hier S. 12. Vgl. Hans Joachim Bähr: Die Funktion des Theaters im Leben Hugo Balls. Materialien zur Bestimmung der Jahre 1910–1914. Frankfurt/Main, Bern 1982, S. 61f.

tion mit Autoren zuständig. Der Schriftsteller und Kritiker Felix Holländer (1867–1931) war seit 1903 für Öffentlichkeitsarbeit verantwortlich, versorgte Zeitungen mit Meldungen aus dem Haus, stellte Kontakte zu Persönlichkeiten des öffentlichen und künstlerischen Lebens her, tat Finanzquellen auf. Wieder andere waren als »Hilfsregisseure« bei Vorproben etwa für Massenszenen tätig wie Berthold Held, Heinz Herald, später Richard Metzl; Männer wie Othmar Keindl oder Karl von Gersdorff für Tournee-Planung und -Leitung, persönliche Reiseorganisation und -begleitung Reinhardts. Ganz klar abgesteckt waren die Zuständigkeiten jedoch nicht immer. Die Bedeutung von Dramaturgen, Schriftstellern, Regisseuren wie Efraim Frisch und Richard Ordynski oder des Verlegers Erich Reiß ist unerforscht. Paul Legband, Leiter der Schauspielschule von 1906 bis 1911, der Balls Zeugnis unterzeichnete, war 1909 Herausgeber des ersten Buchs über das Deutsche Theater, ohne Zweifel ein »Propagandainstrument« zur »Eroberung« Münchens als Gastspielort.³

Balls Artikel mag ursprünglich eine Auftragsarbeit gewesen sein, er spart jedoch nicht mit Detailkritik an Alltagsbetrieb und Regie. Er zeigt das Bemühen des 25-Jährigen um ein unabhängiges, umfassendes ästhetisches Urteil, in einer Zeit, in der »alles für mich Theater [war]: das Leben, die Menschen, die Liebe, die Moral [...] die unfäßbare Freiheit«⁴; eine Zeit, in der er »mit sehr vielen modernen Dichtern und Künstlern in direkte oder indirekte Beziehung«⁵ trat.

Er beginnt mit einer Skizze von Reinhardts Karriere, betont den Versuch, jedes Werk »aus sich heraus« zu inszenieren, nicht einem Stil zu unterwerfen (was Reinhardt als Eklektizismus vorgeworfen wurde). Und er hebt das komödiantische, clowneske, fast zirkushafte Element der Auf-

- 3 Vgl. Paul Legband (Hrsg.): Das Deutsche Theater in Berlin. München 1909. Gespottet über Reinhardts Propagandisten wurde schon sehr früh. So im Kabarett Böse Buben – es existiere gar ein Dramaturg »Nr. 17 B«. Vgl. Paul Goldmann: Berliner Theater. Max Reinhardt im Deutschen Theater. In: Neue Freie Presse. Nr. 14796 vom 31. Oktober 1905, Morgenausgabe, S. 1–4. Vgl.: Anonym: Neues von Max Reinhardt. (Ein Beitrag zur Technik der Reklamenotiz.). In: Vorwärts. Jg. 30. Nr. 128 vom 26. Mai 1913, S. 8. Vgl. allgemein: Meike Elisabeth Müller: Theater-PR am Beispiel Max Reinhardts und seiner Selbstinszenierung zum »Theatrch«. In: Dies.: »Reklamowicz-Klimbinsky«. Historische Befunde zur Öffentlichkeitsarbeit für Theater in Deutschland. Die Theaterstadt Berlin und Max Reinhardt. Magisterarbeit Universität Mainz 1997, S. 65–122.
- 4 Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit [1927]. Unter Verwendung umfangreicher Vorarbeiten von Ernst Teubner hrsg. und kommentiert von Eckhard Faul und Bernd Wacker. Göttingen 2018 (= Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3), S. 10.
- 5 Brief Hugo Balls an Pater Beda Ludwig vom 18. März 1926. In: Ball: Briefe 1904–1927. Bd. 2, S. 262–265, hier S. 264.

führungen, zumal bei Shakespeare, hervor. Der Zirkus sollte für Ball seine Bedeutung behalten: Dada hatte etwas vom Spektakel in der Manege, beim bewunderten Frank Wedekind hob er nicht zuletzt dessen Akrobatentum hervor.⁶

Die Detailkritik am Shylock Ferdinand Bonns meint eigentlich: Zweit-, Dritt- und Viertbesetzungen waren im Alltagsbetrieb geradezu Standard und standen schon um 1903 in der Kritik. Reinhardt interessierte sich nach der Premiere nicht mehr für die Inszenierung; davon blieb nach einiger Zeit oft nicht mehr als das bloße Gerüst. Er zog die »1. Garnitur« der Schauspieler rasch fürs nächste Projekt ab. Hinzu kam u. a. die simple Tatsache, dass das Ensemble für das Bespielen zweier Häuser von Anfang an zu klein war. Als ab 1910 der internationale Tourneebetrieb begann, verschärfte sich diese Lage weiter.⁷

In die Lobeshymne mischen sich Begriffe, die zum Repertoire der Reinhardt-Gegner gehörten: »Sensation« und »Effekt«. Stichwortartig: intensive Nutzung der Drehbühne, Stück und schauspielerische Darstellung verdeckende Massenszenen auch ohne dramaturgische Notwendigkeit, »hinzugedichtete« Szenen (heute: »Regieeinfälle«), »überladene« Dekorationen und Kostüme, plakative Licht-, Geräusch- und Musikeffekte, werbewirksam herausgestellte Hinzuziehung prominenter Maler

6 Rollenbilder zeigen: Hans Wassmanns Maske wie Kostüm als Christoph Sellau in Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* (1909/10) sind eindeutig die eines Zirkusclowns. Sogar vom Purzelbaumschlagen auf der Bühne wird berichtet. Vgl. Hugo Ball: Wedekind als Schauspieler. In: Phöbus. Monatsschrift für Aesthetik und Kritik des Theaters. Jg. 1. H. 3 (Juni 1914), S. 105–108. Wieder in: Ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt/Main 1984, S. 15–18.

7 Das ist bislang nicht umfassend untersucht worden. Ansätze bei Alexander Rudin: Max Reinhardts dritte und vierte Besetzung. Zum künstlerischen Betrieb der Reinhardt-Bühnen in Berlin. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 29/30: Theater – das gewagte Unternehmen. Prof. Dr. Kurt Raek zum 75. Geburtstag am 30. Juli 1978. Berlin 1978, S. 113–124. Vgl. auch Heinz Ullstein: Spielplatz meines Lebens. Erinnerungen. München 1961, S. 152–166. Ein Beispiel für die Vernachlässigung von Repertoirevorstellungen: Der Verein Neue Freie Volksbühne hatte 1903 Verträge über Sonn- und Feiertagsvorstellungen mit dem Neuen Theater, 1905 mit dem Deutschen Theater geschlossen. Vorstellungen verkamen durch Umbesetzungen, Textauslassungen, Extempores usw. »Medea« in sechzig Minuten titelte das *Berliner Tageblatt* (Jg. 39. Nr. 277 vom 4. Juni 1910, Morgenausgabe, S. 2f.), *Die kastrierte »Medea«* überschrieb der *Vorwärts* (Jg. 27. Nr. 130 vom 7. Juni 1910, 1. Beilage, S. 5) seine Kritik. Der Verein stellte Zahlungen ein, sodass die Direktion des Deutschen Theaters dem künstlerischen Personal Disziplinarmaßnahmen androhte. Vgl. *Prager Tagblatt*, Jg. 34. Nr. 311 vom 11. November 1910, Morgenausgabe, S. 7.

für Bühnenbild und Kostüme⁸, »echter« Wald.⁹ Kurz: Veräußerlichung, Bluff, Oberflächenreize. Es mag so sein, dass diese von Reinhardt-Verehrern als konservativ gescholtene Kritik im Wesentlichen darauf beruhte,

8 Für die Zeit bis 1911 seien genannt: Lovis Corinth, Max Slevogt, Karl Walser, Ludwig von Hofmann, Emil Orlik. Bezeichnend für die Werbewirksamkeit des dramaturgischen Büros ist der »Fall« Adolf Menzel bei Lessings *Minna von Barnhelm* 1904. Für die Presse lancierte Felix Holländer die Nachricht, Reinhardt und Minna-Darstellerin Agnes Sorma hätten Menzel besucht, der ihnen Tipps für die historisch korrekte Gestaltung friderizianischer Kostüme anhand von Stahlstichen Daniel von Chodowieckis gegeben habe (vgl. Berliner Tageblatt. Jg. 33. Nr. 19 vom 12. Januar 1904, Morgenausgabe, S. 2; Neue Hamburger Zeitung. Jg. 9. Nr. 24 vom 15. Januar 1904, Abendausgabe, S. 2). Das war völlig unnötig: Chodowieckis Stiche waren publiziert, es gab zahlreiche Kostümbücher, Theaterausstatter wie Hugo Baruch & Co. oder Verch & Flothow kannten ihr Metier, das Meininger Hoftheater hatte bereits Jahrzehnte zuvor historisch korrekte Kostüme eingeführt. Menzel besuchte eine Kostümprobe, ohne viel zu sagen; er habe mehr auf seinen Zylinder gestarrt als auf die Bühne (vgl. Eduard von Winterstein: Mein Leben und meine Zeit. Berlin 1982, S. 262f.; Winterstein spielte den Tellheim). Riccaut-Darsteller Josef Giampietro berichtete, er habe notgedrungen auf der Generalprobe, die Menzel besuchte, Husarenstiefel statt gelber Strümpfe und Schuhe getragen. Der Stilbruch sei dem Maler nicht aufgefallen, da der wegen seiner Angst vor Feuer mehr auf die Ausgänge als auf die Bühne gesehen habe (vgl. Ernst Friedegg: Bei Josef Giampietro. In: Neues Wiener Journal. Jg. 20. Nr. 6609 vom 17. März 1912, S. 3; auch in: Berliner Börsen-Zeitung. Nr. 138 vom 22. März 1912, Morgenausgabe, 2. Beilage, S. 9; Berliner Volks-Zeitung. Jg. 60. Nr. 141 vom 23. März 1912, Morgenausgabe, S. 2). Von einem maßgeblichen Einfluss Menzels kann also kaum die Rede sein. Geblieben ist der Werbeeffect: Noch 1969 bei der zweiten Sotheby's-Versteigerung eines Teilnachlasses Reinhardts wurden Kostümfiguren Menzel zugeschrieben. Diese stammen jedoch von Lovis Corinth; auch weitere seiner Entwürfe für andere Stücke wurden von Sotheby's Menzel zugeschrieben. Vgl. Theatre Designs from the Collection of the late Max Reinhardt (Part II). Sold by Order of his widow Helene Thimig. Sotheby & Co. London, 16th December 1969. In: Sergei Diaghilev. Boris Kniaeff. Max Reinhardt. Sotheby & Co. Sale of Ballet and Theatre Material. London 1969, lots 230–238, 264–275. Corinth selbst: »Sie müssen nämlich wissen, ich war selber zwei Jahre lang beim Theater, bei Reinhardt. Er mochte mich sehr gerne; sonst wäre ich wohl kaum so lange geblieben. Denn eigentlich habe ich verflucht wenig gearbeitet.« (Paul Gipper: Erlebnisse mit Corinth. In: Berliner Börsen-Zeitung. Jg. 71. Nr. 79 vom 17. Februar 1926, Morgenausgabe, S. 12). Es wäre an der Zeit, die Leistungen bildender Künstler für die Reinhardt-Bühnen – von Legenden befreit – detailliert aufzuarbeiten und neu zu bewerten. Es gibt Einzeluntersuchungen, jedoch ist die erste und letzte knappe Gesamtdarstellung überholt (vgl. Carl Niessen: Max Reinhardt und seine Bühnenbildner. Köln 1958).

9 Von Reinhardts erstem *Sommernachtstraum* 1905 rührt die Mär her von echtem Wald, Moos und Gebüsch, die sich bis heute hartnäckig hält. Wobei denkbar ist, dass Zeitgenossen unter »echt« den neuen dreidimensionalen, begehbaren Bühnenraum verstanden im Gegensatz zu den alten zweidimensionalen gemalten Kulissen und Prospektten, und erst spätere Rezipienten den Begriff »echt« missverstanden. Dabei war Reinhardt unmissverständlich: In einem Brief vom 21. Juli 1904 an Berthold Held bat er, sich bei Firmen nach künstlichen Hecken, Bäumen, Grastepich und Waldmoos zu erkundigen. Vgl. Max Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 93–102, hier S. 98. Die Realität: Bäume waren im Kern aus Holzstabgerippen, Borke und Rinde aus gefalteter Asbestleinwand

dass Theater als Institution zur Illustration von Literatur verstanden wurde und nicht als Kunstform mit eigenen ästhetischen Regeln. Bei *König Ödipus* sollten es besonders die Althilologen sein, die heftige Kritik an der Regie, speziell der Behandlung von Chor und Volk, wie auch an Hofmannsthals Bearbeitung bzw. Übersetzung übten. Mit Reinhardt beginnt die Diskussion ums Regietheater – Stichwort ›Werktreue‹.¹⁰

Im folgenden Abschnitt widmet sich Ball dem ›Aufhänger‹, der Ödipus-Tragödie und ihrer Umsetzung. Unklar bleibt, ob er sich auf Sophokles, Hofmannsthal oder beide bezieht; Hofmannsthals teils gravierend abweichende Bearbeitung wird nicht erwähnt. Die literaturhistorische Einordnung bewegt sich im Rahmen theaterpraktischer Diskussion, die bis Reinhardt von Skepsis gegenüber Wiederbelebungsversuchen antiker Dramen geprägt war.¹¹ Tenor: »Die Oedipustragödie stammt aus einer Sphäre, deren Dunkel selbst den Kenner in gemessener Entfernung hält.« Eine oft zu lesende Formulierung hieß: »Wir sind keine Griechen mehr.«¹² Schon »im

geformt, mit Leim bzw. Steinmasse versteift. Blätter bestanden tatsächlich teils aus präpariertem Laub, teils aus gestanzten, lackierten und gefärbten Baumwollstoffen, die auf der Maschine gewebt waren. Das Moos bzw. der Waldboden mit Farnen usw. wurde aus gefärbten Kokosmatten hergestellt. Für Gras und Moos wurden in die Kokosmatten spezielle Wollfäden eingenäht. Für *Käthchen von Heilbronn* wurde Moos an Bäumen durch auf Teppichwebstühlen hergestellte Baumwolle imitiert in kurz geschorener plüschartiger Struktur. Fensterscheiben wurden aus mit Gelatine behandelten engmaschigen Drahtgestellen hergestellt. ›Echt‹ wirkte das alles nur aus der Entfernung. Erst beim *Sommernachtstraum* 1913 gab es kleinere, echte Birkenzweige. Vgl. George Piek: Bühne und Textilindustrie. In: Die Textil-Woche. Nr. 25 (1909). Wieder als *Die Geheimnisse der Bühnendekorationen. Das Dekorationsmaterial. – Der Baum im »Sommernachtstraum«*. – *Wie man Schnee macht. – Künstliches Gewitter. – Gewebte Glasscheiben*. In: Neues Wiener Journal. Jg. 17. Nr. 5630 vom 25. Juni 1909, S. 5; sowie: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Jg. 12. I. Bd. (Oktober 1909 – März 1910), S. 83 f. Vgl. Ders.: Textiltechnische Möglichkeiten. Anregungen zur Förderung der deutschen Textilindustrie. Mit einem Vorwort von Dr. Leon Zeitlin. Berlin 1911; Berliner Börsen-Zeitung. Nr. 411 vom 2. September 1911, Morgenausgabe, 1. Beilage, S. 5.

10 Hier ist nicht der Ort, auf das Spannungsfeld Literatur–Theater einzugehen. Den Begriff der ›Werktreue‹ haben rezeptionsgeschichtliche und theaterwissenschaftliche Forschungen in den 1980er Jahren in der Theorie ›erledigt‹; er ist jedoch unausrottbare. Wenn Ball später konkrete Regiearbeit beschreibt, so hat er Reinhardt vor Augen. Vgl. Hugo Ball: Regie und Regisseur. In: Programmheft zu Büchners »Leonce und Lenax« [Münchener Kammerspiele, 3. Juni 1913]. München 1913, S. 11 und 14. Wieder in: Hugo-Ball-Almanach 14 (1990), S. 1–3.

11 Philologische Aspekte bleiben außer Betracht, da Ball sich dazu nicht dezidiert äußert, etwa zu den Übersetzungen bis zum damals tonangebenden Wilamowitz-Moellendorf. Vgl. Griechische Tragödien. Übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. Bd. 1. Sophokles Oedipus. Berlin 1914. Zu seiner Stück-Interpretation siehe Einleitung, S. 3–20, hier S. 8–20.

12 Anonym: Reinhardts Arena-Theater. In: Breslauer Zeitung vom 13. Dezember 1910: »Wir aber [...], die wir uns jeden Tag des Jahres über scheußliche Denkmäler,