

KATJA KALUGA

Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹

Innenansichten der Erstaufführung
in den Kammerspielen des Deutschen Theaters zu Berlin

Im Freien Deutschen Hochstift wurde seit 1968 kontinuierlich zu Werk und Leben des österreichischen Dichters Hugo von Hofmannsthal gesammelt und gearbeitet. Vornehmlicher Zweck dieser Sammlungstätigkeit war die Sicherung des dichterischen Nachlasses, der die Materialbasis für die Kritische Ausgabe Sämtlicher Werke Hofmannsthals bildet, die mit dem letzten Band XXXV Anfang 2022 abgeschlossen werden konnte.¹ Die Ausgabe widmet sich in erster Linie der Werkgenese und bezieht deshalb sämtliche bekannten bzw. erreichbaren Handschriften und zu Lebzeiten erschienenen Drucke der Werke ein. Ein Thema, das weniger die Kritische Ausgabe als die allgemeine Forschung zu Hofmannsthal beschäftigt, ist die Qualität der Aufführungen seiner Stücke auf der Bühne – ein schon aufgrund der problematischen Material- und Quellenlage zu historischen Aufführungen schwer zu greifender Gegenstand. Auskunft über das Spiel auf der Bühne vor der Dokumentation durch den Film geben allenfalls Rollenbilder (zumeist gestellt, jedenfalls bis in die Mitte der 1920er Jahre), Zeichnungen zu Bühnenbild und Bühnenkostüm, Beschreibungen von Zuschauern und Regiebücher. Im Falle der Dramen und Lustspiele Hofmannsthals sind Regiebücher ausgesprochene Raritäten. Deshalb ist es umso erfreulicher, dass im Herbst 2020 aus dem Berliner Auktionshaus Nobsbüsch & Stucke ein dem Regiebuch immerhin verwandtes Inspizientenbuch zur Berliner Erstaufführung von Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹ erworben werden konnte.² ›Der Schwierige‹ ist eine im Wiener Hochadel

1 Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, 42 Bde., Frankfurt am Main 1975–2022 (zitiert als SW).

2 FDH Hs–31384.

kurz vor Kriegsende spielende ernste Gesellschaftskomödie, die bis heute verhältnismäßig bekannt ist und zu denjenigen Stücken Hofmannsthal zählt, die einen echten Bühnenerfolg hatten.

Über die Aufführungsserie des ›Schwierigen‹, die durch das angekaufte Inspizientenbuch dokumentiert ist, war bislang nur wenig bekannt. Der entsprechende Band der Kritischen Ausgabe (SW XII) bietet lediglich die knappe Erinnerung des jungen Regisseurs Bernhard Reich, der die Inszenierung an den Berliner Kammerspielen erarbeitet hatte – die Kammerspiele gehörten zu Max Reinhardts Bühnenimperium – und eine Schilderung Reinhardts von Hofmannsthals unglücklicher Reaktion nach dem Premierenabend am 30. November 1921.³ Leider setzte sich das Stück in Berlin nicht durch. Erst nach Hofmannsthals Tod, als Reinhardt in Berlin den ›Schwierigen‹ zum Gedenken an den Verstorbenen neuerlich ansetzte, errang er mit seiner eigenen, 1924 für das Theater in der Josefstadt erarbeiteten Inszenierung eine echte Erfolgsserie mit über 100 Aufführungen (Bühnenbild: Oskar Strnad).⁴

Doch auch wenn das vorliegende Inspizientenbuch nicht aus der Feder Reinhardts stammt und somit nicht die Sicht des großen Regisseurs auf das Lustspiel greifbar macht, so können dem dicht mit theaterpraktischen Eintragungen versehenen Buch vielerlei Einzelheiten über die Aufführung entnommen werden – von Kürzungen im Text, den sogenannten Strichen, die das Tempo der Aufführung bestimmen, über Re-

3 Bernhard Reich (geb. Olmütz/Olomouc 1892, gest. in Lettland 1972), Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte, Berlin 1970. Vgl. die Zeugnisse in SW XII. Dramen 10. Der Schwierige, hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier, 1993, S. 495–539. Reichs Erinnerung s. ebd., S. 538 f., Hofmannsthals Reaktion ebd., S. 535.

4 Zeitraum und Anzahl der Aufführungen, Namen des Regieteam und der Darsteller verzeichnet Heinrich Huesmann, Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen, München 1983 (im folgenden zitiert als *Huesmann*). Vgl. Nr. 1281: Kammerspiele des Deutschen Theaters, Regie Bernhard Reich, 9 Aufführungen, 30. November 1921 bis 28. Dezember 1921; Nr. 1462: Theater in der Josefstadt, Regie Max Reinhardt (so alle weiteren Wiederaufnahmen bzw. Neueinstudierungen), 24 Aufführungen, 16. April 1924 bis 1. Februar 1925; Nr. 2089: Komödie (Berlin), 94 Aufführungen, 18. September 1930 bis 18. Dezember 1930; Nr. 2107: Deutsches Theater (Berlin), 8 Aufführungen, 25. Dezember 1930 bis 8. Februar 1931; Nr. 2137: Salzburger Festspiele, Stadttheater, 4 Aufführungen, 2. bis 23. August 1931.

gieanweisungen, welche von Hofmannsthal's eigenen (im Stück gedruckten) Anweisungen durchaus abweichen bis hin zu Angaben über Bühneneffekte. Diese Eintragungen ermöglichen immerhin vorsichtige Schlüsse über den Stil der Aufführung insgesamt, auch wenn sie keine Erklärung dafür liefern können, weshalb sich die Inszenierung nicht auf dem Spielplan behaupten konnte.

Vielleicht lag es unter anderem daran, dass das Stück zur falschen Zeit am falschen Ort aufgeführt wurde, denn die gleichzeitige Münchener Uraufführung hatte einen wesentlich größeren Erfolg. Grundsätzlich war Hofmannsthal mit Berlin als dem Ort der Uraufführung seines wienerischen Lustspiels unglücklich. Er hatte jedoch keine andere Wahl, denn er hatte Reinhardt das Stück angeboten und hatte dann nicht bekommen, was er wünschte, nämlich das Wiener Burgtheater. Der Burgtheaterdirektor Anton Wildgans lehnte die Uraufführung des ›Schwierigen‹ im Rahmen eines Reinhardt-Gastspiels strikt ab.⁵ Dass Reinhardt jedoch auch nicht Regie führen sollte, ergab sich erst später.

Reinhardt hatte sich Anfang 1920 aus persönlichen und politischen Gründen aus Berlin zurückgezogen, von seinen Theaterunternehmen weitgehend gelöst und die Geschäftsführung seinem langjährigen Regisseur und Dramaturgen Felix Hollaender übertragen. Reinhardt reiste viel, nahm auswärtige Engagements an und wo er im Herbst 1921 sein würde, war völlig unklar, wie Hofmannsthal einsah. Im Sommer 1921 unterbreitete er Reinhardts Mitarbeiter, dem Dramaturgen Arthur Kahane, Vorschläge für die Besetzung: Für die Figur des Hans Carl Bühl favorisierte er den Reinhardt-Star Alexander Moissi und für Crescence, die Schwester Hans Karls, Moissis Gattin Johanna Terwin. Bei Fragen wie diesen redete Hofmannsthal grundsätzlich gerne mit, wie er sich auch sonst meistens für die Proben zu seinen Stücken interessierte.⁶ Doch diesmal war er von den Entwicklungen enttäuscht: Wie sollte ein Stück, das in der sogenannten ersten Wiener Gesellschaft spielte und völlig vom Stil, vom Dialekt und den eigentümlichen Umgangsformen dieser sozialen Gruppe lebte und ein für diese Besonderheiten auf-

5 SW XII, S. 499–505. Vgl. die Darstellung bei Huesmann, S. 50–52.

6 Hofmannsthal an Arthur Kahane, 11. Juni 1921, SW XII, S. 508 f. Vgl. etwa die Briefe Hofmannsthal's an Richard Metzl vom 18. Januar 1921 und vom 30. Januar 1921, ebd., S. 499–502. Zur Verhandlung mit Moissi vgl. den Brief vom 4. April 1921, ebd., S. 505.

nahmefähiges Publikum benötigte, an einer reichsdeutschen Bühne inszeniert werden? Besorgt nannte er Kahane weitere Darsteller, z. T. mit österreichischem Hintergrund, und zwar als Helene Altenwyl: Helene Thimig, als Stani: Hermann Thimig und als Antoinette Hechingen: Mady Christians. Als Regisseur schlug er den Österreicher Bernhard Reich vor, der in Wien erste Regieerfahrungen gesammelt hatte.⁷

Reich hatte im Januar 1921 den ›Abenteurer und die Sängerin‹ – auf Hofmannsthals Wunsch in der langen zweiaktigen Fassung – sowie einige Szenen aus dem ›Florindo‹ inszeniert und dabei so viel Theater-sinn bewiesen, dass Hofmannsthal ihm diese neue Regiearbeit immerhin zutraute.⁸ An Kahane schrieb er: »Es braucht doch einen Menschen, der den Rhythmus davon fühlt, die Atmosphäre kennt – also keinen Norddeutschen, keinen Expressionisten und sonstigen farceur, deren es jetzt in Massen gibt. Kann Reich das machen? Hat er Intelligenz genug, sich in das ihm ganz fremde Sociale hineinzufinden?«⁹ Reich stammte aus einer mährischen Kleinstadt, die Familie war später nach Wien gezogen, wo er Jura studiert hatte. Als Student hatte er in der Statisterei von Reinhardts Inszenierung von Hofmannsthals ›König Ödipus‹-Bearbeitung im Zirkus Renz mitgewirkt, hatte sämtliche ihm erreichbaren Reinhardt-Gastspiele gesehen und war durch den Stil des Burgtheaters (aus seiner Sicht im Schlechten) und den des Deutschen Volkstheaters im Guten geprägt. Dort hatte er auch als Regisseur angefangen. Er stand sozialistischem Gedankengut nahe und interessierte sich vornehmlich für das expressionistische Theater. Durch einen Zufall kam er im Mai 1920 ans Deutsche Theater. Auch wenn Reich als Bürgersohn die Wiener Adelsgesellschaft, so Hofmannsthal, kaum aus eigener Anschauung näher kennen durfte, so konnte er offenbar doch deren »Rhythmus« ermessen – diesen Schluss etwa muss Hofmannsthal aus seinen Eindrücken von dem ›Abenteurer‹-›Florindo‹-Doppelabend gezogen haben.¹⁰

In der Tat war Reinhardt zu Beginn der Probenphase, also im Oktober 1921, als Gastregisseur in Stockholm tätig und kehrte erst gegen

7 Vgl. Hofmannsthal an Arthur Kahane, 11. Juni 1921, SW XII, S. 508 f.

8 Vgl. Reich, Im Wettlauf mit der Zeit (Anm. 3), S. 86 f.

9 Hofmannsthal an Arthur Kahane, 11. Juni 1921, SW XII, S. 509.

10 Wie Anm. 8.

Ende November nach Berlin zurück.¹¹ Dennoch fühlte er sich dem Dichter unverändert verpflichtet und wurde über die Proben auf dem Laufenden gehalten. Am 10. Oktober telegrafierte er an Helene Thimig »vielfach beunruhigt«: »bitte unbedingt kahane wachzurueteln probebeteiligung verantwortung vor hofmannsthal aufzuzwingen angemessene strichoeffnung besserbesetzung durchzusetzen«.¹² Der erfahrene Dramaturg und Regisseur sollte also für das Gelingen der Inszenierung insgesamt sorgen, sollte prüfen, in welchen Szenen Reich gekürzt hatte und diese Kürzungen gegebenenfalls zurücknehmen, also die »angemessene strichoeffnung« durchsetzen. Zudem sollte er für eine Besetzung mit besseren Darstellern sorgen (in der Tat weisen die Darstellernamen im gedruckten Personenverzeichnis des Stücks auf S. (7) einige Umbesetzungen auf, s. Abb. 2). Eine gewisse Ironie liegt darin, dass Hofmannsthal am 11. Juni Kahane gebeten hatte, das Stück durchzusehen, Fremdwörter zu tilgen und zu kürzen, wo er könne, »besonders im ersten Act – und besonders in der Neuhoffscene u. vor und nach ihr«.¹³

Kahane jedenfalls leistete Reinhardts Anweisung umgehend Folge und verfasste einen heute verlorenen Brief an Hofmannsthal, der Details über die Besetzung, zum Fortgang der Proben und vor allem die Bitte um eingehende Hinweise zum Bühnenbild enthalten haben muss, wie aus Hofmannsthals Antwort vom 14. Oktober zu schließen ist. Hofmannsthal unterstrich darin, wie wichtig ihm weiterhin die Besetzung der *Crescence* mit Terwin war, die 1920 im Salzburger ›Jedermann‹ die Rolle der Buhlschaft gespielt hatte.¹⁴ Wäre alles nach seinen Wünschen verlaufen, so hätte – mit Moissi als Hans Carl – das Erfolgsduo des ›Jedermann‹ zwei Hauptrollen seiner nächsten Premiere kreiert. Im Personenverzeichnis des Inspizientenbuchs steht ihr Name dementsprechend bei der *Crescence* an erster Stelle, wurde dann aber durchgestrichen und durch den Namen der Schauspielerin Maria Reisenhofer ersetzt (s. Abb. 2). Was war geschehen? Die Proben gerieten

11 Vgl. Huesmann Nr. 2514.

12 Wienbibliothek, Nachlass Max Reinhardt, ZPH 989, Archivbox 3: Korrespondenzen von Max Reinhardt, 2.2.1.83; Telegramm an Helene Thimig, Stockholm, Eingangsstempel: Berlin W 10.10.21.

13 SW XII, S. 508.

14 SW XII, S. 511 f.

etwa um den 15. Oktober infolge der plötzlichen Abreise Terwins ins Stocken.¹⁵ Offenbar war keine Zweitbesetzung vorgesehen, weshalb sich die Proben verzögerten und die Premiere des Stücks stillschweigend vom 8. November auf das Monatsende verschoben wurde, worüber man Hofmannsthal erst in letzter Sekunde informierte, wie sein Brief vom 7. November an seine Schwiegermutter Franziska Schlesinger erweist, in dem er noch von der Berliner Premiere am 8. November ausging. Empört berichtete er am 11. November Paul Zifferer von der Verschiebung.¹⁶

In den Wochen vor der Uraufführung betonte Hofmannsthal in mehreren Briefen, welch geringe Bedeutung diese Aufführung für ihn besitze und äußerte wiederholt, an den Proben und der Premiere nicht teilnehmen zu wollen. Dennoch fuhr er schließlich nach Berlin, um mit Reinhardt, der – zumindest für Reich unerwartet – angereist war, sein nächstes großes Projekt für Salzburg, die Aufführung des soeben weitgehend vollendeten ›Salzburger Großen Welttheaters‹, zu besprechen.¹⁷ Hofmannsthal besuchte also die Premiere, und Reinhardt nahm an der Generalprobe teil – und griff auch an einer, wie sich Reich erinnert, entscheidenden Stelle ein (vgl. S. 233). Auch wenn die Theaterkritiken mäßig bis ablehnend ausfielen, Hofmannsthal nach der Premiere trauerte (am 8. Februar 1922 schrieb er allerdings an Paul Zifferer, er habe sich teils geärgert, teils gefreut) und das Stück kurz nach Weihnachten aus dem Spielplan verschwand, so war immerhin Felix Hollaender mit Bernhard Reichs Arbeit vollauf zufrieden. Er bezeichnete ihn gegenüber Helene Thimig als einen »glänzend extatischen Regisseur«, eine Äußerung, die sie in ihrem Brief vom 17. Januar 1922 an Reinhardt nicht weiter kommentiert.¹⁸ Allerdings hatte sie kurz zuvor beklagt, Hollaender wage keine Experimente, er sei, wie als Ergebnis der neun Aufführungen des ›Schwierigen‹ festzuhalten sei, »so feige, daß er jetzt

15 Johanna Terwin traf am 18. Oktober 1921 in Stockholm ein, wie aus einem Telegramm Reinhardts an Thimig mit Berliner Eingangsstempel vom selben Tag hervorgeht (Wienbibliothek, Nachlass Max Reinhardt, ZPH 989, Archivbox 3: Korrespondenzen von Max Reinhardt, 2.2.1.87: Telegramm an Helene Thimig, Stockholm, Eingangsstempel Berlin W 18.10.1921).

16 SW XII, S. 516.

17 SW XII, S. 515 f.

18 Wienbibliothek Nachlass Max Reinhardt, ZPH 989, Archivbox 2: Briefe von Helene Thimig an Max Reinhardt, 2.1.1.10: Berlin, 17.1.1922.

in den Kammerspielen wieder so einen Franzosen bringen will und nichts wertvolles« – also auch nicht den ›Schwierigen‹, in dem sie ihre Rolle noch länger zu spielen hoffte.¹⁹ Ob dieser intern bereits als abgesetzt galt? Thimig wusste davon jedenfalls noch nichts. Noch am 23. Januar referierte sie in ihrem Brief an Reinhardt ihr Schreiben an Hollaender, in dem sie um weitere Rollen bat, denn sie rechnete nur mit dem ›Schwierigen‹ und mit Strindbergs ›Traumspiel‹ in den kommenden vier Monaten.²⁰ Doch ein Hofmannsthal-Stück, das die Kammerspiele mit nur 360 Plätzen nicht regelmäßig füllte, war ein für die Kassen der Direktion Hollaender viel zu unsicheres Theaterexperiment.

Zum Inspizientenbuch

Was ist ein Inspizientenbuch? An den Bühnen besteht die Praxis, den Text des gespielten Stückes, häufig ein bereits gedrucktes Buch oder jedenfalls ein Typoskript, buchbinderisch zum Eigengebrauch umarbeiten zu lassen, indem der Buchblock aufgemacht und nach jedem bedruckten Blatt ein leeres Blatt eingefügt wird. So entsteht ein durchschossenes Exemplar, das mit handschriftlichen Anmerkungen zum Ablauf der Aufführung in erster Linie von den Regisseuren gefüllt wird, aber auch von der Inspizienz bzw. der Abendspielleitung oder den Souffleuren verwendet werden kann. Ein einziges Regiebuch kann Eintragungen zu mehreren Inszenierungen bzw. den Wiederaufnahmen oder Neueinstudierungen enthalten.²¹

19 Wienbibliothek, Nachlass Max Reinhardt, ZPH 989, Archivbox 2: Briefe von Helene Thimig an Max Reinhardt, 2.1.1.6: Berlin, 13.1.1922.

20 Wienbibliothek, Nachlass Max Reinhardt, ZPH 989, Archivbox 2: Briefe von Helene Thimig an Max Reinhardt, 2.1.1.15: Berlin, 23.1.1922.

21 An den Regiebüchern Max Reinhardts lässt sich eine solche Arbeitsweise gut nachvollziehen: Er verwendete zur Unterscheidung verschiedener Inszenierungen stets unterschiedliche Tintenfarben bzw. verschiedene Stifte und datierte seine Eintragungen mit dem jeweiligen Schreibgerät. Vgl. Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals *Jedermann*, Bd. 1: Faksimile, hrsg. vom Salzburger Festspielfonds. Zugeeignet von Don Juan Archiv Wien und Hans Ernst Weidinger; Bd. 2: Edition & Kommentare, hrsg. von Harald Gschwandtner, Evelyn Annuß, Edda Fuhrich, Norbert Christian Wolf für den Salzburger Festspielfonds, Wien 2020. Vgl. Edda Fuhrich, »Eine vollkommene Partitur«. Anmerkungen zu Max Reinhardts Regiebüchern, ebd., Bd. 1, S. 11–16.

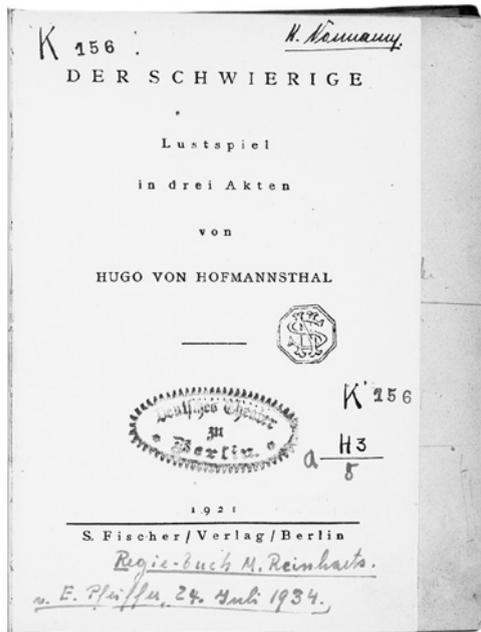


Abb. 1. Haupttitelseite einer für den Gebrauch im Theater mit leeren Seiten ergänzten Ausgabe.

Beschreibung. Das vorliegende Buch, ein Exemplar der Erstauflage von 1921 (S. Fischer), im Format von 17,5 × 14,5 cm wurde nach dem Einfügen der leeren Seiten in eine graue Kladde gebunden, deren Deckel und Rücken bestoßen, berieben und teilweise eingerissen sind. Das aufgeklebte Papieretikett ist mit Tinte »Der Schwierige« beschriftet, mit dem Stempel des Deutschen Theaters versehen²² und mit dem Vermerk »I-Buch« bezeichnet, was für Inspizientenbuch stehen dürfte. Außerdem trägt der Buchdeckel rechts oben den unsicher gelesenen handschriftlichen Besitzvermerk »H. Nonnann.«, alternativ zu lesen etwa als: Normann, Nounann oder Nonnamy.²³ Auf dem Etikett befindet

22 Reinhardt's »Jedermann«-Regiebuch trägt denselben Stempel.

23 Der Versuch, die Namen Nonnann und Pfeiffer einerseits in Berlin, andererseits im Umfeld der Reinhardt-Theater ausfindig zu machen, scheiterte im Grunde.

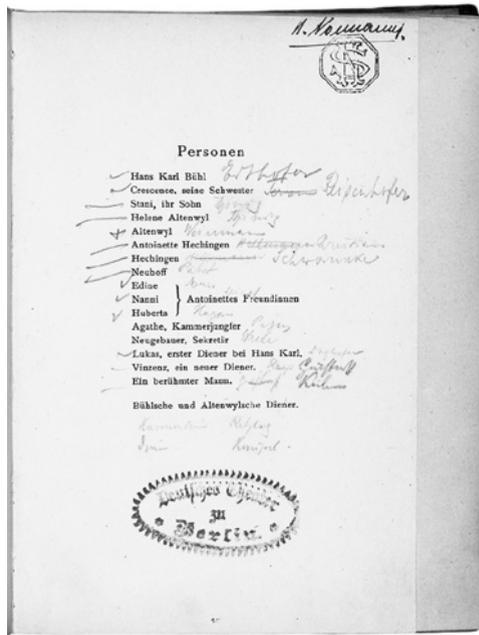


Abb. 2. Verzeichnis der Darsteller der Berliner Erstaufführung von 1921:
Anton Edthofer, Johanna Terwin, Marie Reisenhofer, Hermann Thimig,
Helene Thimig, Rudolf Weinmann u. a.

sich außerdem ein Stempel mit dem ineinander verschlungenen Monogramm »S N« bzw. »N S« sowie der Stempel mit der laufenden Nummer »K 156«. Vermerke und Stempel wiederholen sich in identischer Form auf dem Vorsatzblatt (fliegenden Blatt), auf dem Schmutztitel, auf dem Haupttitelblatt und auf der Seite mit dem gedruckten Personenverzeichnis (vgl. Abb. 1 und 2). Der Auskunft des ehemaligen Archivars des Deutschen Theaters, Karl Sand, vom Herbst 2020 an die Handschriftenabteilung des FDH zufolge lässt sich nicht feststellen, ob das

Die entsprechenden Register bei Huesmann ab S. 469 enthalten nur den Namen Anton Pfeiffer als Darsteller eines Kammerdieners in der Aufführungsserie von 1929 (Huesmann, Nr. 2012). Der Name Nonnann (mit Abweichungen) war weder bei Huesmann noch in den Berliner Adressbüchern des Jahres 1934 (Reinhardt emigrierte 1933 endgültig nach Österreich) auffindbar.

Buch rechtmäßig oder unrechtmäßig das Theater verlassen hat, denn es gab dort nie eine Registratur. Auf dem Haupttitelblatt wurde mit roter Tinte vermerkt: »Regie-Buch M. Reinharts, v. E. Pfeiffer, 24. Juli 1934.« Dieselbe Hand trug ferner mit roter und schwarzer Tinte eine Bibliothekssignatur ein, deren Bedeutung bzw. Zugehörigkeit nicht geklärt werden konnten.

Bei dem vorliegenden Buch stellt sich vor allem die Frage, für welche Aufführungen es gebraucht wurde und von wem die zahlreichen Eintragungen stammen. Gesichert ist der Gebrauch des Buchs im Rahmen der Berliner Erstaufführungsserie von 1921, da im gedruckten Personenverzeichnis handschriftlich alle Darsteller und Darstellerinnen namentlich eingetragen und ihre Namen im Buch zumeist neben den Auftritten ihrer Figuren wiederholt sind. Doch auch auf die Benutzung des Buchs bei Reinhardts Inszenierung im Theater in der Josefstadt von April 1924 bis Februar 1925 gibt es zumindest einen Hinweis, nämlich die Nennung der Namen dreier Darsteller auf dem vorderen fliegenden Blatt, die alle am 22. Januar 1925 auftraten: Luis Rainer, Aurel Nowotny und Nicolaus Lovric.²⁴

Das Buch könnte also für verschiedene Arbeitsaufgaben im Theater bei ein und derselben oder aber zusätzlich bei einer späteren Aufführungsserie verwendet worden sein.

Schichten der Beschriftung. Die durchschossenen Blätter sind nahezu durchgehend annotiert. Ca. 36 unbeschriftete Seiten stehen ca. 120 beschrifteten Seiten gegenüber. Es lassen sich durchgehend zwei, an einigen Stellen auch drei Schichten handschriftlicher Eintragungen ausmachen: eine Schicht mit grauem Bleistift, eine mit Tinte und sowie wenige Eintragungen in einer weiteren Schrift mit einem spitzen bläulichen Bleistift, die als einzige zum Sütterlin tendiert. Mindestens zwei Schreiber haben also durchgehend mit dem Buch gearbeitet. Vermutlich stammen die wenigen übrigen Eintragungen von ein oder zwei weiteren Personen, die vielleicht nur gelegentlich mit dem Buch zu tun hatten.

Die Grundschrift, ein eher breiter grauer Bleistift in einer großen Schrift, findet sich durchgehend. Im ersten Drittel des Buchs ist die Schrift so überdeutlich, als solle jeder, der das Buch in die Hand nimmt,

24 Huesmann, Nr. 1462.

mit den Notaten arbeiten können. Später werden die Eintragungen mit Bleistift flüchtiger. Die zweite Schicht ist in schwarzer Tinte ausgeführt, die später hinzugekommen sein muss, denn mit Tinte wurden neue Angaben hinzugefügt und ältere Eintragungen verändert. Besonders deutlich erkennbar ist dies bei den Bühnenskizzen.

Zu den Schreibern der Regieanmerkungen. Im Idealfall wären beide Schreiber zu identifizieren und beide Schichten bestimmten Aufführungen zuzuordnen. Die Handschriften Reinhardts und Hofmannsthalts konnten sofort ausgeschlossen werden. Auch Regisseur Bernhard Reich wurde nach einem Handschriftenvergleich als Schreiber ausgeschlossen.²⁵ Vielleicht stammen die Eintragungen mit Stift, die zweifelsfrei der Erstaufführung zuzurechnen sind, von einem weiteren Assistenten. Dieser Schreiber konnte jedoch nicht identifiziert werden. Ein zufälliger Fund führte zur Identifikation der Schrift mit Tinte: Es handelt sich um diejenige des Literaturhistorikers Dr. Stefan Hock.²⁶ Im April 1921 war Hock, damals noch Dramaturg des Burgtheaters, nach Berlin ans Deutsche Theater gegangen, wo er seit der Spielzeit 1921/1922 als Felix Hollaenders Direktionsvertreter fungierte. Natürlich kannten sich Hofmannsthal und Hock aus Wien. Hocks erste nachgewiesene Regiearbeit an den Kammerspielen fällt mit vier Aufführungen eines ziemlich unbekanntes Lustspiels in den Monatswechsel Februar/März 1922, also in den Zeitraum nach Reichs nicht mehr verlängerter Serie des ›Schwierigen‹.²⁷ Ab 1926 trat er regelmäßig bei Reinhardt als Regisseur hervor.²⁸

25 Der Nachlass von Bernhard Reich befindet sich in Riga im Museum für Literatur, Theater und Musik (Rakstniecības un mūzikas muzejs). Zum Vergleich mit den Eintragungen wurde ein Brief Reichs an Herbert Ihering vom 30. Dezember 1925 aus dem Archiv der Akademie der Künste, Berlin, benutzt. Freundlicher Dank für die Vermittlung an Ursula Marx vom Walter Benjamin Archiv in der Akademie der Künste.

26 Zum Vergleich wurde ein Brief von Stefan Hock (1877–1947) an Hofmannsthal über die Proben zu ›Cristinas Heimreise‹ vom 6. März 1926 herangezogen (FDH Hs-30697).

27 Vgl. Huesmann, S. 52 und Huesmann, Nr. 1304. Reich ging 1923 nach München.

28 Briefe Hocks an verschiedene Korrespondenzpartner befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken. Der übrige Nachlass des nach London emigrierten Dramaturgen muss höchstwahrscheinlich als verschollen gelten (mündliche Auskunft von Dr. Marcel Atze, Wienbibliothek, Juli 2022).

Es ist gut möglich, dass er zu Beginn seines Engagements u.a. als Abendspielleiter tätig war, es wäre aber auch denkbar, dass er bei der Neuinszenierung des ›Schwierigen‹ im Theater in der Josefstadt 1924 assistierte. Auch bei den späteren Aufführungen (1927, 1929 oder 1930/1931) könnte man wieder auf das Buch zurückgegriffen haben und alte Notizen überschrieben oder wiederverwendet haben. Womöglich war Hock hier beteiligt.

Typus der Eintragungen. Mit Bleistift wurden vornehmlich Angaben gemacht, die dem reibungslosen Ablauf auf der Bühne dienen, der an jedem Aufführungsabend gesichert werden muss. So werden die wechselnden Auftritte und Abgänge mit Rolle und Darsteller notiert und der Zeitpunkt, zu dem sich die Schauspieler kurz vor ihrem Auftritt in der Kulisse bereithalten müssen, um dann auf ihr Stichwort hin die Bühne zu betreten, durch dicke farbige Striche markiert, die waagrecht vom leeren Blatt in den gedruckten Text gezogen sind. Auch der Einsatz von Requisiten in der jeweiligen Szene ist notiert; es gibt Angaben zu Aktionen hinter der Bühne wie Geräuscheffekten (Klingeln, Klopfen) und Musikeinsätzen. Ferner stammen Angaben über Pausen und die unterschiedliche Dauer der Aufführung aus dieser Schicht. Beide Schreiber fügen Bewegungsskizzen sowie Anweisungen wie Aufstehen, Hinsetzen, Türschließen und andere Bühnenaktionen ein. Beide zeichnen jeweils unterschiedliche Gruppierungen der Darsteller auf der Bühne ein, so besonders in den großen Salonszenen des zweiten Akts. Die im Dramentext gedruckten Regieanweisungen des Autors wurden durchgehend mit Stift gestrichen, aber in diesem Arbeitsgang nicht durch eigene Regieanweisungen ersetzt.

Bühnenbild und Requisiten. Auf dem ersten durchschossenen Blatt (recto und verso) und auf dem zweiten (verso) befinden sich beschriftete Bühnenskizzen zum ersten Akt (insgesamt dreimal mit Bleistift wiederholt, eine vierte mit Tinte) sowie eine Requisitenliste mit Bleistift. Die Anordnung der Möbelstücke und der Türen sind hier grob erkennbar. Auch auf den Blättern vor dem zweiten und dritten Akt befindet sich mindestens eine Bühnenskizze, oft sowohl mit Tinte als auch mit Bleistift. Um eigens zu untersuchen, ob die Skizzen mit Hofmannsthals Angaben in seinem Brief an Arthur Kahane vom 14. Oktober 1921 über seine Vorstellungen vom Bühnenbild ungefähr übereinstimmen

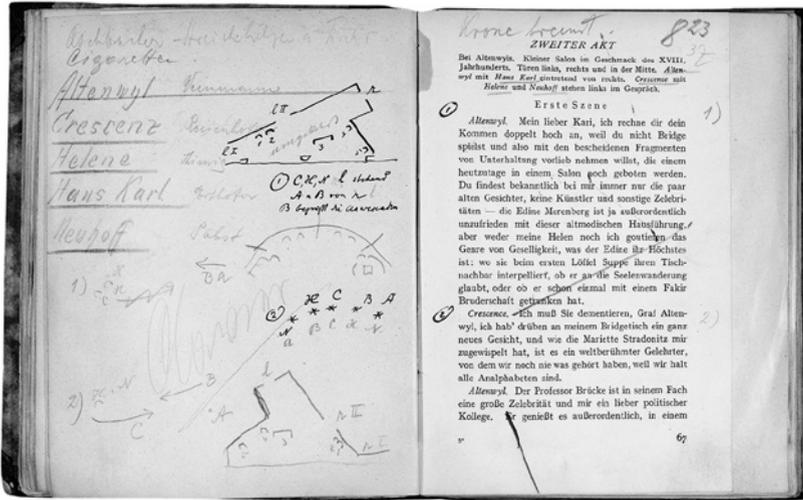


Abb. 3. Eintragungen von mindestens zwei Schreibern mit Regieanweisungen zum Beginn des zweiten Akts.

oder ob die Skizzen mit Bleistift eventuell dem Bühnenbild von Oskar Strnad für die Josefstadt-Aufführung von 1924 entsprechen, wäre eine eingehende Recherche nötig, die hier nicht geleistet werden kann. Einige Requisiten, vor allem die auffällig oft genannten Zigarettendosen, die Hofmannsthal in dem Brief erwähnt, kamen jedenfalls laut Requisitenliste zum Einsatz (Abb. 3). Die wenigen auf den Skizzen erkennbaren Möbel lassen den Schluss zu, dass Bühnenbildner Michael Rachlis dem Wunsch Hofmannsthals nachkam, kein modernes »Möbelgewirre«, welches dem Stil der alten Wiener Palais keineswegs entspreche, auf die Bühne zu bringen.²⁹

29 Michael Rachlis (1884–1953) hatte in München für die Adlerwerke gearbeitet und etablierte sich in den zwanziger Jahren in Berlin als Architekt. Nachgewiesene Arbeiten: Bühnenbild für Tristan Bernards Schwank ›Der Hühnerhof‹, Kammerstücke des Deutschen Theaters, 3. Oktober 1921 – 13. Februar 1922 (s. Huesmann, Nr. 1273). Hofmannsthal äußerte sich über das Bühnenbild im Brief an Arthur Kahane vom 14. Oktober 1921, SW XII, S. 511 f.

Striche. Hofmannsthal hatte Kahane im Sommer gebeten, er möge »den Text durchsehen«, und Kürzungen im 1. Akt und in der »Neuhoffscene u. vor und nach ihr« gewünscht.³⁰ Im Gespräch, in dem Neuhoff nachdrücklich um Helene wirbt (2. Akt, Szene 13, S. 99–104) wurden sowohl mit Tinte als auch mit Bleistift erhebliche Streichungen vorgenommen, besonders S. 99, S. 100, und zwar um Pointen hervorzuheben, etwa den Satz Neuhoffs »Sie werden mich heiraten, weil Sie meinen Willen spüren in einer willenslosen Welt«. Auch darüber hinaus werden hier wesentliche Passagen (auch solche Helenes) gestrichen, die Neuhoffs Ansinnen, seine Sprechweise und die Charakteristik seiner Figur deutlich machen. Ähnlich umfangreiche Streichungen gibt es auch bei Neuhoffs Auftreten im 1. Akt, 12. Szene (S. 45–50).

Die speziellen wienerischen Fremdwörter, für die das Stück so bekannt ist, das sogenannte »Aristokraten-Französisch«, dessen Tilgung Hofmannsthal von Kahane verlangte, blieben unangetastet, vielleicht auch deshalb, weil die meisten Schauspieler und Schauspielerinnen einen österreichischen Hintergrund hatten und daher mit Leichtigkeit den entsprechenden Tonfall treffen konnten.³¹ Überhaupt wurde nur an zwei oder drei Stellen ein überleitendes oder zusammenfassendes Wort eingesetzt (vor S. 47, nach S. 76), davon abgesehen wurde der Wortlaut nicht verändert.

Bühnenmusik. Neben allgemeinen Geräuscheffekten (Telefonklingeln, Dienerklingeln, Klopfen), die z. T. auf der Hinterbühne erzeugt werden, gibt es in der Erstaufführung Bühnenmusik in den Gesellschaftsszenen des zweiten Akts, was ganz dem Stil Max Reinhardts entsprach, der gern und viel mit Musik und Geräuschen arbeitete. Ein unübersehbarer handschriftlicher Vermerk »Clavier« findet sich auf dem Blatt mit der Bühnenskizze zum zweiten Akt; außerdem ist dasselbe Stichwort in der

³⁰ Hofmannsthal an Arthur Kahane, 11. Juni 1921, SW XII, S. 508.

³¹ Vgl. hierzu Richard Thieberger, Das Wiener Aristokraten-Französisch in Hofmannsthals *Der Schwierige*, in: ders., Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten, hrsg. Alain Faure, Yvon Flesch, Armand Nivelle, Frankfurt am Main und Bern 1982, S. 107–117. Vgl. auch die Erinnerung Philipp Scheys an die Proben im Frühjahr 1924 im Theater in der Josefstadt, zu denen der ehemalige Botschafter Albert Graf Mensdorff geladen war, um zu beurteilen, ob Milieu und Sprache richtig getroffen seien (SW XII, S. 537).

Requisitenliste in der ersten Zeile nachgetragen. Markiert ist der Einsatz der Musik stets durch drei eingezeichnete Noten, gelegentlich versehen mit einem »Achtung!« oder einem »Musik aus!« Erstmals wird in der Szene zwischen Antoinette und Crescence in der zweiten Szene des vierten Akts Klavier gespielt (s. die Vermerke vor S. 84, nach S. 86). Es erklingt hier Christian Sindings ›Frühlingsrauschen‹, eine stetig anschwellende Komposition. Das Klavier befand sich offenbar direkt neben dem Kulissenbau auf der Hinterbühne. Szene 12 zwischen Crescence und Hans Karl wird mit Musik von Grieg untermalt und durch das Schließen einer Tür in der Kulisse optisch wie akustisch ausgeblendet (Vermerke vor S. 97 und nach S. 99, nach S. 100, vor S. 103).

In der großen Szene zwischen Hans Carl und Helene (2. Akt, Szene 14) ertönt ein drittes und letztes Mal Musik, deren Lautstärke wieder durch mehrfaches Öffnen und Schließen der Tür reguliert wird. Zunächst war wieder ›Frühlingsrauschen‹ vorgesehen, doch dies wurde gestrichen und durch ›Valse bleue‹ von Alfred Margis ersetzt. Auf dem leeren Blatt vor S. 105 sind die Titel notiert, gegenüber ist direkt neben den Worten Helenes »Wer glaubt, dass Sie ihm für immer Adieu gesagt haben, dem könnte es passieren, dass Sie ihm wieder guten Tag sagen« ein Kreuzchen gesetzt, mit dem das Einsetzen des Klavierspiels gekennzeichnet ist. Die Musik endet abrupt (S. 108) nach Hans Carls Versuch, Helene einen Mann vorzuschlagen, einen »ganz andern, der ein braver, ein nobler Mensch ist – und ein Mann: das ist alles, was ich nicht bin«, sodass ihre Replik »Sie sagen mir ja Adieu!« in die plötzliche Stille hineingesprochen wird. Auf dem Blatt gegenüber ist »aus« notiert. Dies war offenbar die letztgültige Entscheidung der Regie, denn ursprünglich sollte das Klavierspiel auch die weiteren Sätze Helenes untermalen, die hier einen kleinen Monolog zu sprechen hat, da Hans Carl wieder einmal schweigt, und zwar bis zu ihrem Satz: »So sind wir schon einmal gestanden, so hat eine fade Musik gespielt, und so haben Sie mir adieu gesagt, ein für allemal.« Aber den Vermerk »noch spielen lassen« hat man zugunsten des effektvolleren früheren Abbruchs der Musik nach einigen Versuchen in der Probe dick durchgestrichen.

Szenenanalyse: 1. Akt, 6. Szene: Hans Carl Bühler – Agathe; 1. Akt, 7. Szene: Hans Carl Bühler – Sekretär Neugebauer. Eine Besonderheit bei den Eintragungen stellen die detaillierten Regieanweisungen für die Szenen der Darsteller von größeren Nebenrollen wie der Kammerjung-

fer Agathe, des Sekretärs Neugebauer oder der Salondame Edine dar. Sie wurden mit schwarzer Tinte eingetragen, stammen also von Stefan Hock (Abb. 4). Hier sind die Art und Weise, wie die Schauspielerinnen und Schauspieler sich zu geben und zu sprechen haben, auch die Betonung einzelner Worte, genau bezeichnet, während dies bei den Hauptrollen durchgehend fehlt,³² wo sich allenfalls Bewegungsskizzen finden. Die Eintragungen mit Bleistift geben übrigens keine Regieanweisungen. Die Regieanweisungen mit Tinte sind gut leserlich und mit einem Zuweisungssystem von eingekreisten Ziffern auf den durchschossenen Blättern versehen: Jeder kann damit zurechtkommen und die Darsteller nochmals kurz einweisen.

Ein gutes Beispiel für die Art der Arbeit mit den Darstellern von Nebenfiguren, die offenbar dem Bearbeiter mit Tinte besonders wichtig war, sind die 6. und die 7. Szene des 1. Akts. Zunächst erhält Hans Carl Besuch von der Kammerzofe Agathe, welche die Liebesbriefe ihrer Dienstherrin Gräfin Antoinette Hechingen an Hans Carl holen soll. In der nächsten Szene beauftragt Hans Carl seinen Sekretär Neugebauer, diese Briefe zu suchen, wobei sich das Gespräch ungewollt in eine andere Richtung entwickelt und der Sekretär über seine neue Verbindung mit der Verlobten seines kürzlich gefallenen besten Freundes berichtet (vgl. Abb. 4).

Der Dialog zwischen Hans Carl und dem Sekretär auf S. 31 und 32 wurde nahezu vollständig mit Bleistift gestrichen, um den Informationsgehalt der Szene auf die Tatsache zu beschränken, dass der Sekretär die Liebesbriefe suchen soll, und um an den vorangehenden Auftritt der Kammerzofe Agathe anzuschließen. Im Auftritt der Agathe wurde deutlich weniger gestrichen. Die Streichungen beschleunigen den Ablauf, reduzieren aber vor allem die Neugebauer-Szene auf ein schwaches Vehikel zur Überleitung auf den nächsten unerwünschten Besuch. Jegliche Personencharakteristik geht verloren.

Der zweite Bearbeiter (Tinte) hingegen macht die meisten Striche auf und gibt der Szene so ihren Gehalt zurück. Er trägt auf dem durchschossenen Blatt genaue Angaben für Haltung, Betonung und Sprechweise des Sekretär Neugebauer ein, den das Mitglied des Wiener Volks-

32 Vgl. etwa Hans Carl im heiklen Gespräch mit Antoinette (2. Akt, 10. Szene) oder Hans Carl im Gespräch mit Helene (2. Akt, 14. Szene).

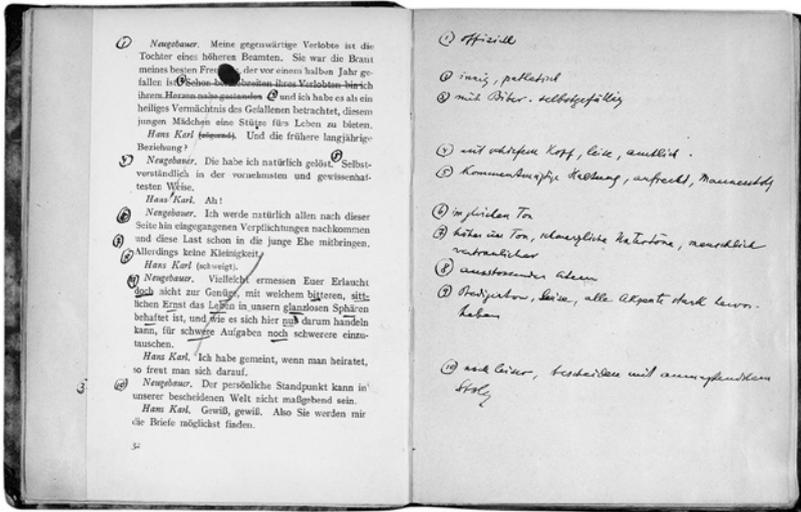


Abb. 4. 1. Akt, 2. Szene (S. 32 f.). Hans Carl Bühl – Sekretär Neugebauer: handschriftliche Regieanweisungen von Stefan Hock.

theaters, Eberhardt Wrede, spielte. Neugebauer hat hier im Grunde einen Monolog, denn Hans Carl Bühl schweigt typischerweise. Auch für Agathe sind genaue Spielanweisungen eingefügt. Alle Anweisungen sind gut leserlich aufgeschrieben und durch eingekreiste Ziffern den einzelnen Sätzen im gedruckten Text auf der gegenüberliegenden Seite zugeordnet.

Die Bandbreite ist enorm: Der Schauspieler beginnt »offiziell« bei der Auskunft über die neue Verlobte und erwähnt, dass sein bester Freund gefallen ist. »Mit Bibber, selbstgefällig« führt er aus: »ich habe es als ein heiliges Vermächtnis betrachtet, diesem jungen Mädchen eine Stütze fürs Leben zu bieten« – während der Bearbeiter mit Bleistift jenen Satz direkt davor strich, der Neugebauer in ein schiefes Licht gerückt hätte, denn »innig, pathetisch« gibt dieser zu: »Schon bei Lebzeiten ihres Verlobten bin ich ihrem Herzen nahegestanden«. Auf Hans Carl Bühls Nachfrage nach der ehemaligen Freundin gibt Neugebauer »mit schiefem Kopf, leise, amtlich« an, er habe diese »in der vornehmsten und gewissenhaftesten Weise gelöst«, wozu er eine »komment-

mäßige Haltung« annimmt und »aufrecht, mannesstolz« die Änderung seiner Verhältnisse verkündet und die nun bestehenden Verpflichtungen nach dieser Seite als »Last«, die er in die »junge Ehe« einbringen werde, bezeichnet. Seine Stimme geht nun »höher im Ton«, hat »schmerzliche Untertöne« und insgesamt wird er gegenüber dem Dienstherrn ein wenig »menschlich vertraulicher«. Er setzt »ausstossende(n) Atem« ein, wenn er unterstreicht: »Allerdings keine Kleinigkeit.« Abschließend wendet sich im »Predigerton«, »leise« an den schweigenden Hans Carl. Die weitere Anweisung lautet: »alle Akzente stark hervorheben«. Diese wurden mit Tinte im nächsten Satz unterstrichen: »Vielleicht er-messen Euer Erlaucht doch nicht zur Genüge, mit welchem bitteren, sittlichen Ernst das Leben in unsern glanzlosen Sphären behaftet ist, und wie es sich hier nur darum handeln kann, für schwere Aufgaben noch schwere einzutauschen.« Auf Hans Carls verlegene Replik »Ich hab gemeint, wenn man heiratet, so freut man sich darauf« antwortet Neugebauer »noch leiser, bescheiden mit anmaßendstem Stolz«: »Der persönliche Standpunkt kann in unserer bescheidenen Welt nicht maßgebend sein« und geht ab. Die Dichte der Anmerkungen erreicht allerdings an keiner Stelle diejenige von Reinhardts Durcharbeitungen der Stücke, die Edda Fuhrich als »Orchestrierung« oder »Partitur« charakterisierte.

Ähnlich genaue Anweisungen erhält die Darstellerin der Agathe in ihrer Szene, eine weitere ähnliche Bearbeitung findet sich in der Szene Edine – der berühmte Mann im zweiten Akt. Der Bearbeiter mit Tinte hat also alle Striche, die der Bearbeiter mit Bleistift vorgeschlagen hatte, wieder aufgemacht – ob hier Reinhardts telegrafischer Anweisung Folge geleistet worden war? – und den Schauspielern die Möglichkeit gegeben, aus ihren einzigen kurzen Auftritten ein Kabinettstückchen zu machen. Bei den Hauptdarstellern hingegen gibt es keine derartige Bearbeitung der Szenen, sondern nur Streichungen im Text, Anweisungen für Platzwechsel oder Angaben über den Gebrauch von Requisiten.

Auf dem durchschossenen Blatt vor S. 67 wurde von einer weiteren Hand mit einem neuen Bleistift »umgekehrt« eingetragen und dementsprechend die Umstellung der mit Tinte skizzierten Positionen der Darsteller auf der Bühne durch neue Kreuzchen vorgenommen (s. Abb. 3). Dasselbe wurde in der Skizze auf dem durchschossenen Blatt im 3. Akt, 1. Szene nach S. 114 eingetragen. Reich erinnert sich, dass unerwartet Reinhardt auf der Generalprobe erschien:

Zur Generalprobe kam er doch aus Wien, setzte sich neben mich. Machte keine Bemerkungen. Bloß einmal, während einer Gesellschaftsszene, flüsterte er mir zu: »Tempo«. Es scheint recht banal zu sein, daß ein großer Meister der Regie nichts Anregenderes empfiehlt als Tempo. So gescheit ist mancher. Er sagte aber »Tempo« mit einer solchen Expression, daß ich begriff, es fehle der Szene das lebendige Hin und Her. Ich arrangierte die betreffende Szene um; Reinhardt verstand, daß sie im Akt die Schlüsselposition einnehme. Die Korrektur, die nur die eine Szene betraf, wirkte sich günstig auf den Ablauf des Aktes aus.³³

Die wörtliche Anweisung Reinharts – »Tempo!« – findet im Inspizientenbuch keine Entsprechung. Doch sehr stark annotiert, mit mehreren Skizzen zur Umgruppierung der Darsteller auf der Bühne und ungewöhnlicherweise mit einigen wenigen Verschiebungen der Dialoge versehen, ist die erste Szene des 2. Akts (S. 67–74). Hier sprechen viele Schauspieler miteinander und gehen umher – erzielt werden soll ein dynamisches, natürlich wirkendes Bild eines von vielen Gästen frequentierten Salons. Vielleicht war es diese Szene, auf die Reich in seiner Erinnerung anspielt. Von Reinhardt wird berichtet, dass ihn die Bearbeitung solcher Szenen stets besonders interessierte.

Das Inspizientenbuch erlaubt es also, einige Rückschlüsse auf Stil und Verlauf der Erstaufführung des ›Schwierigen‹ zu ziehen. Die handschriftlich eingetragenen Spielanweisungen Stefan Hocks machen die Figurencharakteristik der Nebenfiguren kenntlich und lassen erahnen, wie diese Szenen angelegt waren. Anhand der Striche im Text wird der Gewinn von Pointen durch die Zusammenziehung von Szenen sichtbar, was nach eigener Aussage die Basis von Reichs Ideen in seiner Frühzeit als Regisseur war. So reflektiert er in seinen Erinnerungen über seine damalige Arbeitsweise, er habe sich stets bemüht, »aus den Stücken das spezifisch ›Dramatische‹ herauszuholen, das heißt das sich in spannenden, dynamischen und steigenden Handlungen äußernde Gefühlsleben zu akzentuieren«. Er suchte »die Ganzheit des Stückes, den intensiven, dichten, Kettenreaktionen auslösenden Dialog, die ausdrucks- und sinn-

33 Reich, ›Im Wettlauf mit der Zeit‹ (Anm. 2), S. 109 f.

starken Arrangements, und ich suchte in dem Stück selbst die Aussage – den Appell«. ³⁴

Der Versuch, das Tempo der Aufführung durch Streichungen in komplexen und langen Dialogen insbesondere scheinbar unwichtiger Szenen zu steigern, um eine bessere Spielbarkeit zu erzielen, wurde ansatzweise sichtbar. Deutlich wurde aber auch, dass dadurch die Charakteristik verschiedener Figuren gemindert wurde, wie die Analyse der Neugebauer-Szene zeigt. Wirklich deutlich wird dieser Effekt allerdings erst bei einer ununterbrochenen Lektüre des gesamten Exemplars, bei der man sämtliche Streichungen lesend umsetzt. Desiderate bleiben die Auffindung von Reinhardts Regiebuch für die Wiener Aufführung von 1924 und, weiterhin, des Regiebuchs von Bernhard Reich für die Berliner Erstaufführung.

34 Ebd., S. 87 f.