

# Max Reinhardt

## Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals *Jedermann*

### Edition & Kommentare

BAND 2

Herausgegeben von  
Harald Gschwandtner, Evelyn Annuß,  
Edda Fuhrich und Norbert Christian Wolf  
für den Salzburger Festspielfonds

**100 JAHRE**  
SALZBURGER  
FESTSPIELE



HOLLITZER



Reinhardt hat in seinem Leben weit über hundert Inszenierungen gemacht und zu jeder ein dickes Regiebuch verfaßt, das immer drei- und viermal so viele Worte enthält als das Stück selbst. Jedes dieser Regiebücher zeichnet für jede einzelne Szene des Stückes und für jede Zeile des Textes die wechselnde Lautstärke vor, jede einzelne Pause und ihre musikalische und pathetische Bedeutung; desgleichen alle Wechsel der Lichtstärke und der Färbungen, die das Bühnenlicht annimmt, um mit dem Wechsel der Stimmung völlig übereinzustimmen; alle jene die Handlung begleitenden Geräusche, vom unterirdischen Rollen und leisen Hauchen des Windes bis zur vollen Musik, in deren aller Verwendung Reinhardt besonders reich ist; endlich jede Gebärde jedes einzelnen der Mitspielenden bis zum geringsten Statisten, und alles, was zu dieser Gebärde gehört: die Körperlichkeit des Schauspielers, die er nach seinem festen Phantasiebild aus der ungeheuren Masse von Schauspielern, die er im Gedächtnis trägt, heraussucht, das Kostüm und endlich das Requisit.

*Hugo von Hofmannsthal*

Max Reinhardt

Regiebuch zu  
Hugo von  
Hofmannsthals  
*Jedermann*

Band 2  
Edition &  
Kommentare



Max Reinhardt

Regiebuch zu  
Hugo von Hofmannsthals  
*Jedermann*

Edition & Kommentare

BAND 2

Herausgegeben von  
Harald Gschwandtner, Evelyn Annuß,  
Edda Fuhrich und Norbert Christian Wolf  
für den Salzburger Festspielfonds



# Inhalt

- 7 Harald Gschwandtner  
Editorische Vorbemerkungen
- 21 Das Regiebuch zum *Jedermann*  
Transkription
- 245 Harald Gschwandtner  
Stellenkommentar
- 287 Evelyn Annuß  
Max Reinhardts Jedermänner –  
Regiebuch als Hinterbühne
- 319 Auswahlbibliographie
- 327 Dank
- 328 Impressum



Harald Gschwandtner

## Editorische Vorbemerkungen

### Max Reinhardts Regiebücher

In dem 1924 zunächst in einem US-amerikanischen Sammelband erschienenen Essay *Reinhardt bei der Arbeit* hat Hugo von Hofmannsthal die Bedeutung des Regiebuchs für seinen Kollegen und Freund Max Reinhardt umrissen. Dieser habe, so der Autor des *Jedermann*, für seine Inszenierungen stets ein „dickes Regiebuch“ angelegt,

das immer drei- und viermal so viele Worte enthält als das Stück selbst. Jedes dieser Regiebücher zeichnet für jede einzelne Szene des Stückes und für jede Zeile des Textes die wechselnde Lautstärke vor, jede einzelne Pause und ihre musikalische und pathetische Bedeutung; desgleichen alle Wechsel der Lichtstärke und der Färbungen, die das Bühnenlicht annimmt, um mit dem Wechsel der Stimmung völlig übereinzustimmen; alle jene die Handlung begleitenden Geräusche, vom unterirdischen Rollen und leisen Hauchen des Windes bis zur vollen Musik, in deren aller Verwendung Reinhardt besonders reich ist; endlich jede Gebärde jedes einzelnen der Mitspielenden bis zum geringsten Statisten, und alles, was zu dieser Gebärde gehört: die Körperlichkeit des Schauspielers, die er nach seinem festen Phantasiebild aus der ungeheuren Masse von Schauspielern, die er im Gedächtnis trägt, heraussucht, das Kostüm und endlich das Requisit.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal: Reinhardt bei der Arbeit. [1923/24] In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. [Bd. 9:] Reden und Aufsätze II: 1914–1924. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979, S. 295–309, hier S. 308 f.

Hofmannsthal beschreibt hier in aller Kürze, was im Rahmen der vorliegenden Edition am Beispiel des *Jedermann*-Regiebuchs evident wird: die Akribie eines Regisseurs, der im Vorfeld einer Inszenierung ein „Phantasiebild“ der künftigen Aufführung in allen Details skizziert. Reinhardt notiert vorab Überlegungen zur Besetzung der Rollen, zum Einsatz von Licht und Requisiten, zu Stellungen und Gestik der Darstellenden, Stimmfärbungen, Betonungen und Auftritten der Figuren sowie musikalischen und tänzerischen Elementen der Inszenierung; er fertigt Bühnenskizzen an und zeichnet Bewegungsmuster – und dies stets mit Blick auf die räumlichen Gegebenheiten, die ihn im jeweiligen Theaterraum erwarten: sei es ein intimer Kammerspielbau, ein Theater mit tausenden Sitzen oder ein offener Platz unter freiem Himmel. Das Regiebuch, wie Max Reinhardt es verwendet hat, dokumentiert dabei nicht die finale Gestalt einer historischen Inszenierung. Er schreibt darin vielmehr noch vor Beginn der Proben seine „vollkommene optische und akustische Vision“ der späteren Aufführung nieder,<sup>2</sup> um diese gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt zu ergänzen oder zu modifizieren.<sup>3</sup> Entsprechend notiert Reinhardt im *Jedermann*-Regiebuch an mehreren Stellen Optionen, über die erst bei der Probenarbeit vor Ort entschieden werden kann: „entweder von vorne (Mitte) oder von rechts durch die Bögen her“, heißt es etwa auf Seite 98 zum Auftritt des Teufels auf dem Salzburger Domplatz.

2 Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Max Reinhardt, ZPH 989/1.3.10, Das Regiebuch. Der Text wird, basierend auf den Materialien der Wienbibliothek, in Bd. 1 der vorliegenden Regiebuch-Edition präsentiert (S. 17–20). Frühere (Teil-)Abdrucke finden sich etwa in Gusti Adler: Max Reinhardt – sein Leben. Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen. Salzburg: Festungsverlag 1964, S. 51–54; Max Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Henschel 1989, S. 361–363; Max Reinhardt: Die Träume des Magiers. Hg. v. Edda Fuhrich u. Gisela Prossnitz. Salzburg/Wien: Residenz 1993, S. 59–62.

3 Vgl. zur Bedeutung von Regiebüchern für Reinhardts Theaterpraxis Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 46 f.; Kurt Ifkovits: „Schwer aufzuschreiben. Keine Noten fuer Sprechen“. Über Regiebücher im Allgemeinen und jene von Max Reinhardt im Besonderen. In: Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen. Hg. v. Marcel Atze u. Volker Kaukoreit unter Mitarbeit v. Thomas Degener, Tanja Gausterer u. Martin Wedl. Wien: Praesens 2011, S. 138–150; Konstanze Henninger: „Ein Traum von großer Magie“. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München: Herbert Utz 2015, S. 19–21.

Bislang wurden nur wenige Regiebücher Max Reinhardts durch vollständige Editionen erschlossen: Auf die Ausgabe der Regiebücher zu Shakespeares *Macbeth* (1966)<sup>4</sup> und Goethes *Faust* (1971)<sup>5</sup> folgte kürzlich eine digitale, online frei zugängliche Edition des Regiebuchs zu Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod*.<sup>6</sup> Das nun faksimilierte, transkribierte und kommentierte Regiebuch des *Jedermann* ist gerade deshalb besonders interessant und aufschlussreich, weil Reinhardt es nicht bloß für eine, sondern zwischen 1911 und 1927 für mindestens drei Inszenierungen des Stücks verwendet hat – und sich daher auch Variationen und Entwicklungen seines Regiekonzepts im Lauf der Jahre nachverfolgen lassen. Einleitend sollen die grundlegenden Parameter der Edition und historische Kontexte der im Regiebuch verzeichneten Aufführungen des *Jedermann* kurz erläutert werden.

### Das *Jedermann*-Regiebuch

Max Reinhardts Regiebuch zum *Jedermann* befindet sich heute im Archiv der Salzburger Festspiele (IN/6324/84, BÜ/777-Orig). In den Besitz der Max-Reinhardt-Forschungsstätte, deren Bestände im Festspielarchiv aufbewahrt werden, gelangte das Buch 1969, als es das Amt der Salzburger Landesregierung direkt von Helene Thimig, der Witwe Max Reinhardts, erwarb. Seither wurde das Regiebuch wiederholt in Ausstellungen gezeigt – was die Lichtschäden mancher Seiten erklärt – und ausschnittsweise in Publikationen abgedruckt und transkribiert,<sup>7</sup> einer interessierten

4 Vgl. Max Reinhardt: Regiebuch zu *Macbeth*. Hg. v. Manfred Großmann. Basel u. a.: Basilius 1966. Im selben Jahr wurde Großmann an der Universität Wien mit der sechsbändigen Dissertation *Regiebuch und Kritik* promoviert, im Zuge derer er Reinhardts Regiebücher zu Goethes *Clavigo*, Schillers *Maria Stuart*, Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* und Karl Gustav Vollmoellers *Das Mirakel* analysiert.

5 Vgl. Wilfried Passow: Max Reinhardts Regiebuch zu *Faust I*. Untersuchungen zum Inszenierungsstil auf der Grundlage einer kritischen Edition. 2 Bde. München: Kitzinger 1971.

6 Max Reinhardt: Regiebuch zu *Dantons Tod*. Digitale Edition. Projektleitung an der Freien Universität Berlin: Doris Kolesch, Matthias Warstat, Peter Jammerthal (Projektlaufzeit 2016/2017), <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/index.html>.

7 Die ausführlichste Studie dazu wurde vor mittlerweile mehr als 40 Jahren veröffentlicht. Vgl. Stefan Janson: Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* in der Regiebearbeitung durch Max Reinhardt. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1978. – In einzelnen Publikationen wurden Abschnitte des Regiebuchs transkribiert; sie dienen für den vorliegenden Band gerade in Zweifelsfällen als hilfreiche Vorlage: Max Reinhardt: Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Vorbemerkung v. Helene Thimig-Reinhardt. Vorwort v. Josef Stummvoll. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien: Georg Prachner 1963, S. 168–172;

Öffentlichkeit sowie der theater- und literaturhistorischen Forschung jedoch bislang nicht zur Gänze zugänglich gemacht – ein Versäumnis, dem hiermit abgeholfen wird.

Das in Leder gebundene Regiebuch basiert auf der 1911 im Berliner S. Fischer Verlag erschienenen Textausgabe von Hofmannsthals *Jedermann*, die mit unbedruckten Blättern ‚durchschossen‘ wurde, um links bzw. rechts neben dem Stücktext Platz für Regieanweisungen, Eintragungen und diverse graphische Skizzen zu schaffen.<sup>8</sup> An zwei Stellen unterlief bei der entsprechenden Aufbereitung des Bandes offensichtlich ein Fehler; zwischen S. 84/85 bzw. S. 92/93 fehlen die charakteristischen leeren Blätter. Auf dem Titelblatt der Textausgabe ist „Zweite Auflage“ vermerkt: Es handelt sich dabei um einen Probe-Abzug des Buchs, von dem lediglich 150 Exemplare angefertigt wurden; einer dieser nicht im Handel erhältlichen ‚Bürstenabzüge‘ diente als Grundlage für die Herstellung des ‚durchschossenen‘ Regiebuch-Exemplars.<sup>9</sup> Erst mit der Anfang 1912 gedruckten 7.–9. Auflage des Bandes wurde dem Theaterstück eine kurze Vorbemerkung des Autors vorangestellt, die auf die historischen Quellen des *Jedermann* in der europäischen Literatur- und Theatertradition eingeht; dafür entfiel die bis dahin am Ende gedruckte Quellenangabe.<sup>10</sup>

Edda Leisler/Gisela Prossnitz: *Jedermann* auf der Bühne. Max Reinhardts Anteil. In: Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen. Texte Dokumente Bilder. Vorgelegt unter Mitwirkung v. Edda Leisler u. Gisela Prossnitz. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1973, S. 128–168, bes. S. 143 f.; Henninger: „Ein Traum von großer Magie“ [2015], S. 251–260.

**8** Zu dieser gängigen Praxis vgl. Katrin Henzel: Epitextuelle Bühnenanweisungen unter besonderer Berücksichtigung des Regiebuchs. In: *editio* 32 (2018), S. 63–81, hier S. 72: „Es handelt sich [bei Regiebüchern] in der Regel um Textausgaben, die jeweils mit weißen Blättern durchschossen werden, auf denen all die notwendigen Regieanweisungen handschriftlich festgehalten werden: durch geschriebenen Text oder Zeichnungen und zahlreiche Abkürzungen und Symbole.“

**9** Vgl. den Kommentar in Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. IX: *Dramen* 7. Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1990, S. 123 u. 231 f.: „Da Max Reinhardts Regiebuch einen der Bürstenabzüge zur Grundlage hatte, ist davon auszugehen, daß die gesamte Vorbereitung der Uraufführung auf der Basis dieser Probe-Abzüge bewerkstelligt wurde.“ Hier findet sich auch eine Dokumentation der Abweichungen zwischen dieser „Zweiten Auflage“ und dem „[f]ür den Handel bestimmte[n] Erstdruck“ (S. 124).

**10** Vgl. *ebd.*, S. 33, 125–127 u. 288.

### Max Reinhardts *Jedermann*-Inszenierungen und ihre Spuren

Das vorliegende Regiebuch dokumentiert Max Reinhardts Arbeit an seinen drei maßgeblichen Inszenierungen des *Jedermann*: der Uraufführung des Stücks im Berliner Zirkus Schumann am 1. Dezember 1911, der Neuinszenierung im Rahmen der ersten Salzburger Festspiele (Premiere: 22. August 1920) sowie des Gastspiels des Reinhardt-Ensembles im New Yorker Century Theatre (Premiere: 7. Dezember 1927).<sup>11</sup> Die drei Inszenierungen, in denen jeweils Alexander Moissi in der Titelrolle zu sehen war, sind durch Notizen und graphische Symbole am Beginn bzw. am Ende des Regiebuchs markiert:

- Berlin: Eintragung von Schauspielernamen im Personenverzeichnis mit dem Hinweis „Berlin Nov. ii“ (S. [7]); charakteristischer, mit Bleistift gezeichneter Stern, der Elemente von Reinhardts Namen mit einem Davidstern verbindet (S. [8]; vgl. S. 56, 58 u. [112]); mit schwarzer Tinte eingetragene Notiz im Nachsatz, die das später auch für Salzburg und New York gebrauchte Signet verwendet,<sup>12</sup> das sich ganz ähnlich in anderen Regiebüchern Reinhardts findet: „Aufführung anges. für den 30. November 1911 im Cirkus Schumann. Berlin“ (S. [111]) – tatsächlich fand die Uraufführung erst einen Tag darauf, am 1. Dezember, statt;

11 Ein detailliertes Verzeichnis der Spielstätten, Besetzungen etc. findet sich bei Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt. Bauten Spielstätten Inszenierungen*. München: Prestel 1983, hier Nr. 582, 1168 u. 2593. – Zur Geschichte der Reinhardt'schen *Jedermann*-Inszenierungen vgl. Leisler/Prossnitz: *Jedermann auf der Bühne* [1973], S. 128–151; Gisela Prossnitz: *Jedermann. Von Moissi bis Simonischek*. Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 2004, S. 17–24; Henninger: „Ein Traum von großer Magie“ [2015], S. 248–265. – Zur Rezeption in Berlin und Salzburg vgl. Herman K. Doswald: *The Reception of Jedermann in Salzburg 1920–1966*. In: *The German Quarterly* 40 (1967), H. 2, S. 212–225; Norbert Jaron, Renate Möhrmann, Hedwig Müller: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914)*. Tübingen: Niemeyer 1986, S. 709–719; „Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber“. Kritiken zu den Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hg. u. mit Erläuterungen versehen v. Bernd Söseman unter Mitarb. v. Holger Kreitling. Berlin: Nicolai 1989, S. 75–87; Heinz Rölleke: *Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 62–78; Norbert Christian Wolf: *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele*. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2014, S. 164–183.

12 Zu Reinhardts Signets vgl. Ifkovits: „Schwer aufzuschreiben“ [2011], S. 143, der diese „als eine Art Copyright“ versteht, sowie Fiedler: *Max Reinhardt* [1975], S. 50.

- Salzburg: mit hellblauem Farbstift vorgenommene Eintragung eines Signets mit der Angabe „Salzburg (Festsp.) Sommer 20“ sowie das Datum „14. Juli“ (S. [9]), das vermutlich den Beginn der Salzburger Eintragungen bezeichnet;
- New York: Liste von Schauspielerinnen und Schauspielern, die 1927 im New Yorker *Jedermann* engagiert waren (S. [7]); mit rotem Farbstift eingetragenes Signet inkl. Abkürzung „N. Y.“ (S. [9]) sowie zwei weitere Reinhardt-Signets auf der letzten Textseite (S. 107): „New York, 7. Dez. 27“ (mit violetter Tinte) und „Schluss Choral N. Y.“ (mit rotem Farbstift).

Neben den im Regiebuch festgehaltenen Inszenierungen im Berliner Zirkus Schumann, auf dem Salzburger Domplatz und im New Yorker Century Theatre wurde der *Jedermann* in der Regie von Max Reinhardt allerdings auch an zahlreichen anderen Orten aufgeführt: Zunächst ging das Stück, unmittelbar im Anschluss an die Uraufführung, in Deutschland und in der Habsburgermonarchie auf Tournee. Das Ensemble gastierte mit dem *Jedermann* von Januar bis Mai 1912 in Hamburg, Leipzig, Köln, Wien, Budapest, Prag und Frankfurt/Main.<sup>13</sup> Zwischen 1914 und 1918 übernahm Reinhardt seine Inszenierung des *Jedermann* in andere Berliner Theater: ins Metropol-Theater, in die Volksbühne und sogar in die viel kleineren Kammerspiele. Dabei blieben Teile der Besetzung unverändert; die Titelrolle wurde neben Moissi auch von Eduard von Winterstein und Werner Krauß gespielt.<sup>14</sup> Nach dem Erfolg des *Jedermann* bei den Salzburger Festspielen kehrte das Stück im September 1920 an die Stätte seiner Uraufführung zurück: In den folgenden Monaten wurde es insgesamt 46-mal im neuen, ein Jahr zuvor eröffneten Großen Schauspielhaus präsentiert, das aus dem einstigen Zirkus-Bau hervorgegangen war.<sup>15</sup> Im Lauf der 1920er Jahre folgten Gastspiele der Reinhardt'schen Inszenierung im Stadttheater Basel (1926), in der Dortmunder Westfalenhalle (1928) und im Wiener

13 Vgl. Huesmann: Welttheater Reinhardt [1983], Nr. 595, 597, 602, 611, 620, 2537 u. 2558; zum Gastspiel im Wiener Zirkus Busch vgl. Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich. Hg. v. Edda Fuhrich, Ulrike Dembski u. Angela Eder. Wien: Brandstätter 2004, S. 65 f.

14 Vgl. Huesmann: Welttheater Reinhardt [1983], Nr. 739, 777, 792 u. 984; zur Bedeutung der Kammerspiele für Reinhardts Theaterkonzept vgl. ebd., S. 17 f.; Gisela Prossnitz: Bühnenformen und Spielstätten bei Max Reinhardt. In: Maske und Kothurn 30 (1984), S. 305–312, hier S. 308 f.

15 Vgl. Huesmann: Welttheater Reinhardt [1983], Nr. 1174; zum Umbau des Zirkus Schumann zum Großen Schauspielhaus vgl. ebd., S. 30–36.

Volkstheater (1929).<sup>16</sup> Andere geplante Gastspiele des *Jedermann* in Oslo (1915), Paris (1928 u. 1937), Riga (1931) und Oxford (1933) wurden angekündigt,<sup>17</sup> kamen jedoch nicht zustande. Auch wenn sich im Regiebuch keine expliziten Hinweise auf diese Aufführungen des *Jedermann* finden, ist nicht auszuschließen, dass Reinhardt es auch hierbei fallweise herangezogen hat und einzelne Eintragungen aus diesen Zusammenhängen stammen.

Die Salzburger Festspiel-Inszenierung hat Reinhardt bis 1937 – mit Ausnahme des Zeitraums 1922 bis 1925, in dem der *Jedermann* nicht aufgeführt wurde – als Regisseur betreut, im Lauf der Jahre beständig (wenn auch behutsam) adaptiert, weiterentwickelt und um neue Elemente ergänzt. Es liegt die Vermutung nahe, dass er dabei das Regiebuch verwendet und im Zuge dessen womöglich einzelne Notizen, Hervorhebungen oder Streichungen eingetragen hat.<sup>18</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg zogen Heinz Hilpert und Helene Thimig Reinhardts Regiebuch erneut als Grundlage der Salzburger *Jedermann*-Inszenierungen heran.<sup>19</sup> In New York wurde das Stück ebenfalls auf Deutsch, im Gegensatz zu den Inszenierungen in Berlin und Salzburg aber mit einer Pause gespielt.<sup>20</sup> Im Regiebuch finden sich mit rotem Buntstift Reinhardts Eintragungen zu einem „Aktschluss“ (S. 60), der – nach dem langen Gespräch Jedermanns mit dem Tod und vor dem erneuten Auftritt des Guten Gesellen – wohl auch den Zeitpunkt der Pause markierte. Ideen zu einer Teilung des Stücks in zwei Akte hat Reinhardt – mit Bleistift, was vermutlich auf die Berliner Uraufführung verweist – auch an anderer Stelle vermerkt (S. 68 u. 75). Im Zirkus Schumann und am Salzburger Domplatz jedoch wurde der *Jedermann*, wie zeitgenössische Kritiken belegen, ohne Pause gespielt. Es sei, so hieß es am 2. Dezember 1911 in

16 Vgl. ebd., Nr. 1945, 2020 u. 2522.

17 Vgl. ebd., Nr. 2442, 2447, 2462, 2475 u. 2479. Zu Reinhardts Gastspielreisen vgl. Reinhardt: *Die Träume des Magiers* [1993], S. 89–95; Peter W. Marx: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2006, S. 119–148.

18 Vgl. Janson: *Hugo von Hofmannsthals Jedermann* [1978], S. 2; Heiningen: „Ein Traum von großer Magie“ [2015], S. 20 f.

19 Vgl. etwa ra: „Jedermann“ zwischen Krieg und Frieden. In: *Österreichische Volksstimme*, 9.8.1946: „Heinz Hilpert legt seiner Inszenierung in schöner Pietät das Regiebuch Max Reinhardts zugrunde.“

20 Zur New Yorker Aufführung vgl. Edda Fuhrich-Leisler, Gisela Prossnitz: *Max Reinhardt in Amerika*. Salzburg: Otto Müller 1976, S. 78–82, sowie Fraeda Parish: *Max Reinhardt's American Tour 1927–28: A Legacy Understood or Misunderstood?* In: *Modern Austrian Literature* 10 (1977), H. 1, S. 55–67, bes. S. 60 f.

der Berliner *Täglichen Rundschau*, ein „mutiges Wagnis“, den *Jedermann*, ein Stück von immerhin „zweieinhalb Stunden“ Dauer, „einem modernen Großstadtpublikum ohne Pause und ohne Kürzung vorzuführen“.<sup>21</sup>

Die Zuweisung der Regiebuch-Einträge zu den drei Inszenierungen ist nicht immer zweifelsfrei möglich. Klare Zuordnungen ergeben sich allererst dort, wo Begriffe eindeutig auf einen Aufführungsort verweisen, etwa – im Fall von Salzburg – auf den Domchor (S. [9] u. 54), den Dom (S. 90, 94, 95, 98 u. 100), die Bogengänge, die den Domplatz von Residenzplatz und Kapitelplatz trennen (S. 15, 31, 38 u. 98), sowie die Franziskanerkirche, die Alte Residenz, die Festung Hohensalzburg, die Kapitelschwemme und die Stiftskirche St. Peter (S. 54), von wo die „Jedermann“-Rufe in der Salzburger Inszenierung ertönen. An wenigen Stellen hat Reinhardt Namen von Personen im Regiebuch notiert, die eindeutig bestimmten Inszenierungen zuordenbar sind: den Komponisten „Dr. [Bernhard] Paumg.[artner]“ (S. 94) etwa, der in Salzburg die Bühnenmusik von Einar Nilson ergänzte, sowie die Namen mehrerer Schauspielerinnen und Schauspieler, die in der Bankettszene auftraten (S. 47 ff.). Im Abgleich mit den jeweiligen Besetzungslisten lassen sich diese Einträge meist einer Inszenierung zuweisen. Auf der allerletzten Seite (S. [112]) hat Reinhardt mit Bleistift ohne weitere Angaben flüchtig die Namen von Ensemblemitgliedern vermerkt, die er für kleinere Rollen in der Tischgesellschaft und als „Engerl“ in Erwägung zog. Diese Notizen, die nicht eindeutig einer Aufführung zugeordnet werden können (es liegt nahe, dass es sich um eine Berliner Wiederaufnahme des *Jedermann* Mitte der 1910er Jahre handelt), zeigen ein weiteres Mal, dass Reinhardt das Regiebuch nicht zur Dokumentation eines abgeschlossenen Prozesses verwendete. Vielmehr diente es ihm als vielbenutztes Arbeitsheft, als konzeptionelle Drehscheibe der Inszenierungsarbeit. Der quantitativ größte Teil der Eintragungen bezieht sich auf die Berliner Uraufführung, für die späteren Inszenierungen wurden ältere Notizen mitunter nur farblich unterstrichen und somit hervorgehoben. Die Analyse der Schreibmittel (Bleistift, Farbstift, Tinte) und Farben erlaubt zwar meist eine Zuordnung der Einträge zu den drei Inszenierungen, jedoch ist dies nicht durchgängig möglich: Reinhardt hat sein Schema nicht vollständig durchgehalten, und gerade bei einzelnen mit Tinte verfassten Abschnitten kann eine Zuweisung zu den Inszenierungen in Salzburg bzw.

21 Karl Strecker: Reinhardt im Zirkus. In: *Tägliche Rundschau*, 2. 12. 1911.

New York nicht eindeutig erfolgen.<sup>22</sup> Als Orientierung kann folgendes Schema gelten:

- Berlin: Bleistift, schwarze Tinte
- Salzburg: blauer Farbstift, violette Tinte (meist geneigt)
- New York: roter Farbstift, violette Tinte (meist gerade)

Bei genauerer Durchsicht zeigt sich zum einen, dass Reinhardt Bleistifte in mehreren Arbeitsdurchgängen verwendet hat (vgl. z. B. S. 43, links, die Passage „Jederm. geht gesondert auf s. Platz“). Zum anderen finden sich Einträge mit Bleistift, die eindeutig nicht in Berlin, sondern in Salzburg („dann Antw. v. d. Franzisk[aner] Kirche“; S. 54) bzw. New York (z. B. die Nennung der Tänzerin Tilly „Losch“, die erst 1927 Teil des *Jedermann*-Ensembles war; S. 48) vorgenommen wurden. Zudem wechseln die mit Tinte verfassten Einträge stark in ihrem farblichen Profil (z. T. alters- bzw. ausstellungsbedingt; vgl. S. [9] u. 41) und in ihrer Neigung (vgl. etwa S. 83, links). Unklar ist des Weiteren, für welche Aufführung Reinhardt schwarze Graphit- oder Farbstifte (z. B. „bl“ auf S. 86) und hellblaue Farbstifte (z. B. die numerischen Verweise auf S. 75, 76, 87, 94 u. 98 sowie den Eintrag „Vaterunser“ auf S. 94) verwendet hat.

Ähnliches wie für die Eintragungen gilt für die zahlreichen Striche von Textpassagen, die Reinhardt bei der Vorbereitung von Inszenierungen mit verschiedenen Farben und Schreibmitteln vorgenommen hat.<sup>23</sup> Auch hier ist nicht immer zweifelsfrei nachzuvollziehen, für welchen Aufführungsort die Streichungen jeweils gültig waren und im Zuge welcher Inszenierung Reinhardt sie durch ein „bl“ aufgehoben hat. Außerdem ist, wie Stefan Janson in seiner Untersuchung zum *Jedermann*-Regiebuch betont hat, „ein Rückschluß auf die Gültigkeit des Striches, insbesondere auch auf die endgültige praktische Beachtung schwer zu bestimmen“.<sup>24</sup> In der Transkription werden Reinhardts Einträge und Striche deshalb anhand der Vorlage farblich ausgezeichnet, aber nicht einer bestimmten Aufführung zugewiesen.

### Zur Transkription

Unleserliche Stellen wurden mit „{...}“ markiert, unsichere Transkriptionen einzelner Stellen mit dem Hinweis „[?]“ versehen; von Reinhardt verwendete Zeichen wie Notenschlüssel (als Hin-

22 Vgl. Janson: Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* [1978], S. 1.

23 Vgl. dazu auch Ifkovits: „Schwer aufzuschreiben“ [2011], S. 143.

24 Janson: Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* [1978], S. 12.

weis auf musikalische Elemente der Inszenierung) oder Fermaten (als Ruhezeichen zur Markierung von Sprechpausen) werden wiedergegeben; Reinhardts Signets, graphische Skizzen von Bühnensituation etc. aus dem Original reproduziert. Reinhardt hat in seiner Handschrift, zumal bei schnell ausgeführten Notizen, oft auf Diakritika zur Markierung von Umlauten verzichtet. Da diese Weglassung im Regiebuch zum *Jedermann* an keiner Stelle als bedeutungstragend anzusehen ist (und in Reinhardts Handschrift mitunter nicht zweifelsfrei festzustellen ist, ob entsprechende Markierungen vorhanden sind), wurden die Punkte auf „ä“, „ö“ und „ü“ dort, wo sie in der Handschrift fehlen, ergänzt. Eine Ausnahme bilden jene Termini, bei denen ein fehlender Umlaut als Charakteristikum der österreichischen Umgangssprache interpretiert werden kann, etwa bei „schlägt auf den Tisch“ (S. 51), „fährt sich ans Herz“ (S. 52), „Glas fällt bricht“ (S. 56) oder „schlägt sich mit der Faust auf die Stirn“ (S. 87). Historische Schreibweisen wie „Geberde“ (S. 17, 19, 43 etc.) und „kopirt“, „copirt“ (S. 101–105), Verschleifungen wie „Buhlschft“ (S. 51 u. 54) und „Verzweiflg“ (S. 58) sowie fehlerhafte Schreibungen wie „almälich“ (S. 38, 52, 53 u. 85) wurden in der Transkription beibehalten.

Wohl aufgrund des beschränkten Platzes sowie des Charakters der Aufzeichnungen (als allererst für ihn selbst gedachte Notizen) hat Reinhardt eine Vielzahl an Abkürzungen verwendet. Am häufigsten findet sich das Kürzel „bl“, das als ‚bleibt‘ zu lesen ist und Passagen des Hofmannsthal’schen Stücktextes bezeichnet, die Reinhardt zunächst streicht, dann aber – entweder in derselben oder in einer Folgeinszenierung – doch beibehält. Es ist nicht auszuschließen, dass manche Rücknahmen früherer Streichungen erst im Verlauf der Probenarbeit durchgeführt wurden.<sup>25</sup> Die wiederkehrende Formel „z. P.“ bzw. „z. Publ.“ ist als Publikumsanrede (*ad spectatores*) zu lesen. Weitere Beispiele für Abkürzungen, die sich meist aus dem jeweiligen Kontext erschließen, sind: „Fanf.[aren]“, „Gal.[erien]“, „Orch.[ester]“, „Pod.[ium]“, „schütt.[elt] d.[en] K[opf]“, „schütt.[elt] d[ie] H[and]“, „schnalzt m[it] d.[er] Z.[unge]“, „B[ühne] l“, „Zeigef.[inger]“, „Bogeng[ang]“, „Geb[ärde]“ etc. Darüber hinaus werden von Reinhardt, besonders in den Skizzen für bestimmte Personenkonstellationen auf der Bühne, die Namen der Figuren mit Kürzeln wiederge-

<sup>25</sup> Ein Beispiel dafür findet sich auch im Regiebuch von Max Reinhardts *Macbeth*-Inszenierung von 1916, wo er eine zuvor in der Berliner Premiere gestrichene Passage für ein holländisches Gastspiel der Inszenierung mit dem Kürzel „bl“ wieder aufnahm. Vgl. Reinhardt: Regiebuch zu *Macbeth* [1966], S. 72, Anm. 10; s. auch ebd., S. 103, Anm. 23.

geben: „B“ für ‚Büttel‘, „G. G.“ bzw. „Ges“ für ‚Guter Gesell‘, „J.“ bzw. „Jederm“ für ‚Jedermann‘, „a N“ bzw. „A. Nachb“ für ‚Armer Nachbar‘, „Schuldkn“ für ‚Schuldknecht‘ etc. Abkürzungen für historische Personennamen wie „Pinch[ot]“ (S. 48) oder „Dr. Paumg.[artner]“ (S. 94) werden, ebenso wie Abkürzungen, die sich nicht intuitiv ergänzen lassen, im Stellenkommentar erläutert.

### Weitere Archivmaterialien zu Reinhardts *Jedermann*-Regie

Neben dem Regiebuch, das im Vorfeld zur Niederschrift einer ersten ‚Vision‘ des Inszenierungskonzepts diente, sind in Archiven auch andere Dokumente Reinhardts erhalten, die Einblicke in seine Arbeit als Regisseur des *Jedermann* erlauben; sie sind, im Gegensatz zu den (meisten) Einträgen im Regiebuch, erst im Zuge der konkreten Probensituation vor Ort entstanden.<sup>26</sup> Auf drei Bestände in österreichischen Archiven sei an dieser Stelle verwiesen:

1. In der Sammlung des Wiener Theatermuseums finden sich neun kleinformatige, undatierte Zettel, auf denen Reinhardt mit Bleistift kurze, oft schwer les- und zuordenbare Notizen zu nicht näher bezeichneten *Jedermann*-Proben festgehalten hat: „Schlußmusik“, „Glocken früher leise“, „Stangen früher weg“, „letzter Teil undeutlich“, „Licht wieder schlecht“ oder „Glaube Tonwechsel“ etwa ist dort zu lesen.<sup>27</sup> Die Nennung der Schauspielernamen „Moissi“, „Klein“, „Kupfer“, „Reissig“ und „Winterstein“<sup>28</sup> legt nahe, dass die Zettel im Zuge der Berliner Inszenierung 1911 ff. entstanden sind: Nur in dieser Inszenierung bzw. im Rahmen von Gastspielen der Aufführung in anderen Städten traten Alexander Moissi (Jedermann), Josef Klein (Schuldknecht), Margarete Kupfer (Schuldknechts Weib), Berthold Reissig (Vorsänger, Teufel) und Eduard von Winterstein (Guter Gesell) in dieser Konstellation gemeinsam auf.
2. Im Archiv der Salzburger Festspiele finden sich fünf Seiten mit Probennotizen zur Salzburger Inszenierung, die auf das Jahr 1936 datiert sind. Es handelt sich um ein Typoskript mit handschriftlichen, in violetter Tinte verfassten Ergänzungen. Meist

<sup>26</sup> Reproduktionen einzelner Probennotizen finden sich in Franz Hadamowsky: Reinhardt und Salzburg. Salzburg: Residenz [1963], S. 40; 70 Jahre Jedermann. Wandlungen eines Inszenierungskonzepts. Ausstellung Kleines Festspielhaus. Faistauer-Foyer/Orpheus-Foyer. 26. Juli–31. August 1990. Salzburg: Salzburger Festspiele 1990, S. 11.

<sup>27</sup> Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1542Re, S. 2, 3, 5, 8 u. 9.

<sup>28</sup> Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1542Re, S. 2–7.

Kostüme:

Engel (Anni Maier) : <sup>mit</sup> Kostüm zu kurz, so sieht man die Haut.

Teufel: (Stössel) Der Verschluss des Kostüms muss durch Haare gedeckt sein.

Hohensinn:

Schlüssel für Mammonstruhe Herrn Hörbiger geben

---

Frau Nilson soll nicht im Dombogen sichtbar werden.

Beim Mitteltor des Doms und auch seitlich sind fortwährend Leute sichtbar, die die Vorhänge zurückziehen, um zuzuschauen oder ~~durch~~ aus und ein zu gehen!

*Wenn ein gut allseitig hingesehen werden  
es ist verboten und sehr gefährlich*

Letzter "Jedermann"-Ruf war nicht gut!

*von niemandem nicht hören*

Tischgesellschaft: ? : Hat Einer von Euch was läuten hören?

*(Stöße)*

Trauerzug: Die Kerzen sollen brennen!

Hunde!! *in einer Gruppe gehen, dass nicht Hunde und Spitz laufen*

- sind die Notizen einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielern wie „Herr Liewehr“ (Fred Liewehr, 1932–1937 Guter Gesell), „Frl Walla“ (Marianne Walla, 1930–1937 Gute Werke) oder „Hr Lessen“ (Kurt von Lessen, 1935/1936 Tod) zugeordnet. Sie dokumentieren Beobachtungen Reinhardts bei der Probenarbeit am Domplatz und geben Hinweise zu Betonungen, Gesten und Stellungen der Protagonisten auf der Bühne. Die Einträge verweisen aber auch auf ganz profane Herausforderungen einer Freilichtaufführung auf einem öffentlichen Platz („Hunde!! Es muss dafür gesorgt werden, dass nicht Hunde ins Spiel laufen“) und auf die Detailversessenheit Reinhardts in allen Fragen der Ausstattung („Kostüm: Zippverschluss mit Haaren bedecken lassen“).<sup>29</sup>
3. Unter dem Titel „Jedermann-Notizen“ werden im Wiener Theatermuseum zehn Typoskript-Seiten mit Notizen zur Salzburger Inszenierung aufbewahrt, wobei Reinhardt die maschineschriebenen Notizen durch handschriftliche Anmerkungen (mit Farbstift und Tinte) ergänzt hat.<sup>30</sup> Die Namen der erwähnten Schauspielerinnen und Schauspieler ermöglichen eine eindeutige Datierung des Konvoluts auf das Jahr 1937, das letzte Jahr der originär Reinhardt’schen Inszenierung in Salzburg. Die Aufzeichnungen beziehen sich meist auf einzelne Ensemblemitglieder, auf deren Duktus, auf etwaige Undeutlichkeiten in der Aussprache, aber auch auf die Proben- und Aufführungssituation im Ganzen: „Das Hup-Verbot müsste in der Nähe des Domplatzes viel strenger gehandhabt werden!“<sup>31</sup> Zu Frida Richard, die seit 1920 in Salzburg die Rolle von Jedermanns Mutter spielte, hält das Typoskript fest, sie habe „durchwegs zu leise“ gesprochen, ja sei „infolgedessen unverständlich“ gewesen, und Reinhardt ergänzt handschriftlich: „unbegreiflicher Weise plötzlich nach 18 Jahren!“<sup>32</sup>

29 Archiv der Salzburger Festspiele, L03-039-a, ohne Seitenzählung.

30 Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1541Re, S. 1–9, sowie VM1544Re, S. 4. Vgl. dazu bereits Leisler/Prossnitz: *Jedermann auf der Bühne* [1973], S. 145: „Sorgfältig ausgeführte Notizen geben auch einem Theaterfremden Einblick, wie präzise Reinhardt eine Probe durchführte. Alles, was er im Laufe einer Probe auszusetzen hatte oder was ihm mißfiel, wurde von seinen Mitarbeitern schriftlich festgehalten und nach Beendigung der Probe nochmals durchgesprochen und verbessert.“

31 Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1544Re, S. 4.

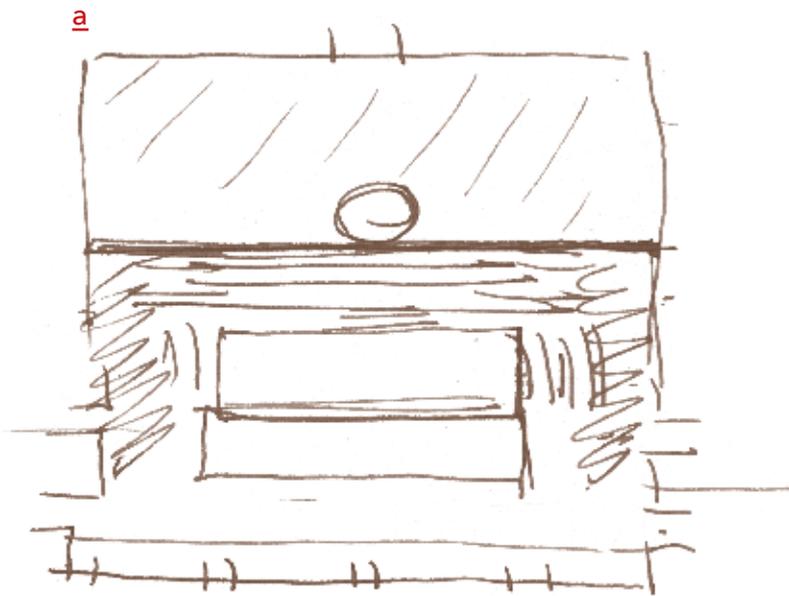
32 Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1541Re, S. 4.

Die Probennotizen aus den Jahren 1936 und 1937 belegen Reinhardts Akribie selbst in der Betreuung einer Inszenierung, die – trotz wiederholter Wechsel im *Jedermann*-Ensemble – längst zu seinem zentralen Bühnen-Repertoire gehörte. Gleichwohl war er in einer 1937 verfassten Bilanz über fast zwei Jahrzehnte *Jedermann* am Domplatz davon überzeugt, dass die Salzburger Inszenierung im Lauf der Zeit an theatralischer Spannkraft verloren habe: Er wisse mit „absolute[r] Sicherheit“, „dass sich die Präzision der Gesamtscenen fast unerträglich verwischt und dass sie den strengen einfachen Stilreiz (einen originalen Hauptwert der Aufführung) eingebüsst hat“.<sup>33</sup>

Der *Jedermann* bedeutete, das zeigt nicht zuletzt das vorliegende Regiebuch eindrucksvoll, für Max Reinhardt stets aufs Neue eine Herausforderung: Das *Spiel vom Sterben des reichen Mannes* war ein, ja vielleicht sogar *das* Stück, mit dessen In-Szene-Setzen der Regisseur nie, selbst im amerikanischen Exil nicht, zu einem Ende kam.

33 Theatermuseum Wien, Teilnachlass Max Reinhardt, VM1544Re, S. 1 f.; auch in Reinhardt: *Ich bin nichts als ein Theatermann* [1989], S. 244 f.

Das Regiebuch  
zum *Jedermann*  
Transkription



{...}











