

Derbe Sprache, abstoßende Geschichten? Die Unmittelbarkeit des gesprochenen Wortes als Rezeptionshürde für deutsche Dramatiker auf französischen Bühnen. Das Beispiel Gerhart Hauptmann

Nicole Colin

ABSTRACT: Words can hurt: Not only in everyday life, but also in literature. Injuries that characters inflict on each other verbally can also be transferred to the recipient. This can be observed more strongly in theatre literature than in novels or poems: Spoken speech on stage trigger often more violent reactions in the audience than the same text in written form. In addition, there are various ideas about what is considered linguistically appropriate and what is not. These differences can become a problem in the context of the international circulation of literature, insofar as a basic consensus of language and behavioural standards seems to be necessary here. The deliberate use of provocative or even offensive forms of discourse as stylistic devices, which form an essential part of the artwork, represents sometimes an insurmountable obstacle to cultural transfer. An example of this phenomenon is provided by the reception of Gerhart Hauptmann's naturalistic plays in France, which the contribution examines in the following. The analysis is based on the hypothesis that the different assessment of politeness as a universalist code of conduct in the two countries is a major reason for the rejection of Hauptmann's work on French stages.

KEYWORDS: Theatre-transfer, German-French cultural exchange, Gerhart Hauptmann, civilisation, courtesy

Worte können verletzen: Das gilt im Alltag, aber auch in der Literatur. Dabei können sich die Verletzungen, die sich Figuren gegenseitig verbal zufügen auch auf den Rezipienten übertragen. In einem noch viel stärkerem Maße als in der Prosa oder Lyrik ist dies in der Theaterliteratur zu beobachten: Die gesprochene Rede auf der Bühne kann mitunter heftigere Reaktionen im Publikum auslösen als der gleiche Text in geschriebener bzw. gelesener Form. Der Grund für diese

unterschiedlichen Wirkungen, welche Sprache erzeugt, liegt letztlich in der Art und Weise, wie wir sie rezipieren. Wie Theo Elm erklärt, ist das Theater

der empirischen Wirklichkeit, der Erfahrungswirklichkeit viel näher als der Roman, von der Lyrik ganz zu schweigen. Der Roman verlangt vom Leser den Modus der Vorstellung [...], beim Drama jedoch, wenn es aufgeführt und nicht nur gelesen wird, geht es um den Modus der Wahrnehmung. Die auf der Bühne sich selbst darstellenden Figuren betreten einen begrenzten Wirklichkeitsraum. Dessen physische Bedingungen teilen sie mit dem Publikum des Theaters. [...] Die dramatischen Figuren existieren nicht, wie im Roman, nur als imaginierte Fiktionen, sondern betreten wirklich, empirisch wahrnehmbar, die Bühne – d.h., sie betreten damit dieselbe physikalisch definierte Wirklichkeit wie die Zuschauer. (ELM 2004: 19-20)

Die Überlegungen Elms über den Unterschied zwischen der Vorstellung der Leserschaft und der Wahrnehmung des Publikums decken sich mit den Erfahrungen der politischen Theaterzensurpolitik zu Beginn des 19. Jahrhundert: Texte von Georg Büchner oder Heinrich von Kleist zirkulierten (wenn überhaupt) nur in Buchform und konnten unzensuriert, d.h. ohne zum Teil erhebliche Streichungen, erst am Ende des 19. Jahrhunderts aufgeführt werden.¹ Historisch geworden und der Realität der Zuschauer entfernt, war die von den Machthabern gefürchtete unmittelbare Wirkung der Sprache auf den Zuschauer offenbar verloren gegangen.

Aber auch moderne Theaterskandale zeugen von der von Elm beschriebenen Wirkmacht der „empirischen Wahrnehmbarkeit“ des Wortes auf der Bühne: So richteten sich beispielsweise die Proteste gegen Rainer Werner Fassbinders Stück *Die Stadt, der Müll und der Tod* nicht gegen die Veröffentlichung des Buches,² sondern ausschließlich die Inszenierung. Diese musste 1985 aufgrund anhaltender Proteste von Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde in Frankfurt, die dem Stück Antisemitismus vorwarfen und das Theater besetzten, vom Spielplan genommen werden.³ Im Mittelpunkt der Debatte standen antisemitische Äußerungen im Text, bei denen es sich allerdings ausschließlich um Figurenrede von deutlich negativ gezeichneten bzw. als Neo-Nazis charakterisierten Protagonisten handelt.

¹ Georg Büchners *Leonce und Lena* (aus dem Jahr 1836) wurde 1895, *Dantons Tod* (aus dem gleichen Jahr) 1902 und *Woyzeck* (aus dem Jahr 1837) erst 1913 zum ersten Mal aufgeführt.

² Das Stück wurde 1976 zum ersten Mal veröffentlicht, vgl. Oliver KALDEWEY 2014.

³ Vgl. KORN 1998. Nach seiner Uraufführung in Frankfurt konnte das Stück nach verschiedenen Anläufen erst wieder 2009 (weiterhin unter Protest) in Deutschland in Mülheim an der Ruhr aufgeführt werden (vgl. N. N. 2009).

Den gängigen literaturwissenschaftlichen Analyse Kriterien folgend erscheint der gegen den Text erhobene Vorwurf des literarischen Antisemitismus daher nicht gerechtfertigt oder zumindest zweifelhaft: Das Stück thematisiert vielmehr das Problem des Antisemitismus.⁴ Unter Berücksichtigung der Besonderheit des Theaterraums und der Bedingungen der „empirischen Wahrnehmbarkeit“ kann die erzwungene Absetzung des Stückes aber dennoch insofern verständlich und legitim bezeichnet werden, als diese letztlich der Tatsache Rechnung trug, dass sich Menschen, aufgrund der unmittelbaren Wirkung des gesprochenen Wortes im Theater durch die aggressiven antisemitischen Beleidigungen, die offen auf einer Bühne geäußert werden, persönlich angegriffen oder sogar bedroht fühlen können.⁵

Was ist also zu beachten, wenn man das Publikum nicht durch sprachliche Derbheiten oder Beleidigungen, die zudem womöglich in gänzlich andere Richtung zielen, ungewollt verletzen will? Die Frage stellt sich insbesondere da, wo das Rohe und Ungeschminkte, das Unhöfliche und Provokante bewusst als Stilmittel eingesetzt wird und einen essentiellen Teil des Kunstwerks darstellt. Solche Texte können für die internationale Zirkulation von Literatur, für welche die interkulturelle Kompatibilität von Sprach- und Verhaltensstandards eine Voraussetzung bildet, zum Problem werden. Wie im realen Leben der multikulturellen, mobilen Gesellschaften in Europa, in denen viele Menschen mit unterschiedlicher Herkunft zusammenleben (vgl. NEULAND 2010: 10-23; KOTTHOFF 2003, 289-306.), gehören auch im internationalen Kunst- und Literaturtransfer Missverständnisse hinsichtlich der Verwendung von Sprache zum Alltag. Inwiefern die unterschiedlichen Vorstellungen darüber, was vom Zuschauer als sprachlich angemessen auf einer Bühne empfunden wird, ein Hindernis für den Transfer von Theaterliteratur darstellen, soll im Folgenden beispielhaft am Werk von Gerhart Hauptmann untersucht werden. Seine Stücke erregten bereits früh in Frankreich Aufmerksamkeit, die dann aber recht schnell wieder erlosch. Ein wesentlicher Grund hierfür ist darin zu suchen, so die Hypothese, dass man in

⁴ Eine Übersicht über die fünf Fassbinder-Kontroversen (1976, 1984, 1985/86, 1998 und 2009) sowie die Argumente für und gegen das Stück bietet Wanja HARGENS 2010; zur Frage der Judendarstellung und des Antisemitismus im Stück vgl. Nike THURN 2012.

⁵ Dieser Aspekt der Wirkungsmacht und Sprengkraft des gesprochenen Wortes spiegelt sich aktuell in den Diskussionen über das Verhalten in sozialen Netzwerken, in denen aggressive und beleidigende Kommentare als *Hassrede* die Gepflogenheiten der schriftlichen Kommunikation verlassen und mündliche Kommunikation imitieren.

Frankreich der Höflichkeit als Verhaltenskodex, historisch betrachtet, einen grundsätzlich anderen Stellenwert einräumt als dies in Deutschland der Fall ist.

1. Höflichkeit in Deutschland und Frankreich

Verstanden als internalisiertes Regelwerk von „ritualisierten und standardisierten Interaktionsformen in der Gesellschaft“ (KNAPE 2012: 2) erschweren nicht allein die unterschiedlichen Höflichkeitsformen in beiden Ländern die Rezeption deutscher Theaterstücke in Frankreich. Auch die divergierenden Meinungen darüber, welchen Stellenwert es überhaupt in einer Gesellschaft besitzt, sich dem anderen gegenüber höflich zu verhalten, stellen eine nicht zu unterschätzende Hürde für den Kulturtransfer dar. Die Gründe für diese unterschiedlichen Einschätzungen und die Genese dieser Auffassung beschreibt Norbert Elias in seiner Studie *Der Prozeß der Zivilisation*, in der er die antagonistische Vorstellung von höflichem Benehmen und moralischem Handeln als zentralen Auslöser der sich seit dem späten 18. Jahrhundert gegen das Konzept der französischen Zivilisation ausformenden Idee der deutschen Kultur identifiziert. Laut Elias finden sich erste Hinweise auf diese Dichotomie bereits bei Immanuel Kant, der 1784 in seinen *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* bemerkt:

Wir sind in einem hohen Maße durch Kunst und Wissenschaft kultiviert, wir sind zivilisiert bis zum überlästigen zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit [...] Die Idee der Moralität gehört zur Kultur. Der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sittenähnliche in der Ehrliche und die äußere Anständigkeit hinausläuft, macht bloß die Zivilisierung aus. (ELIAS 1976: 8)

Wie Elisas überzeugend darlegt, spiegelt sich in dieser Unterscheidung zwischen einer zur Kultur gehörenden Moralität und einer zivilisierten (bloß oberflächlichen) Anständigkeit – der dann auch die (vom Hofe kommende) Höflichkeit (als *courtoisie*) zugeordnet werden kann – letztlich der Konflikt zwischen der „deutsch sprechenden, mittelständischen Intelligenzschicht“, der auch Kant angehörte, und dem „nach französischen Mustern ‚zivilisierten‘, höfischen Adel“ (ebd.). Es handelt sich ursprünglich also um einen Sozialkonflikt, der sich im Laufe des 19. Jahrhundert dann zu einem nationalen Antagonismus zwischen deutscher Kultur und französischer bzw. westlicher Zivilisation entwickeln wird. Welche tiefgehenden Folgen diese Divergenzen

hatten, zeigt sich nicht zuletzt im Ersten Weltkrieg, in dem sich parallel zu den Frontkämpfen die französischen und deutschen Künstler und Wissenschaftler eine intellektuelle Schlacht lieferten, in der die Anhänger der ‚zivilisierten‘ westlichen Welt gegen die ‚barbarische‘ Kultur Deutschlands kämpften.⁶ Aber auch heute noch, in Zeiten einer etablierten deutsch-französischen Freundschaft, geistern Bilder einer angenehmen, aber bloß oberflächlichen französischen ‚Höflichkeit‘ oder ‚Courtoisie‘ durch die stereotypen Darstellungen des Partners auf der anderen Seite des Rheins, der dann die (mitunter die Harmonie störende) deutsche Ehrlichkeit entgegengestellt wird.⁷

Während derbe, natürliche Herzlichkeit Abstandsregeln gewöhnlich missachtet, verspricht zivilisierte Höflichkeit erfolgreiche Kommunikation durch Distanznahme. Aleida Assmann umschreibt diese Paradoxie in ihrer Definition der Höflichkeit als „Verhaltenskunst, die in der Nähe den Schutz der Ferne gewährt und umgekehrt unter Fremden Familiarität schafft“ (ASSMANN 2009: 179). Übertragen auf die ästhetischen Konventionen in der Literatur zeigt sich die aus den aristokratischen Gepflogenheiten entwickelte Höflichkeit in einer vornehm-distanzierten Ausdrucksweise, die unangenehme Dinge durch metaphorische Umschreibung auch emotional auf Abstand hält oder im formalen Korsett der Alexandriner versteckt, wie dies beispielsweise in der französischen Klassik in Meisterform entwickelt wurde.

2. Das soziale Drama

In Abgrenzung zum europaweit dominanten französischen Theatermodell (vgl. CHARLE, 2012: 336-350) beginnen im 19. Jahrhundert die bürgerlichen Vertreter*innen der anspruchsvollen deutschen Theaterliteratur – in deutlicher Abgrenzung zu aristokratischen Verhaltensregeln – Sprachformen einzusetzen, welche die Dinge sehr konkret, unverhüllt und mitunter in drastischer oder auch derber Weise beschreiben. Unter dem Einfluss von Autoren wie Georg Büchner, Friedrich

⁶ Auslöser der heftigen öffentlichen Debatte zwischen deutschen und französischen Intellektuellen war die gezielte Zerstörung der Bibliothek von Löwen durch deutsche Truppen zu Beginn des Ersten Weltkrieges, vgl. DEREZ 2016: 25-36 und AMOSSY 2013.

⁷ Zu diesem Thema vgl. die umfassenden Studien zu diesem Thema von Ruth FLORACK 2001, 2007, 2020.

Hebbel sowie des ernsten Volkstheaters von Ludwig Anzengrubers transformiert sich die Bühne – ganz anders als in Frankreich – zunehmend zum „Ort des Sozialen“ (ELM 2004: 17). Neben Generations- und Familienkonflikten rückt die soziale Not in den Fokus des Interesses: Auf der Bühne erscheinen Heldinnen und Helden aus den ärmsten Schichten, Arbeiterinnen und Arbeiter; Themen wie Prostitution, psychische Krankheiten und Alkoholismus werden hier nun verhandelt. Der analytisch-wissenschaftliche Blick der Dramatiker*innen, welche versuchen, die realen Probleme der Gesellschaft an ihrem untersten Rand möglichst präzise und wirklichkeitsnah darzustellen, beeinflusst die Ausdrucksweise grundlegend. Doch nicht nur der Redestil und Ton wird rauer und direkter, sondern auch die Körpersprache und Gesten entfernen sich bewusst von den geltenden Theaterkonventionen. Im naturalistischen Drama dominiert die Imitation der natürlichen Umgangsart des einfachen Volkes, einschließlich drastischer Verhaltensformen: Es wird gesoffen, geschlagen, geschimpft, gebrüllt und beleidigt und die Lautstärke auf der Bühne nimmt zu.

Georg Büchner kommt innerhalb dieser Entwicklung zweifellos eine Pionierrolle zu. Die von seinen Figuren verwendete, letztlich auf genauen Beobachtungen basierende, oft derbe Umgangssprache sowie die Dialektformen werden im naturalistischen Drama, das auf eine möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit und nicht ihre idealistische Überhöhung zielt, systematisiert. Die Sprache, verstanden als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, kennzeichnet die soziale Herkunft der Figuren, die wiederum maßgeblich ihr Schicksal bestimmt. Arno Holz wendet sich gegen die klassische Dramentheorie, in deren Mittelpunkt die Handlung steht, und erklärt die „den Menschen selbst‘ charakterisierende Sprache, die ‚Sprache des Lebens‘ anstelle der ‚bisherigen von Papier‘“ (MEYER 2000: 46) zum prägenden Element der neuen Form. Ziel war es aber auch, im Sinne einer Ermächtigungsstrategie, der Sprache der Entrechteten und damit ihnen selbst ihr Ansehen zurückzugeben. Für Gerhart Hauptmann, der in seinen Theaterstücken ganz bewusst immer wieder auf Dialektformen zurückgreift, die in der Literatur gemeinhin nur „als Kuriosum“ benutzt und „von oben herab humoristisch“ eingesetzt wurden, stellen diese Sprachvarianten eine „dem Hochdeutsch ebenbürtige Ausdrucksform“ dar (HAUPTMANN 1962: 1079).

Der neue Umgang mit dem Bühnenausdruck und die deutliche Abwendung von einem elaboriert künstlichen, mithin höflich-höfischen bzw. daran orientierten bürgerlichen (Sprach-)Verhalten hin zu einem direkten, einfachen und distanzlosen

Umgang der Figuren befindet sich durchaus im Einklang mit dem oben geschilderten deutschen Konzept von Kultur, das auf Kategorien wie Einfachheit, Natürlichkeit, Ursprung und Verwurzelung fußt und sich als Gegenmodell zu einer ‚zivilisierten‘ (französischen) Idee der ästhetischen Finesse und formvollendeten Künstlichkeit positioniert. Der Naturalismus provozierte auf der Bühne in Deutschland zwar auch Proteste, stieß insgesamt aber auf ein breites Interesse, da zumindest das geübte Theaterpublikum bereits mit neuen, realistischen Darstellungsformen vertraut war. Grund hierfür war eine von der Meininger Theatertruppe angestoßene, europaweit viel beachtete Reformbewegung: Dem auch in Deutschland sehr präsenten Einfluss des französischen Theaters in Europa entgegengesetzt hatte man in den 1870er Jahren am Hoftheater von Herzog Georg II. in Meiningen begonnen, die zuvor fast ausschließlich in der Komödie eingesetzte „Sprache des gewöhnlichen Lebens“ zu verwenden, da man festgestellt hatte, dass die „idealistische Darstellungsweise“ die Tendenz besaß, sich zunehmend in ein „leeres, declamatorisches Pathos“ zu transformieren (PRÖLß 1880: 11). Statt die Stücke, wie allgemein üblich, zu kürzen und allzu derbe Passagen zu streichen, scheute man sich in Meiningen zudem nicht, das Publikum „dem Schock der Original-Klassiker“ (FISCHER-LICHTE 1993: 221) auszusetzen, inklusive der Obszönitäten und Gewalttätigkeiten, die sonst entfernt wurden. So zeigte die Truppe u.a. 1878 zum ersten Mal eine ungestrichene Version von Kleists *Prinz von Homburg*.⁸

In Frankreich dominierte am Ende des 19. Jahrhunderts hingegen weiterhin einerseits das klassisch-idealistische Drama, andererseits das Boulevardstück. Einer der Starautoren jener Zeit war Eugène Scribe, dessen Stücke sich explizit durch „künstliche[] Intrigen und unnatürliche[] Finessen auszeichnet“ (MÜLLER 1939: 2)⁹. Ganz auf Paris konzentriert unterlag das Theater bestimmten ungeschriebenen

⁸ Die erste ungekürzte Inszenierung des *Prinzen von Homburg* von Heinrich von Kleist (entstanden 1809-1811, Uraufführung 3. Oktober 1821 in Wien) fand 1878 am Meininger Hoftheaters statt, vgl. FISCHER-LICHTE 1999: 7 und COLIN 2011: 109.

⁹ Trotz des Publikationsdatums 1939 ist die Rezeptionsanalyse Irmgard Müllers von Gerhart Hauptmann in Frankreich frei von ideologischen Positionierungen (vgl. hierzu auch Fußnote 18). Hingewiesen werden soll nichtsdestotrotz auf die nicht unproblematische Rolle, welche die Breslauer Romanistik und insbesondere Fritz Neubert (der Leiter der Romanischen Reihe, in der Müllers Studie erschienen ist) innerhalb der Nazikulturpolitik zur Zeit der deutschen Besetzung Frankreichs sowie im Rahmen der sogenannten Aktion Ritterbusch gespielt haben, vgl. hierzu vor allem GEIGER 1999 sowie HAUSMANN 1999 und 2007.

Gesetzen, die ganz und gar vom bürgerlichen Publikum vorgegeben wurden, das, den Regeln der Einfühlung folgend, darauf bestand, ausschließlich Vertreter der eigenen Schicht auf der Bühne zu sehen. Nicht Erkenntnis, *connaissance*, stand im Mittelpunkt der Theaterinszenierung, sondern Wiedererkennung, *re-connaissance* (vgl. COLIN 2011: 53). Vertreter*innen der Arbeiterklasse oder Bauern bzw. Bäuerinnen waren (wenn überhaupt) nur in Nebenrollen zu sehen. Die Bühnensprache dieser Figuren imitierte ebenso wie die aller anderer Protagonisten die höflich-distanzierte Hochsprache des französischen Bürgertums, die sich an den höfischen Gepflogenheiten jener Aristokratie orientierte, der sich das deutsche Bürgertum wiederum in seinem Konzept von Kultur explizit entgegengesetzt hatte. Zudem rächte sich der Abstand zwischen Kunst und Leben, insofern die gänzlich auf bürgerliche Rollen fixierten Schauspieler häufig nicht in der Lage waren, diese Figuren realitätsnah darzustellen:

Das einfache Volk auf die Bühne zu bringen, und zwar in einer Form, die überkommene Muster sprengte, war angesichts des sozialen Unbehagens ganz bestimmt nicht einfach, denn das diesem Milieu eher fernstehende Pariser Theaterpublikum traf hier ja auf Bühnenhelden, die [...] von Schauspielern und Schauspielerinnen gespielt wurden, die nur in den seltensten Fällen tatsächlich aus der Arbeiterschicht stammten. (MÜLLER 1939: 2).

Dem Naturalismus brachte man im Theater erstaunlich geringes Interesse entgegen, obwohl die Strömung im französischen Roman, allen voran bei Emile Zola, einen überaus großen Erfolg verzeichnen konnte.

Im Jahr 1881 erschien Emile Zola's [...] Kampfschrift ‚Le Naturalisme au théâtre‘. Doch die [...] Theaterdirektoren verschlossen sich allen junger Erneuerern aufs hartnäckigste, zumal der gefürchtete Kritiker Sarcey sehr eindeutig klassifizierte: ‚Ceci est du théâtre, cela ne l'est pas.‘ In seiner einseitigen Vorliebe für Technik im Sinne Scribe's unterdrückte er alle naturalistischen Bestrebungen auf der französischen Bühne. (Ebd.)

Trotz des Erfolgs seiner Prosawerke gelang es Zola nicht, sich in der von ihm gewünschten Weise auch im Theater zu positionieren. Zwar wurde die Bühnensfassung seines Roman *L'Assommoir* nur ein Jahr nach seinem Erscheinen in Buchform 1878 aufgeführt und 254 Mal gespielt – allerdings waren zuvor grundlegende Veränderungen am Text vorgenommen worden, „um die üblichen Erwartungen des Melodramen-Publikums zu erfüllen“ (CHARLE 2012: 422). Von der Romanvorlage grundlegend abweichend wird der die Entwicklung der Handlung entscheidend beeinflussende Unfall der Hauptfigur Coupeau nicht –

wie bei Zola – als „Folge eines Schicksalsschlags, wie er angesichts der Lebensbedingungen der Arbeiterklasse häufiger vorkam“ dargestellt, sondern vielmehr als das „Ergebnis einer von einer eifersüchtigen Frau eingefädelten Intrige“ (ebd.). Die Inszenierung von Zolas Erfolgsromans *Germinal* wurde hingegen ein kompletter Reinfall: Nach langen Diskussionen mit den Zensurbehörden konnte das Stück 1888 zwar aufgeführt werden, aber „[t]rotz aller Bemühungen – und einer aufwändigen Inszenierung [...] – stellte sich der Erfolg nicht ein und *Germinal* wurde nur 17 Mal aufgeführt“ (ebd.: 423). Während sich im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert das Drama – allen Zensurbemühungen zum Trotz – zu einem der Hotspots der Avantgarde und der sozialen Frage entwickelte, blieb das Theater in Frankreich auf die Befriedigung der Erwartungshaltung des bürgerlichen Publikums konzentriert und stellte im Gegenteil eine extrem rückschrittliche Gattung dar, die, Zolas Meinung nach, stets der übrigen Literatur hinterherhinkte.¹⁰

3. Sprache als soziales Stigma und kulturelle Praktik

Fünf Jahre nach dem Misserfolg von *Germinal* wagte sich der französische Bühnenregisseur André Antoine an das Stück eines deutschen Naturalisten.¹¹ Die Tatsache, dass Gerhart Hauptmanns *Die Weber* ein Erfolg wurde, lag indes nicht an einer am bürgerlichen Geschmack orientierten Bühnenfassung, sondern dem avancierten künstlerischen Konzept der Inszenierung. Stark beeinflusst von der Meininger Theatertruppe, die mit ihren Gastspielen sehr erfolgreich durch Europa tourten,¹² machte es sich Antoine zur Aufgabe, das Pariser Theater in radikalerer Weise, als dies bei den Zola-Aufführungen der Fall gewesen war, aus seinem klassischen Korsett zu lösen. Die Spielplanpolitik des von ihm gegründeten Théâtre Libre zielt auf die Entdeckung junger Autoren und künstlerisch herausragender Texte jenseits der bürgerlichen Konventionen des gefälligen *pièce bien faite*, das in jeder Hinsicht dem Stil und Geschmack des bürgerlichen Publikums perfekt entsprach. Zudem besaß das Théâtre Libre den

¹⁰ „Toujours en retard sur le reste de la littérature“, zitiert nach BOURDIEU 1998: 203.

¹¹ Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch COLIN 2013: 25-43.

¹² Die Truppe zog „zwischen 1884 und 1890 mit 2591 Vorstellungen durch 39 Städte in ganz Europa“ (COLIN 2013: 31).

Status eines privaten Vereins und Antoine konnte daher – der üblichen Praxis der Zensur und Selbstzensur entgegengesetzt – die literarisch anspruchsvollen Stücke wie in Meiningen textgetreu inszenieren. Darüber hinaus übernahm er weitere Elemente aus dem deutschen Theater und löschte beispielsweise als erster Theaterdirektor die Saalbeleuchtung, wie dies in Deutschland üblich war. In Pariser Theater wurde das Licht hingegen angelassen: Schließlich wollten die Zuschauer nicht nur sehen, was auf der Bühne geschah, sondern auch gesehen werden (MÜLLER 1939: 40, Fußnote 159). Neben diesen Einflüssen aus dem Ausland, war Antoine stark von Emile Zolas Idee des Experimentalromans geprägt und verstand das Theater entsprechend als ein wissenschaftliches Labor (Veinstein 1955: 22), das Bühne und Zuschauerraum gleichermaßen umfasst, und als Rezipientenschule, die sich als Ort der Bildung auch den Herausforderungen einer realitätsnahen Bühnensprache stellt.¹³

Aufmerksam geworden war Antoine auf Hauptmann durch Otto Brahm, der sich mit der Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* in Berlin einen Namen gemacht hatte (BESSON 2013: 152). Nur drei Monate nach der Uraufführung in Berlin brachte Antoine *Die Weber* in einer Übersetzung von Jean Thorel auf die Bühne (vgl. MÜLLER 1939: 7). Wie Jean-Louis Besson erklärt, bildete das Stück einen radikalen Bruch mit dem ‚Konversationston‘, der auch in den meisten der von Antoine bis zu diesem Zeitpunkt aufgeführten Stücke dominierte:

Der wesentliche Reiz von Hauptmanns dramatischen Werken liegt darin, dass sie mit dem Konversationston brechen, der in den meisten Stücken, die Antoine bis dahin inszeniert hatte, noch vorherrschte. Die Figuren, die meist aus den unteren Gesellschaftsschichten stammen, sprechen wie im Leben, die Dialoge sind dem authentischen Sprechen nachempfunden – Volkssprache, Dialekte, Elisionen, unkorrekte Formen, Zögern, Stottern, langes Schweigen –, und ihr Verhalten vermittelt den Eindruck vollkommener Natürlichkeit und Wahrheit. (BESSON 2013:143)¹⁴

¹³ „A sa formation, c’est en droit et en fait, une véritable association que constitue le Théâtre Libre – union d’une troupe avec un public.“ (VEINSTEIN 1955: 20): „Bei seiner Entstehung ist das Théâtre Libre de jure und de facto ein echter Verein – die Vereinigung einer Truppe mit seinem Publikum.“ [Übersetzung der Verfasserin].

¹⁴ „L’attrait essentiel des œuvres dramatiques de Hauptmann tient à ce qu’elles rompent avec le ton de la conversation qui présidait encore dans la plupart des pièces qu’Antoine avait montées jusqu’ici. Les personnages, issus pour la plupart des basses couches de la société, s’expriment comme dans la vie, les dialogues sont calqués sur le parler authentique – langue populaire,

Den Rezensionen folgend, besaß die Inszenierung einen hohen Grad an Authentizität, was unter anderem daran lag, dass Antoine in den Massenszenen echte Pariser Straßenjungen einsetzte, welche die Plünderungsszenen im Hause des Fabrikanten mit ungeheuchelter Begeisterung spielten, wie die Presse berichtete (N. N. 1893). Wenngleich die Übersetzung vielfach kritisiert wurde, da Jean Thorel die schlesische Mundart in ein Pariser Unterschichten-Französisch verwandelte (MÜLLER 1939: 19), scheint die französische Inszenierung insgesamt sogar deutlich weniger Rücksicht auf die Seh- und Hörgewohnheiten seines Publikums genommen zu haben als Otto Brahm bei der Uraufführung in Berlin: Wie Peter Sprengel anhand der „Striche im erhaltenen Regiebuch der Inszenierung des Deutschen Theaters von 1894“ nachweist, hatte Brahm das Stück sprachlich deutlich entschärft und Sätze, welche „die Sympathie des gutbürgerlichen Publikums für die Weber hätten schwächen können (etwa Hinweise auf Trunkenheit oder Ausschreitungen)“, ebenso entfernt wie „anstößige Ausdrücke und die denkwürdig-symbolträchtige Episode des II. Akts“ (SPRENGEL 1985: 22f.), in der die verelendete Weberfamilie aufgrund der Hungersnot ihren Hund schlachtet, was dem Großvater jedoch nicht bekommt.

Auch ohne solche Eingriffe und Kürzungen war die Inszenierungen in Paris insgesamt ein voller Erfolg, wie Antoine begeistert vermerkt: für das Stück, aber auch für seinen Autor (VEINSTEIN 1955: 22), selbst Gegner des Naturalismus zeigten sich positiv beeindruckt (MÜLLER 1939: 25). Wenngleich es Antoine im Fall der *Weber* gelang, die Abneigung des Pariser Publikums gegenüber drastischen Darstellungsformen und ungehobelter Sprache zu überwinden, blieb der Erfolg des Stückes jedoch eine Ausnahme. Trotz des überraschend großen Zuspruchs des Publikums kann allerdings keine Rede davon sein, dass sich der Naturalismus mit seinen sozialkritischen Themen und seinen realistisch nachgezeichneten Figuren aus der Unterschicht – einschließlich ihres Sprachduktus und ihrer Verhaltensweisen – damit auf französischen Bühnen durchgesetzt hätte. Im Gegenteil konnte sich André Antoine längerfristig finanziell nicht etablieren und sah sich nach neun Jahren 1896 gezwungen sein Theater mit 100 000 Franc Schulden zu schließen (VEINSTEIN 1955: 22); das Interesse an Hauptmann ließ nach.

dialectes, élisions, formes incorrectes, hésitations, bégaiements, longs silences – et leurs comportements donnent une impression de parfait naturel et de vérité.“ [Übersetzung der Verfasserin].

Nach einigen wenigen weiteren Inszenierungen¹⁵ stellt die Pariser Aufführung von *Rose Bernd* im Jahr 1905 im konventionellen Théâtre Porte St. Martin den für lange Zeit vorerst letzten Versuch dar, ein Stück des international bekannten Dramatikers auf eine französische Bühne zu bringen. Es wurde ein völliger Misserfolg. Regisseur und Übersetzer – abermals Jean Thorel – waren mit Ihrem Versuch, das naturalistische Stück für das Publikum zu entschärfen, deutlich über das Ziel hinausgeschossen und gescheitert. Während André Antoinés durchdachtes und den Prinzipien des Naturalismus weitgehend folgendes künstlerisches Konzept der *Weber* im beschriebenen Rahmen seines Experimentaltheaters auf positive Resonanz stieß, überschritt die französische Bühnenfassung von *Rose Bernd* deutlich die Grenze einer legitimen Ausrichtung der Übersetzung an das Zielpublikum. Besonders problematisch erscheint die Veränderung des offenen Schlusses des Stückes. Anders als im Originaltext stellt sich Rose Bernd nach der Kindestötung nicht der Polizei, sondern stirbt. Um das naturalistische Stück solcherart in ein Melodram zu verwandeln, wurden nicht nur ganze Textpassagen im 5. Akt gestrichen, sondern auch neue, qualitativ überaus zweifelhafte Dialoge hinzugefügt (vgl. Hauptmann 1905: 119-130).¹⁶

Aber auch die vorgenommenen sprachlichen Veränderungen verfremden das Stück in unangemessener Weise. Hatte man bei den *Webern* Thorels Transformation des schlesischen Dialekts in ein Unterschichten-Französisch als verfälschend kritisiert, verzichtet der Übersetzer bei *Rose Bernd* ganz auf eine sprachliche Einfärbung und begnügt sich mit einer Bemerkung im Vorwort: Er habe der besseren Lesbarkeit willen auf Abkürzungen und umgangssprachliche Kontraktionen, Ellipsen, Elisionen etc. verzichtet und es sei nun an den Schauspielern, insbesondere den Darstellern der Bauernrollen, die Sprache in angemessener Form umgangssprachlich zu transformieren (vgl. Hauptmann 1905: 2, vgl. Müller 1939: 63-68). Letztlich unterläuft jedoch die Anpassung des vom bürgerlichen Pariser Publikum als abstoßend empfundenen schichtenspezifischen bäuerlichen Dialekts an die französische Normsprache nicht nur den gesellschaftskritischen Anspruch des Stückes, sondern negiert auch die (deutsche) Vorstellung kultureller Verwurzelung zugunsten eines der (französischen) Zivilisationsidee entsprechenden Universalismus.

¹⁵ *Hanneles Himmelfahrt* wurde 1894, *Die versunkene Glocke* 1897 und *Fuhrmann Henschel* 1901 inszeniert (COLIN 2013: 27).

¹⁶ Der Übersetzung von Thorel ist der veränderte Text, der die Grundlage der Pariser Inszenierung bildete, angehängt (s. HAUPTMANN 1905, 110-130).

Diese und andere Verfälschungen, mit Hilfe derer Übersetzer und Regisseur das Stück dem Geschmack ihrer Zuschauer anpassen wollten, konnten den Misserfolg jedoch nicht verhindern. Letztlich vermochte das melodramatische Ende nicht darüber hinwegzutäuschen, dass es sich bei *Rose Bernd* um eine kritische Milieustudie handelt, welche den Erwartungen der typischen Pariser Zuschauer an einen gelungenen Theaterabend nicht entsprach; die bäuerlichen Figuren blieben ihnen fremd und boten trotz der transformierten Sprache keine Möglichkeit zur Identifikation.

Der Reifall entfaltete eine geradezu abschreckende Wirkung auf die französischen Theatermacher. Insofern eine Bühnenproduktion im 19. Jahrhundert in Paris im Erfolgsfall zwar hohe Gewinne versprach, im Falle eines Scheiterns aber ein großes finanzielles Risiko barg, riss das Interesse an Hauptmanns Werk schlagartig ab; selbst die Verleihung des Literaturnobelpreises 1912 änderte daran nichts (vgl. Grosser, 1946). Bis auf wenige Ausnahmen blieb das auf die kommerziellen Pariser Privattheater und die Comédie-Française beschränkte französische Theaterfeld bis 1945 auf Theaterstücke konzentriert, welche thematisch sowie diskursiv die Erwartung des Pariser Publikums erfüllen und ermöglichen, dass die Zuschauer sich selbst auf der Bühne wiedererkennen.¹⁷

4. Fazit und Ausblick

Hinsichtlich des eingangs beschriebenen Kriteriums der interkulturellen Kompatibilität erwiesen sich die naturalistischen Stücke Hauptmanns im deutsch-französischen Kontext in historischer Perspektive als problematisch, da ihre Bühnendarstellung – sprachlich und inhaltlich – die Erwartung des Pariser Publikums enttäuschte. Der Versuch *Rose Bernd* – ein Stück, in dem sich die im 19. Jahrhundert in Abgrenzung zum französischen Zivilisationsbegriff entwickelnde Idee einer

¹⁷ Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielten auch die Theaterkritiker*innen, wie Pierre Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* erklärt, vgl. hierzu COLIN 2011: 57: „Die aus dem 19. Jahrhundert stammende Einheit zwischen Kritiker, Zeitschrift und bürgerlichem Publikum bildet, laut Bourdieu, die Grundlage der Überzeugungskraft der Kritik. Der Leser glaubt ihr, weil ihm der ihr zugrunde liegende Habitus des Autors vertraut erscheint und seine Position damit an Evidenz gewinnt: Die Person des Kritikers wirkt ‚aufrichtig‘. Diese Aufrichtigkeit (*sincérité*) bildet die Grundlage erfolgreicher Übertragungen im Bereich symbolischer Praktiken“.

spezifischen deutschen Kultur in besonders anschaulicher Weise verdichtet – durch sprachliche Transformationen zu universalisieren und an den französischen Zuschauergeschmack anzupassen, scheiterte. Weder die sprachlichen Veränderungen noch die melodramatische Wendung am Schluss konnten die sozialkritischen Eigenheiten des naturalistischen Stückes camouflieren. Wie Irmgard Müller erklärt, gelang allein „den kosmopolitischen, international eingestellten Dichtern, sich einen Platz auf der französischen Bühne zu erobern und ihr zu behalten“. „Schnitzler, Hofmannsthal und Stefan Zweig“ haben in Frankreich „als Vertreter ‚deutschen‘ Geistes mehr Bedeutung als Gerhart Hauptmann, weil sie internationalem Geist entsprechende Ware bieten, sozusagen Europäer deutscher Herkunft sind“ (MÜLLER 1939: 152).¹⁸ Sie denken und schreiben universalistisch und stehen der Zivilisationsidee deutlich näher als der in seinen naturalistischen Texten stets die regionalen und dialektalen Eigenheiten seiner Figuren betonende Hauptmann. Allein durch eine affirmative und zugleich – hinsichtlich der als fremd empfundenen Konventionen – aufklärerische Herangehensweise kann diese transkulturelle Kluft überbrückt werden, wie die Rezeption der *Weber* unter der Regie von André Antoine zeigt.

Indes: Wenngleich bis heute das Interesse an Hauptmann in Frankreich äußerst begrenzt geblieben ist, kann hierfür jedoch nicht mehr der Antagonismus zwischen Kultur und Zivilisation verantwortlich gemacht werden. Zwar mag die Bedeutung, die man der Höflichkeit im Alltag in beiden Ländern einräumt, immer noch divergieren, die kulturellen Codes in der Kunst haben sich inzwischen jedoch soweit angenähert, dass auch realistische Darstellungen und drastische Ausdrucksformen Erfolge auf französischen Bühnen verzeichnen können. Dies liegt zum einen an der Etablierung eines erweiterten Kulturbegriffs seit den 1960er Jahren in beiden Ländern, die letztlich zu einer Überwindung der noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts virulenten Dichotomie zwischen (deutscher) Kultur und (französischer) Zivilisation führte. Zum anderen steht diese Annäherung aber auch in Zusammenhang mit der sogenannten *décentralisation culturelle* d.h. der (geographischen) Erweiterung des bis dahin ausschließlich auf Paris konzentrierten französischen Kulturfeldes nach dem Zweiten Weltkrieg,

¹⁸ Es ist durchaus erstaunlich, dass diese sich klar gegen die Naziideologie richtende Bemerkung, in der die von den Nazis verbotenen Autoren Schnitzler und Stefan Zweig „als Vertreter ‚deutschen‘ Geistes“ auf gleicher Ebene mit Hauptmann genannt werden, 1939 in Breslau publiziert werden konnte (vgl. Fußnote 9).

die vor allem mithilfe des Aufbaus eines öffentlichen Theatersektors gelang. Um ein neues Publikum jenseits des konservativen (Pariser) Bürgertums zu gewinnen, setzten die Direktor*innen dieser neuen Bühnen – neben Klassikern und Komödien – vor allem auf Texte, die sich in einer realistischen Weise mit politischen Themen beschäftigen. Der Mangel an solchen gesellschaftskritischen Stücken in Frankreich wird seither gerne mit deutschsprachigen Dramatiker*innen kompensiert. Auf diese Weise konnte nicht nur Bertolt Brecht, dessen Stücke vor dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich noch abgelehnt wurden, zu einem der meist gespielten Dramatiker in Frankreich avancieren, sondern auch Georg Büchner, Frank Wedekind, Falk Richter und Elfriede Jelinek, um nur einige Beispiele zu nennen. Auch Vertreter*innen des modernen Volkstheaters wie Ödon von Horvath, Marieluise Fleißer, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder oder Martin Sperr erfreuen sich großer Beliebtheit und sind nicht mehr von der französischen Bühnen wegzudenken. Wenngleich ihre Texte, die mindestens soviel Derbheiten aufweisen wie die Dramen Hauptmanns, durchaus noch zuweilen sprachlich und thematisch als irritierend und fremd empfunden werden, müssen sie nicht mehr auf der Bühne ‚entschärft‘ werden.

Gerhart Hauptmann konnte allerdings bis heute nicht von dieser Entwicklung profitieren, wie schon 1953 ein Kritiker in der Zeit prophezeite:

Schiller, Kleist und Büchner sind seit neuestem für das französische Theater entdeckt worden. Es ist kaum anzunehmen, daß Hauptmanns *Ratten* ähnlich reüssieren könnten. Man wird sie in Paris nicht spielen, weil ihr Kolorit sich nicht umsetzen läßt. (N. N. 1953)

Die Gründe hierfür bleiben indes rätselhaft. Das 1903 veröffentlichte Stück *Die Ratten*, das im Januar 1911 in Berlin uraufgeführt wurde und seither in Deutschland zu den Klassikern Hauptmanns zählt, war erst mit einer Verzögerung von fast hundert Jahren zum ersten Mal auf einer französischen Bühne zu sehen: im Jahr 2010 am *Théâtre National de la Colline* in Paris, bezeichnenderweise auf Deutsch in einer Inszenierung von Michael Thalheimer. Zu diesem Anlass wurde von Jeanne Pailler auch eine neue Übersetzung publiziert, eine erste von Pascal Paul-Harang existiert bereits seit 1999. Eine französische Inszenierung des Stückes hat bis heute jedoch nicht stattgefunden.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- FASSBINDER, Rainer Werner 1998: *Der Müll, die Stadt und der Tod/Nur eine Scheibe Brot*. Zwei Stücke. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- HAUPTMANN, Gerhart 2017: *Die Weber* [1892]. Hg. von Martin Neubauer. Stuttgart: Reclam
- HAUPTMANN, Gerhart 1996: *Rose Bernd* [1903]. Berlin: Ullstein.
- HAUPTMANN, Gerhart 1893: *Les Tisserands*. Übersetzt von Jean Thorel. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, Éditeurs (https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001103576794, Zugriff Dezember 2022).
- HAUPTMANN, Gerhart 1905: *Pauvre Fille „Rose Bernd“*. Übersetzt von Jean Thorel. Paris: Librairie Molière (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3157202?rk=85837;2>, Zugriff Dezember 2022).
- HAUPTMANN Gerhart 1962: *Das Abenteuer meiner Jugend*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 11 Bänden*, Bd. 7: *Autobiographisches*. Hg. von Hans-Egon Hass. Berlin u. a. (Centenar-Ausgabe).
- HAUPTMAN, Gerhart 1999: *Les rats*. *Tragicomédie berlinoise*. Übersetzt von Pascal Paul-Harang [Manuskript]. Montpellier: Maison Antoine Vitez.
- HAUPTMANN, Gerhart 2010: *Les rats*. Übersetzt von Jeanne Tailler. Albi: Presses du Centre universitaire Champollion.

Sekundärquellen

- AMOSSY, Ruth 2004: *Dialoguer au cœur du conflit? Lettres ouvertes franco-allemandes 1870/1914*. In: *Mots. Les langages du politique*, 76 (<http://mots.revues.org/2013>. DOI: 10.4000/mots.2013, Zugriff Dezember 2022).
- ANTOINE, André 1921: *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard & Cie, Éditeurs (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412600h>, Zugriff Dezember 2022).
- BESSON, Jean-Louis 2013: *Les Tisserands et L'Assomption de Hannele Mattern: deux pièces de Gerhart Hauptmann montées par André Antoine au Théâtre-Libre*. In: *Études théâtrales*, Nr. 56-57, 151-163 (<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-151.htm>, Zugriff Dezember 2022).
- BOURDIEU, Pierre 1998: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil.
- CHARLE, Christophe 2012: *Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien*. Berlin.
- COLIN, Nicole 2011: *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis im Kulturtransfer*. Bielefeld: transkript.
- COLIN, Nicole 2012: *Gerhart Hauptmann Die Weber und Die Ratten*, Reihe Oldenbourg Interpretationen. München: Oldenbourg.
- COLIN, Nicole 2013: *Tombé dans l'oublié: Gerhart Hauptmann auf französischen Bühnen*. In: *Le texte et l'idée*. September, 25-43.
- DEREZ Mark 2016: *The flames of Louvain: a library as a cultural icon and a political vehicle*. In: Mel Collier (Hg.): *What do we lose when we lose a library? What do we lose when we lose a library? Proceedings of the conference held at the KU Leuven 9-11 September 2015*. Leuven, 25-36 (<https://www.goethe.de/resources/files/pdf94/streamgate.pdf>, Zugriff Dezember 2022).

- ELIAS, Norbert 1976: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchung. Bd.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- ELM, Theo 2004: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 19-20.
- FISCHER-LICHTE, Erika 1993: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Basel: A. Francke Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika 1999: Geschichte des Dramas. Bd. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen/Basel: Francke.
- FLORACK, Ruth: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur. Metzler, Stuttgart/Weimar 2001.
- FLORACK, Ruth: Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur. Niemeyer, Tübingen 2007
- FLORACK, Ruth 2020: »L'esprit de conduite« – Höflichkeitsmaximen (vor und) nach Knigge. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 50, 23-45 (<https://doi.org/10.1007/s41244-020-00159-y>, Zugriff Dezember 2022).
- GEIGER, Wolfgang 1999: L'image de la France dans l'Allemagne nazie 1933-1945. Rennes: Presses Universitaires de Rennes (PUR).
- GROSSER Alfred 1946: L'Allemagne de Gerhart Hauptmann. Carrefour 20. Juni.
- HARGENS, Wanja 2010: Der Müll, die Stadt und der Tod: Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte. Berlin: Metropol Verlag.
- HAUSMANN Frank-Rutger 1999: Werner Krauss und der „Kriegseinsatz“ der Deutschen Romanisten 1940-1941. Ottmar Ette, Martin Fontius, Gerda Hassler, Peter JEHLE (Hg.): Werner Krauss: Wege – Werke – Wirkungen. Berlin: Berlin Verlag, 11-39.
- HAUSMANN Frank-Rutger 2007: Deutsche Geisteswissenschaft im Zweiten Weltkrieg. Die Aktion Ritterbusch 1940 – 1945. 3. Auflage. Dresden: UP.
- KALDEWEY, Oliver 2014: Der Müll, die Stadt und der Tod. In: Humanistischer Pressedienst, 22. April (<https://hpd.de/node/18389>, Zugriff Dezember 2022).
- KOTTHOFF, Helga 2003: Aspekte der Höflichkeit im Vergleich der Kulturen. In: Muttersprache 4, 289-306.
- KNAPE, Joachim 2012: Der rhetoriktheoretische Ort der Höflichkeit. In: Rhetorik 31/1, 2 (<https://doi.org/10.1515/rhet.2012.003>, Zugriff Dezember 2022).
- KORN, Benjamin 1998: Der Schock ist furchtbar noch. Ein Skandal, mit dem wir nicht fertig sind; Frankfurt und die Fassbinder-Affäre. In: ders.: Kunst, Macht und Moral. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MEYER Theo 2008 (Hg): Theorie des Naturalismus. Stuttgart: Philip Reclam jun.
- MÜLLER Irmgard 1939, Hauptmann in Frankreich. Breslau: Priebatschs Buchhandlung.
- NEULAND, Eva 2010: Sprachliche Höflichkeit. Eine Perspektive für die interkulturelle Sprachdidaktik. In: Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik 1, 10-23 ([11.10.14361_zig.2010.0203.pdf](https://doi.org/10.1101.14361_zig.2010.0203.pdf), Zugriff Dezember 2022).
- N. N. 1893: Die „Weber“ in Paris. In: Neue Freie Presse, 1. VI. (zitiert nach Müller 1939:13).
- N. N. 1953: Montmartre an der Alster. In: Die Zeit, 23. April.
- N. N. 2009: Müllheim führt Fassbinder-Skandalstück auf. In: Der Spiegel, 8. September (<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/der-muell-die-stadt-und-der-tod-muellheim-fuehrt-fassbinder-skandalstueck-auf-a-647712.html>, Zugriff Dezember 2022).
- PRÖLß, Robert 1880: Das Herzoglich Meininger'sche Hoftheater und die Bühnenreform. Erfurt: Bartholomäus.
- SPRENGEL Peter 1985: Otto Brahm – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1889-1912. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 22f.

- TAILLER Jeanne 2014: Traduire *Les Rats* de Gerhart Hauptmann: le dialecte berlinois de 1911 en 2010. In: La main de Thôt. Théories, enjeux et pratiques de la traduction, 2: Traduction, plurilinguisme et langues en contact (<https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=379> Zugriff Dezember 2022).
- THURN, Nike 2012: Ein ‚Reicher Jude‘ – und dessen Konstrukteure. Zur Darstellung von Juden und Antisemiten in Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: Nicole Colin, Franziska Schößler, Nike Thurn (Hg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld: transkript, 269-293 (DOI: 10.14361/transcript.9783839416235.269, Zugriff Dezember 2022).
- VEINSTEIN André: *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*. Paris: 1955.