

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Klaus E. Bohnenkamp **Ad fontes! Hugo von Hofmannsthal im Herbst und Winter 1913/1914** Heinrich Zimmer
Ein Brief Juliane Vogel **Simultaneität in Hofmannsthals**
»Ariadne auf Naxos« Christina Thurner **Hugo von Hofmannsthals Ballettlibretti** Günter Schnitzler **Lied-
vertonungen Schuberts und Mahlers** Volker Mergenthaler
Zur immanenten Poetik von Rilkes »Totengräber«-
Erzählung Patrick Fortmann **Impressionismus und
Identität bei Eduard von Keyserling** Akane Nishioka
Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer
Überlieferung Jürgen Hillesheim **Brechts Einakter**
»Die Hochzeit« und Mozarts »Die Hochzeit des Figaro«

16/2008

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
16/2008

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE | 6/2008

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien.

© 2009, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9558-3

Inhalt

Klaus E. Bohnenkamp

Ad fontes!

Hugo von Hofmannsthal im Herbst und Winter 1913/1914

Daten, Fakten, Korrekturen

7

Ein Brief Heinrich Zimmers über den Zustand Europas und das Exil

Mitgeteilt von Martin Stern

67

Juliane Vogel

Lärm auf der »wüsten Insel«

Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«

73

Christina Thurner

Auf den Leib geschrieben

Hugo von Hofmannsthals Ballettlibretti

Aus Anlaß des Erscheinens von Band XXVII

der Kritischen Ausgabe

87

Günter Schmitzler

Romantik an der Wende zum 20. Jahrhundert

Zu Liedvertonungen Schuberts und Mahlers

105

Völker Mergenthaler

»Einer, der zu früh gekommen ist«

Zur immanenten Poetik von Rilkes »Totengräber«-Erzählung

139

Patrick Fortmann

Impressionismus und Identität bei Eduard von Keyserling
157

Akane Nishioka

Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung
Über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus
197

Jürgen Hillesheim

Von Illusionen und Ehebetten
Brechts Einakter »Die Hochzeit« und Mozarts »Die Hochzeit des Figaro«
235

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.
Mitteilungen
251

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
265

Anschriften der Mitarbeiter
275

Register
277

Klaus E. Bohnenkamp

Ad fontes!

Hugo von Hofmannsthal im Herbst und Winter 1913/1914 Daten, Fakten, Korrekturen

Hermann Fröhlich zum Gedenken

»Ad fontes!« – daß sich dieses 1511 von Erasmus von Rotterdam programmatisch formulierte Motto¹ auch heute noch in den Niederungen editorischer Kleinarbeit zu bewähren vermag, zeigt der Versuch, einmal exemplarisch den Ungereimtheiten und Widersprüchen auf den Grund zu gehen, die über Ereignisse und Korrespondenzen in Hofmannsthals Leben während der wenigen Monate zwischen August 1913 und Anfang Januar 1914 in Umlauf sind. Außer den unentbehrlichen Hauptquellen in Gestalt der Originalhandschriften² geben »Nebenquellen« wie Tagespresse oder Theater-Spielpläne nicht selten entscheidende Fingerzeige, die, zusammen mit einer kritischen Gesamtanalyse der vorgegebenen Inhalte, zur Lösung strittiger Fragen und Datierungen beitragen können.

¹ Erasmus von Rotterdam: De ratione studii ac legendi interpretandique auctores. Paris 1511, in: Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia. Ord. I, Vol. II. Amsterdam 1971, S. 79–151, hier S. 120: »Sed in primis ad fontes ipsos properandum«: »Aber vor allem zu den Quellen selbst muß man gehen.«

² Kopien der fraglichen Briefe und Tagebuchaufzeichnungen sowie weiterführende Hinweise verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Hildegard Dieke, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar (DLA); Hofrat ao. Univ. Prof. Dr. Ernst Gamillscheg, Direktor der Handschriften-, Autographen- und Nachlaß-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (ÖNB); Dr. Nicoletta Giacon, Wien; Susan Halpert, Reference Librarian, Houghton Library. Harvard University, Cambridge, MA, USA; Katja Kaluga, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M. (FDH); Dr. Klaus-Dieter Krabiel, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M.; Dr. Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen (RSI); Dr. Sigrid Moisy, Bayerische Staatsbibliothek, München: Handschriftenabteilung (BSB); Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel, Theaternuseum Wien; Prof. Dr. Ursula Renner-Henke, Essen; Dr. Catherine Schlaud, Freies Deutsche Hochstift, Frankfurt a. M.; Hella Sieber-Rilke, Rilke-Archiv, Gernsbach (RAG), Dr. Nikolaus Schaffer, Salzburg (Museum Carolino Augusteum), und nicht zuletzt Dr. Konrad Heumann, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M. Den Bibliotheken und Archiven sei für die Erlaubnis zum Abdruck oder – teilweise korrigierten – Nachdruck der Dokumente ebenso gedankt wie für die Möglichkeit, aus ihnen zitieren zu dürfen.

Hofmannsthal hatte sein Sommerdomizil in Aussee wohl am 9. September verlassen³ und war mit seiner Frau Gerty am Morgen des 11. September »bei herrlichem Wetter«⁴ in dem 55 km nördlich von Trient in einer Höhe von 1515 m gelegenen mondänen Madonna di Campiglio in den Brenta-Dolomiten eingetroffen, jenem Luftkurort »auf grünem Wiesenplan zwischen bewaldeten Höhen«,⁵ von dem er schon im Juli 1900 seinem künftigen Schwager Hans Schlesinger vorgeschwärmt hatte:

Es trifft sich so schön, daß von diesem Campiglio ein schönes steiles Flußtal gerade gegen den Gardasee hinunterführt, wo ich mich oft hingesehnt habe.⁶

Eberhard von Bodenhausen hatte diese Zusammenkunft vorgeschlagen; doch waren ihr mancherlei innere wie äußere Bedenken und Zweifel vorausgegangen, die Hofmannsthal dem Freund in zwei ausführlichen Briefen auseinandersetzt:

Aussee, Obertressen 12 VIII. <1913>⁷

mein guter lieber Eberhard

ein Zettel, durch Ottonie, übermittelt Bewusstsein und Gefühl Deiner (auch landschaftlichen) Nähe.⁸ Deine Ratschläge sind rührend

³ Martin E. Schmid, Brief-Chronik II, Sp. 1574, stellt im Monatsüberblick fest, Hofmannsthal habe sich bis zum 8. September 1913 in Aussee aufgehalten, ein Datum, das der Dichter selbst am 1. September Ottonie von Degenfeld genannt hatte (BW Degenfeld [1986], S. 282). Andererseits läßt er Yella Oppenheimer am Abend dieses 8. Septembers »um 9h« »für eine ruhige Stunde« ein (BW Oppenheimer II, S. 41) und noch am folgenden 9. September verfaßt er in Aussee den von Schmid wenig später (Sp. 1575) zitierten Brief an Ludwig von Hofmann (SW XXX Roman, S. 367), angesichts dessen Schmid im Monats-Überblick vage anmerkt: »09.09. ca. Reise nach Madonna di Campiglio« (Sp. 1575).

⁴ So Eberhard von Bodenhausens Tagebucheintrag vom gleichen Tage (DLA); siehe unten S. 16.

⁵ Karl Baedeker, Südbayern, Tirol und Salzburg. Leipzig ³³1908, S. 417f.

⁶ B I, S. 313: 22.7.1900. – Im Juli 1927 wird sich Hofmannsthal noch einmal nach Campiglio begeben; vgl. BW Strauss (1978), S. 583.

⁷ DLA; 5 Blatt, 10 Seiten; das Jahresdatum »13« ist von fremder Hand eingefügt. Der Druck in BW Bodenhausen, S. 151f., enthält zahlreiche Lesefehler und spart entscheidende Partien aus.

⁸ Bodenhausen war, laut Tagebuch, am Abend des 9. August in Bad Gastein angekommen. Den genannten »Zettel« hatte er Ottonie vermutlich in Eybach übergeben, als er dort mit ihr und Julie von Wendelstadt am 6. August den 80. Geburtstag der Schwiegermutter, Anna Gräfin von Degenfeld-Schonburg, geb. Freiin von Hügel, feiert. In diesem Zusammenhang hatte Ottonie an einem undatierten »Sonntag« Hofmannsthal mitgeteilt, die »Mama« sei »voller Erwartung auf ihren 80. Geburtstag und dadurch, daß Eberhard auch kommt, gewinnt er für sie an Bedeutung«: BW Degenfeld (1986), S. 277; dort unbestimmt auf »Sommer 1913«, in der englischen Ausgabe (The Poet and the Countess. Hugo von Hofmannsthals's Correspondence with Countess Ottonie Degenfeld. Ed. by Marie-Therese Miller-Degenfeld. Translated by W. Eric Barcel. Camden House 2000, S. 227) hingegen prägnant – aber unmöglich – auf den »29 July« datiert, da der 29. Juli auf einen Dienstag fällt. Angesichts des nahen

gut.⁹ Bevor ich antworte, eine Andeutung meiner Situation. – Du weißt kaum, bis zu welchem Grad der Sommer mein Alles ist: für jede glückliche Regung, vor allem für die Production. Die Wintermonate hindurch führe ich kaum ein halbes Leben. Für die Production kam immer alles auf August September an, dann hält sich's – besten Falls – bis in den November hinein, dann bröckelt ab. Das Wetter, für andre Leute ein ennui, ein Ferialärger weiter nichts, ist für mich, wie für den Landmann eine Katastrophe. Ich konnte in diesen 30 Tagen hier, nicht an mehr als 2 Vormittagen einen Arbeitsplatz im Wald benützen, der mir Ruhe, Glück, Inspiration, Saat und Ernte in einem beschließt.¹⁰ Meine Nerven sind dadurch schlimm geworden. Die Frage, warum ich nicht nach dem Süden oder wo immer hin gefahren, liegt dir nahe. Ich antworte: die stupide Hoffnung von Tag zu Tag, von Woche zu Woche. Dann die Angst, dort in überfüllten saison-Hotels keine Ruhe zu finden. Auch sind mir sowenig Luftarten, so wenig Landschaften für Existenz und Production wahrhaft günstig. Der Sommer war sehr glücklich angefangen: 2 Arbeiten vor allem, die »Frau ohne Schatten« und die große Erzählung (begonnen im Herbst 1912)¹¹ so zum greifen nahe, zwei so herrlich tiefe, umfassende Stoffe. Alles steht jetzt da wie eine halbgeschnittene Ernte, in die es vom erbarmungslosen Himmel hineinregnet. Wie mich diese Finsternis martert! Ich habe manchmal Licht- und Sommerhallucinationen wie ein Verdurstender. Ich werde in hypochondrischen Vorstellungsketten krankhaft geizig mit der Zeit – dazu kommt eine Complication. Vierzehn Tage im September muss ich meinem Vater, der in diesem Sommer

Geburtstags und der Tatsache, daß Ottonie »einige Tage verweist« war, ehe sie nach ihrer Rückkehr Hofmannsthals Brief vom 23. Juli beantworten kann, spricht vieles für »Sonntag« den *3. August 1913; Hofmannsthal, der am gleichen 3. August geschrieben hatte, geht auf den Brief am 19. August ein (BW Degenfeld, S. 280f.). – Alle in diesem Beitrag als sicher erschlossenen Daten werden künftig mit *, vermutete Datierungen mit *² gekennzeichnet.

⁹ Wie aus Hofmannsthals Brief an Ottonie Degenfeld vom 23. <Juli 1913> hervorgeht, hatte Bodenhausen ihn »in Gastein haben wollen«. Mit Blick auf das »wann« merkt Hofmannsthal an: »Wüßte es gern voraus ich teil mirs jedenfalls ein, wenn auch nicht leicht, sehe mich ihn wiederzusehen«. Diese Frage verspricht Ottonie in ihrer Antwort vom *3. August (siehe Anm. 8) Bodenhausen in Eybach vorzulegen (BW Degenfeld [1986], S. 276f.).

¹⁰ Ähnlich hatte Ottonie von Degenfeld schon am 16. und 23. Juli sowie am 3. August lesen können, daß »es wieder anhaltend regnet«, daß »die Sonne niemals« scheine und »wie viele finstere Regentage« es seit »ein paar Wochen« gegeben habe: »Man weiß kaum in was für einer Jahreszeit man lebt. Und ich hänge so kindisch an dem Glück des Sommers. [...] Seit vorgestern sind besonders unglückselige Tage, so feucht-schwül und finster. [...] es stockt alles« (ebd., S. 275f., S. 278f.).

¹¹ Gemeint ist der »Andreas«.

noch keine gute Stunde gehabt hat, irgendwie widmen, d.h. ihn irgendwie in meine Combination aufnehmen.

Dein Vorschlag, wie lieb und gut! aber wie unmöglich. Deplacement, Eisenbahnfahrten (über 4–5 Stunden) Wechsel des Lebensrytmus, der Atmosphäre, das ist unberechenbar wie mich das in solchen Zeiten angreift. Begleite ich Dich ex abrupto nach Madonna, so kann sein, dass ich mich dann 8 – 10 Tage nicht wiederfinde. – Ich habe, in einer schlaflosen Nacht, *étant donné*¹² dass ich Dich absolut sehen will, folgende 2 Möglichkeiten durchgedacht. 1.) ich unterbreche hier die – sehr prekäre, nervlich schwache – Arbeitscontinuität und absolviere 24 Stunden bei Roller in Schladming (geschäftlich) anschließend 48 Stunden bei dir: dies circa 24 – 27 August. Fahre dann hierher zurück.

Besser wäre Folgendes: ich halte hier aus (in maniakalischer¹³ Hoffnung auf Besserung, Sommer!) bis circa 10^{ten} IX, geb meinem Vater rendez-vous in Innsbruck und kombiniere Madonna, das Ende Eures dortigen Aufenthaltes (den ich bis 15^{ten} September annehme??) mit dem mir als letzter Rettungshafen vorschwebenden Aufenthalt Venedig 15 – 30 IX. (Venedig ist für mich ein Ort, wo ich nach 24 Stunden Acclimatisation fast sicher arbeitsfähig bin.)

Fragen: 1.) passt dir das?

Käme ich durch dich in Madonna 11^{ten} – 15^{ten} unter, inclusive Papa, dessen

2.) Mit-dabei-sein bei seinem accomodanten¹⁴ angenehmen Wesen dich wohl nicht belastet?

3.) Scheint chance dass dein Auto uns in Trient abholt, hinaufbefördert?

Du hast mich dort soviel du mich haben willst, ich arbeite diese 4 Tage nicht, mach nur stärkere Touren (über 6 Stunden) nicht mit, um die Nerven nicht zu affizieren.

Bezüglich Unterkunft Britannia Venedig zu dieser leider mondänsten Zeit rechne ich ohnedies auf Eure Unterstützung durchs medium der dortigen Wirtsleute. Ich würde Trient – Valsugana¹⁵ – Bassano¹⁶ nach Venedig gehen. – Wäre glücklich wenn dir das convenierte!

¹² Französisch: in Anbetracht der Tatsache.

¹³ Veraltet für: manisch.

¹⁴ Nach französisch »accomodant«: umgänglich, verträglich.

¹⁵ Tal im Südosten des Trentino (Suganertal), östlich von Trient an der Grenze zum Veneto. Hauptort des Tals ist Pergine.

¹⁶ Bahnstation auf der Strecke Trient – Venedig, 109 km von Trient entfernt.

Diesmal bin ich, glaub ich, der ärmere.

Ich habe (geringe) Hoffnung dir das erste Buch der Erzählung »Andreas« oder »die Vereinigten«¹⁷ vorzulesen. Von der »Fr. o. S.« kann ich einzelnes kaum mitbringen.

Sei gut und wisse dass ich dich sehr lieb habe.

Dein Hugo.

P.S. Ich gebe mich doch keiner Gedächtnistäuschung hin wenn ich Euch durch die dortigen Wirtsleute in Verbindung mit dem Besitzer des Hotel Britannia in Venedig annehme? Sonst müsste ich auf anderem Wege versuchen mir dort durch irgend welche Verbindung eine Unterkunft zu sichern!

Es ist schon eine unglückselige Anlage meiner Natur dass ich für die Arbeit auf die Sommermonate angewiesen bin – und auf außerhalb meines Hauses. (In diesem Punkt stand es übrigens z. B. mit Goethe ähnlich. Dann hatte er Jena Dornburg etc. – Verzeih die sonderbare Association meiner Angelegenheiten mit denen Goethes!)

Und vier Tage darauf hatte er ergänzt:

Aussee 16 VIII. <1913>¹⁸

mein lieber Eberhard,

deine Worte, Deine Ruhe, die Zufriedenheit die dein Brief atmet, deine physische Nähe tun mir wohl. Dass du vielleicht herkommst, ich dir die Kinder¹⁹ zeigen kann u. s. f. Die Begegnung in Madonna steht als etwas Liebes, so schön gesichertes (ist es frevelhaft, so zu denken?) vor mir. Ich werde es einrichten den 10^{ten}²⁰ mit dem genannten Zug in San

¹⁷ Dies – auch in SW XXX Roman, S. 366, zitierte – Zeugnis widerlegt die dortige Behauptung (ebd., S. 309), Hofmannsthal habe diesen »vorläufig letzten Romantitel »Andreas oder die Vereinigten« erstmals im Oktober 1913 erdacht.

¹⁸ DLA; 2 Blatt, 4 Seiten; die Jahreszahl »13.« von fremder Hand eingefügt. In BW Bodenhausen, S. 152f., eine Reihe von Lesefehlern und Auslassungen. Im Tagebuch notiert Bodenhausen unter dem 17. August: »Langer Brief Abends von Hugo.«

¹⁹ Die elfjährige Christiane, der ein Jahr jüngere Bruder Franz und der siebenjährige Raimund.

²⁰ Am 19. August unterrichtet Hofmannsthal auch Ottonie von Degenfeld: »Es ist nun verabredet, daß ich [...], mit Gerty, den 10ten September zu ihm <Eberhard von Bodenhausen> nach Madonna komme« (BW Degenfeld [1986], S. 280).

Michele²¹ einzutreffen. Ein anderes ist was vorher geschieht. Ich halte für möglich dass dieses Wetter, das die Aufhebung meiner productiven Existenz bedeutet, anhält, dann muss ich fort. Geklagt habe ich schon im letzten Brief genug. Meine Lage ist ein wenig absurd: ich bin arm und reich, ich glaube, fühle dass die angefangenen Sachen gut sind, und stocke so erbärmlich. Nun kommt das Frieren dazu: ich habe kein heizbares und zugleich ruhiges Zimmer. In einem Zimmer von 9⁰ kann man kaum arbeiten. Ich würde eventuell ins Valsugana²² gehen. Warum nicht gleich nach Madonna? Aus drei Gründen: Madonna ist, wie ich weiß, enorm teuer, und wir sind in einer eher sparsamen Gemütsverfassung – zweitens: habe ich mit Gerty zusammen ein Zimmer in einem zunächst noch überfüllten Hotel, Nachbarn rechts u. links so habe ich ja (selbst gute leichte Acclimatation²³ angenommen) keinen Arbeitsraum. Endlich: wird sich das Zusammensein mit Euch mit intensiver Arbeit nicht vereinen lassen. Also besser nur 10 – 15^{ten} zusammen, ohne Arbeit. Papa kommt nicht mit, trifft uns erst 16 IX in Venedig.

Wenn ich nun hier aushalten kann bis 31 VIII so könnte man zusammen, ab Innsbruck²⁴ nach Süden fahren – aber ich verstehe, glaub ich, deine frühere eventuelle Einladung hiezuhin für mich, nicht für Gerty? – Es tut mir sehr wohl wenn wir in Verbindung blieben.

Dein Hugo.

Als sich dann endlich seine »maniakalische Hoffnung« erfüllt und jene »letzten trüben Tage«, an denen seine Gedanken »so ins Ungewisse« gegangen waren, einem »strahlende<n> Himmelszelt« mit befreiend klarer Sicht weichen, hellt sich unverzüglich seine Stimmung auf. Am 19. August eröffnet er Ottonie von Degenfeld voll Zuversicht, er sei, »ganz und gar nicht« »am Weiterarbeiten verzweifelt«, sondern »von dem Stoff« des »Andreas« »ganz bezaubert, es ist ein Netz worin man, wenn man es verstünde, Erde Himmel und Hölle umfassen könnte – ich denke nichts anderes als dabei zu verharren, den September in

²¹ Station an der Nonstalbahn, einer Schmalspurbahn von Trient nach Malé. Der vermutlich benutzte Zug von Trient (Abfahrt 8.²¹) trifft im 17 km entfernten St. Michele um 9.²⁷ ein (»Amtliches Union-Kursbuch vom 1. Mai bis 30. September 1913«, »Strecke 975«); von dort führt die Autostraße weiter nach Madonna di Campiglio.

²² BW Bodenhausen, S. 153, bietet die absurde Verlesung: »Valsupone«, die Brief-Chronik II, Sp. 1571, übernimmt.

²³ Französisch für Akklimatisation; in BW Bodenhausen, S. 153, zum geläufigen »Acclimatation« (vgl. oben S. 10, Z. 18) geändert.

²⁴ Zu Bodenhausens Fahrt nach Innsbruck siehe seinen Tagebucheintrag vom 30. August unten S. 13.

Venedig, den Oktober aber in dem kleinen Zimmer in München.«²⁵ In gleichem frischen Schaffensimpuls hatte er dem Vater zwei Tage zuvor gemeldet, er habe »wieder einmal ein Stückl an <s>einer Erzählung geschrieben« und werde »trachten [...] hier das erste Buch <zu> beenden.«²⁶ Als es ihm gelingt, die Arbeit bis zum 29. August zügig voranzutreiben, erklärt er zufrieden, er sei jetzt »gern« in Aussee,²⁷ zumal er den von Bad Gastein angereisten Bodenhausen am 28. August für zweieinhalb Tage begrüßen darf:²⁸ »Eberhard ist seit gestern hier bei uns, er ist ganz entzückt von der Gegend; er fährt morgen früh wieder fort«, teilt er dem Vater mit,²⁹ während Bodenhausen selbst unter dem 28. ins Tagebuch notiert: »Mittags n. Aussee, wo 8 Uhr Ank<un>ft. Unterwegs Faust. II.« Am 29. fügt er hinzu: »Aussee. Himl. Tag. Früh allein Grundl. See. Nachm. Hugo mir vorgelesen aus ›Andreas‹. Dann lange gegangen mit ihm«, ehe es am 30. August heißt: »Mittags bei grosser Schwüle nach Innsbruck, wo Abends das Auto vorfand«.³⁰

Mit der genannten Lesung aus dem »Andreas« nimmt Hofmannsthal seine zitierte »Hoffnung« vom 12. August vorweg, Bodenhausen in Campiglio mit dem »ersten Buch« bekannt zu machen. Allerdings markiert auf lange Sicht eben dieser 29. August den eigentlichen Schlußpunkt des großen Romanprojektes, dem in den folgenden Jahren nur noch Hunderte ungeordneter Gedanken und Notizen zuwachsen werden.³¹

Gemeinsam mit Yella Oppenheimer werden in Aussee Um- und Ausbaupläne des Ramguts erörtert, vor allem ihr »Gedanke an die neue Dachwohnung«, welcher sie schon seit längerem »freudig« beschäftigt und »immer festere Formen« angenommen hatte.³² Für diese Aufgabe empfiehlt Bodenhausen augenscheinlich den Münchner Architekten Felix Graf von Courten,³³ den er seit langem als gerngesehenen Gast auf Schloß Neubeuern kennt und den er zu einem Gespräch nach Aussee bittet. Jedenfalls liegt es nahe, in diesem Sinne die leicht irritiert klingende Antwort zu interpretieren, die Hofmannsthal auf einer beidseitig beschriebenen Briefkarte mit fliegendem Stift festhält:

²⁵ BW Degenfeld [1986], S. 281.

²⁶ DLA; zitiert in SW XXX Roman, S. 366.

²⁷ An den Vater, Ende August 1913: Ebd., S. 367.

²⁸ Durch Bodenhausens entsprechende Zusage hatte sich Hofmannsthals erwogener Besuch in Bad Gastein erübrigt; jedenfalls unterrichtet er Ottonie von Degenfeld am 19. August, daß er »Gastein jetzt sein lasse« (BW Degenfeld [1986], S. 280).

²⁹ DLA; FDH Abschrift.

³⁰ DLA.

³¹ Vgl. SW XXX Roman, S. 307; S. 367.

³² BW Oppenheimer II, S. 40.

³³ Felix Graf von Courten wurde als Sohn des Piloty-Schülers und Hofmalers Angelo Graf von Courten (1848–1925) am 15. Mai 1877 in München geboren. Laut Genealogischem Handbuch der Gräfflichen Häuser B. Band III. 1960, S. 82, stirbt er am 5. August 1959 in der Schweiz; demgegenüber nennt Nicoletta Giacomini ohne Beleg 1942 als Todesjahr (BW Oppenheimer II, S. 41, Anm. 70).

liebe Yella

wir sind bestürzt, warum Sie nun die Adresse von Courten fragen, die ich doch weiß, – da ja verabredet wurde das<s> Eberhard heute an ihn schreibt – Sie also nicht an ihn zu schreiben haben. Hoffentlich ist kein Missverständnis. Dann bedarf es keiner Antwort.

Hugo³⁴

Zwar bleiben Datum und Schreibort, die sich gegenseitig bedingen, ungenannt; doch entspricht dieser »Mangel« ebenso wie die äußere Form der eilig hingeworfenen, knappen Sätze den Gepflogenheiten jener Kurznachrichten, wie sie in Aussee, sozusagen von Haus zu Haus, gewechselt werden. Und so ist im Sammelpronomen »wir« offenkundig Eberhard von Bodenhausen mitzudenken, während das zugeordnete »heute« auf seine Ausseer Tage zwischen dem 28. und 30. August 1913 hindeutet. Sein angekündigter Brief wird dann die Einladung an Courten enthalten, der tatsächlich am 7. September zu Gesprächen mit Yella Oppenheimer in Aussee erscheint.³⁵ Demgegenüber ordnet die Herausgeberin die Zeilen zwischen Mitteilungen vom 8. und dem von ihr postulierten 26. September³⁶ ein und weist sie damit, ohne erkennbaren Zusammenhang, Hofmannsthals nächsten Aufhalten in Madonna di Campiglio oder Venedig zu, von denen, wenn überhaupt, allein die mit Bodenhausen in Campiglio verbrachten Tage in Frage kämen, keineswegs aber Venedig, wo sich das »wir« auf Gerty und den Vater beziehen müßte.

Insgesamt widerlegen Bodenhausens Tagebuch-Daten Schmidts Vermutung, das Zusammentreffen der Freunde habe zwischen dem 20. und 23. August stattgefunden.³⁷ Sie stützt sich offenbar auf Hofmannsthals Bericht an Ottonie von Degenfeld vom Montag, dem »1. IX.«, in dem es heißt:

Vor einer Woche waren wir auf einem Berg, von der Gosau aus, eine Landschaft, die ich Ihnen so gern zeigte – wie wenig wissen Sie eigentlich noch von meiner Landschaft hier – wie über die Maßen schön wirkte sie auf Eberhard, brachte ihm immer wieder die Zeilen aus der Elegie von Schroeder, der an mich, auf die Lippen – [...] – alles stand in einem unglaublich scharfen leuchtenden Glanz – ich saß auf den Venediger hinüber, er sah auf das Innthal hinaus – [...]»³⁸

³⁴ BW Oppenheimer II, S. 42; hier am Original geprüft.

³⁵ Vgl. Hofmannsthals Bemerkung vom 8. September 1913 über die »Anwesenheit des Architekten« am »gestrigen Abend«: BW Oppenheimer II, S. 41.

³⁶ Zu diesem fraglichen Datum siehe unten S. 20.

³⁷ Brief-Chronik II, Sp. 1572.

³⁸ BW Degenfeld [1986], S. 281f.; an einer Kopie (FDH) des Originals geprüft (im Druck in Zeile 6: »saß« zu »sah« emendiert). Laut freundlicher Auskunft von Konrad Heumann, Frankfurt a. M., trägt der offenbar zugehörige Umschlag den Poststempel: »Bad Aussee, 1.IX.1?«,

Diese Aussage ist in der Tat mißverständlich, da zwischen Ereignis und Brief nicht »eine Woche«, sondern allenfalls zwei oder drei Tage liegen, so daß man eher »vorige Woche« erwartet hätte; doch ist an dem überlieferten Wortlaut nicht zu rütteln.

Wenn Hofmannsthal dem Freund kurz nach dessen Abreise gesteht: »[...] es liegt manchmal schwer auf mir daß ich am 9^{ten} schon abrechen muß«,³⁹ spiegelt sich darin die grundlegend gewandelte Ausseer Stimmung wider, aus der ihm am 3. September weitere Aufzeichnungen zum »Andreas« gelingen.⁴⁰ Gleichwohl beeilt er sich, beschwichtigend fortzufahren: »mißversteh das nicht: ich freu mich innig auf Campiglio, nicht nur auf Dich, auch auf die Landschaft, an dem Datum ist nichts zu ändern (auch Papas wegen)«. Die Zeilen sind im Druck merkwürdigerweise mit »Dienstag früh 9. 13.« datiert.⁴¹ Hinter dem – je nach Interpretation – fehlenden Tages- oder Monatsdatum argwöhnt man zunächst ein Druckversehen, doch lehrt der Blick ins Original,⁴² daß Hofmannsthals eigenhändiges »Dienstag früh« von anderer Hand (wahrscheinlich von Bodenhausen selbst) um »9. <lies: September> 13« ergänzt worden ist. Führt man beide Angaben zusammen und zieht den Inhalt in Betracht, erweist sich der genannte »Dienstag« als der *2. September <1913>.⁴³ Am selben 2. September schreibt Hofmannsthal erwartungsfroh auch dem Vater:

Du kommst entweder, hoffe ich, den 14^{ten} nachmittags in Trient an, oder am 15^{ten} früh oder spätestens am 16^{ten} früh in Venedig, wo ich trachten werde, im Hotel Britannia Zimmer zu sichern.⁴⁴

In Campiglio verbringen die Eheleute – statt der ursprünglich geplanten vier – nur zweieinhalb, freilich erfüllte Tage mit Dora, genannt Mädi, und Eberhard

wobei die zweite Jahresziffer nicht eindeutig zu lesen ist. – Bei der »Elegie von Schroeder« handelt es sich um die 1907 entstandene, im Juli 1909 in den »Süddeutschen Monatsheften« gedruckte Elegie »Der Landbau«; dort heißt es zu Beginn mit Blick auf die »Muse«: »Aber bei Euch, o ihr Glücklichen, dort auf den heiteren Hügeln / Sucht sie die Waldungen oft, sucht sie den rinnenden Quell, / Steht an der Kimme des rötlichen Bergs, wo gegen die Ferne / Tief ins Grauen hinein schweift der begehrlche Blick.« (Rudolf Alexander Schröder. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band. Gedichte. Frankfurt a. M. 1952, S. 78–87; hier S. 78)

³⁹ BW Bodenhausen, S. 156. – In gleichem Sinn klagt er Yella Oppenheimer am 8. September, »dass das Ende so plötzlich« sei (BW Oppenheimer II, S. 41), und im Rückblick des 4. Oktobers wird er auch Georg von Franckenstein gestehen, es sei ihm »sehr leid« gewesen, »von Aussee wegzugehen« (Georg von Franckenstein, Zwischen Wien und London. Erinnerungen eines österreichischen Diplomaten. Graz, Stuttgart 2005, S. 285).

⁴⁰ SW XXX Roman, S. 130, S. 133f.; S. 317; in Brief-Chronik II, Sp. 1575, der falsche Seitenverweis auf S. 353f.

⁴¹ BW Bodenhausen, S. 156.

⁴² DLA.

⁴³ So schon Brief-Chronik II, Sp. 1574.

⁴⁴ DLA; FDH Abschrift.

von Bodenhausen, der in knappen Tagebucheinträgen unter dem 11., 12. und 13. September 1913 festhält:

Bei herrl. Wetter Ankft. von Hugo's. Früh mit H zu den Wasserfällen [...] / Mit Hugo's u. Mädi in die Valsinella. Nachm. m. H. Laresblick. / [...] Mit H. Vaglianella.⁴⁵ Nachm. H's abgefahren.⁴⁶

Demgemäß gehen die Männer gleich nach der Ankunft, wohl auf dem vom »Baedeker« empfohlenen »Erzherzog Albrecht-Weg«, in 1¼ bis 2 Stunden zu den drei Wasserfällen, welche von der das Tal durchfließenden Sarca di Vallesinella nacheinander gebildet werden. Am nächsten Morgen spaziert man zu viert in die Vallesinella, das nur 10 Minuten von der Ortsmitte entfernte Alpental mit seinen eindrucksvollen Firnfeldern im oberen Teil,⁴⁷ während Bodenhausen und Hofmannsthal später am Tag den Blick zum Laresgletscher auf sich wirken lassen. Am Morgen des folgenden 13. Septembers wandern beide zur Malga Vaglianella, ehe am Nachmittag – zuvor hatte Hofmannsthal noch ein Glückwunsch-Telegramm zur Eröffnung des neuerbauten Dresdner Königlichen Schauspielhauses auf den Weg gebracht⁴⁸ – er und Gerty abreisen und, wahrscheinlich nach einer Übernachtung »in Sanct Christoph bei Pergine«,⁴⁹ am 14. oder 15. September in Venedig eintreffen. Jedenfalls hatte Hofmannsthal am Freitag, dem 12. September, seinem Vater, in geringfügiger Abweichung von den Daten in Bodenhausens Tagebuch, angekündigt:

Sonntag <14. September> fahren wir per Auto nach Trient übernachten in Sanct Christoph bei Pergine [...] und sind am nächsten Tag in Freude, dich zu erwarten, in Venedig.⁵⁰

Der kleine Ort St. Christof am See (italienisch: S. Cristoforo d'Ischia) liegt 28 km von Pergine (deutsch: Persen) entfernt, »am Nordende des idyllischen, von waldreichen Höhenzügen umschlossenen Christofer Sees« (Lago di Caldazzo) an der Bahnstrecke Trient – Venedig. Für die 169 km lange Fahrt von Trient nach Venedig benötigen die österreichische und, ab der Grenzstation

⁴⁵ Ein beliebter Wanderweg führt von Madonna di Campiglio zur Malga Vaglianella (1826 m).

⁴⁶ DLA. Bodenhausen selbst verläßt Campiglio nur einen Tag später, am 14. September, und kommt, laut Tagebuch, über den Brenner, Innsbruck, Bozen und nach einem Frühstück in Hinterhör am Nachmittag des 15. Septembers in München an. – Das kleine Gut Hinterhör unweit von Neubeuern hatte Jan von Wendelstadt seiner Schwägerin Ottonie von Degenfeld, nach dem frühen Tod ihres Mannes im März 1908, überschrieben.

⁴⁷ Karl Baedeker, Südbayern, Tirol und Salzburg (wie Anm. 5), S. 418.

⁴⁸ HB 30, 1984, S. 63.

⁴⁹ Vgl. oben Anm. 15.

⁵⁰ DLA; FDH Abschrift.

Tezze, die italienische Staatsbahn mit dem Schnellzug viereinhalb, mit dem Personenzug fünf bis fünfseinhalb Stunden.⁵¹

Wie vorgesehen, steigen Hofmannsthals im »Grand Hôtel Britannia« ab, dem in einem alten Adelspalast eingerichteten und vom »Baedeker« als »vornehm« eingestuften Haus.⁵² Erstes schriftliches Zeugnis ist sein einfühlsamer Kondolenzbrief vom »17^{ten}« an Samuel Fischer zum Tod von dessen Sohn Gerhart, der im Alter von neunzehn Jahren am 9. September an einer Typhusinfektion verstorben war.⁵³ Wohl am gleichen 17. September kommen Eberhard von Bodenhausens Zeilen vom Vortag in Venedig an, die zu Beginn auf den Umbau des Ramguts eingehen:

München, Hotel Marienbad, 16. September 13.⁵⁴

Mein lieber Hugo,

Soeben habe ich mit Courten sehr eingehend gesprochen.⁵⁵ Er ist im Geiste mit dem Projekt für die Baronin Oppenheimer bereits intensiv beschäftigt und wird den ersten skizzenhaften Entwurf für den Besuch der Baronin hier in München, der, wie ich höre, für den 10. Oktober geplant ist, bereithalten. Sollte die Baronin diesen oder einen etwas abgeänderten Entwurf nicht genehmigen wollen, so kann es sich bei der Liquidierung von Courten lediglich, wie er mir sagte, um den Ersatz seiner bisherigen Barauslagen, sowie um eine Kleinigkeit von einigen 100 Mark handeln. Sollte die Ausführung der Skizze beschlossen; ausgeführt;⁵⁶ dann aber schliesslich wieder verworfen werden, so würden naturgemäss etwas höhere Kosten entstehen, die aber, wie die Baronin durchaus versichert sein kann, sich in den allerbescheidensten, loyalsten und gentlemen-Grenzen bewegen werden. Solltest Du der Baronin schreiben so bitte ich, ihr zu sagen, dass ich persönlich in dieser Beziehung für Courten durchaus aufkomme. Er geht mit der grössten Freude an die Arbeit heran und hat mir wiederholt für die in-

⁵¹ Karl Baedeker, Oberitalien. Leipzig 181911, S. 30f.

⁵² Ebd., S. 304.

⁵³ Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a. M. 1989, S. 549.

⁵⁴ DLA; am Ende der zweiten Seite die maschinenschriftliche Adresse: Herrn / Hugo von Hofmannsthal / Venedig / Hotel Britania. – Auszugsweise zitiert in: BW Oppenheimer II, S. 41, Anm. 71.

⁵⁵ Im Tagebuch hält Bodenhausen am 16. September dieses Gespräch unter dem Stichwort »Courten« fest.

⁵⁶ Nicoletta Giacon merkt an, daß sich entsprechende Entwürfe mit der Aufschrift: »F. v. Courten Projekt. Januar 1914« im Besitz der Enkelin Elisabeth Oppenheimer-Polk erhalten haben (BW Oppenheimer II, S. 41, Anm. 70).

teressante Arbeit, die ihm damit gestellt worden ist, seinen Dank ausgesprochen. Ich habe heute wiederum eine Reihe von Entwürfen von ihm gesehen, die mein Vertrauen zu ihm nur noch erhöhen konnten.

Unser kurzer Aufenthalt gestern in Hinterhör⁵⁷ war sehr erfreulicher Natur. Insbesondere war ich darüber erfreut, Julie <von Wendelstadt> sowohl als Ottonie ganz besonders wohl und frisch aussehend vorgefunden zu haben. Ottonie ist schon seit vielen Jahren nicht in so guter Condition gewesen, wie augenblicklich.⁵⁸

Wetter geradezu himmlisch, so dass ich mich sehr auf meine Fahrt nach Regensburg freue.⁵⁹

Mit den herzlichsten Grüßen

Dein getreuer
gez. Eberhard.

Der Brief ist als Typoskript-Durchschlag erhalten. Das Original hatte Hofmannsthal – Bodenhausens Anregung folgend – mit eigenem Schreiben an die Freundin weitergeleitet:

GRAND HOTEL BRITANNIA

VENISE

Freitag abends.

liebe Yella

Ihr guter Brief und das darin über Aussee ausgesprochene haben mich sehr gerührt. Es ist sehr glücklich wenn wir es unserer Natur und unserem Schicksal abgewinnen können, mit einem geliebten Gegenstand wieder und wieder anzufangen. Der Gedanke dass Sie durch diesen Entschluss an mein und der meinigen Leben noch enger angeschlossen sind, und allmählich mehr der Menschen, die mir das Leben lebenswert machen, sehen und stets wieder sehen werden, erfreut mich innig. – Inliegend ein Brief von Eberhard Bodenhausen, den Architecten betreffend. Irgend einen Mangel von Sympathie bei diesem vorauszusetzen, scheint nachgerade

⁵⁷ Siehe oben Anm. 46.

⁵⁸ Hofmannsthal spielt auf diese Nachricht an, wenn er Ottonie von Degenfeld am »Sonntag«, dem 21. September, mitteilt: »Eberhard, der Gute, schreibt mir daß er Sie seit Jahren nicht so gut aussehend gefunden hat – so ein Wort macht mir wochenlang Freude«. Darauf reagiert Ottonie am 23. September mit dem Hinweis: »Eberhard sah ich leider nur zu kurz, ich hab ihn sehr sehr gern« (BW Degenfeld [1986], S. 283).

⁵⁹ Bodenhausen verfaßt den Brief unmittelbar (»soeben«) nach der Unterredung mit Courten, ehe beide, dem Tagebuch gemäß, »um 2 Uhr« nach Regensburg fahren.

mir (und B.) hypochondrisch. Courtens gewöhnliche Haltung ist derart, dass eine sehr steife, sehr preussische Tante Bodenhausens über ihn sagte: dieser Graf Courten ist aber ein ungewöhnlich zurückhaltender Mensch.

Hier ist, nach schweren Scirocotagen, Regenwetter. Bis Sie kommen, darf man hoffen und rechnen, ist es wieder schön. Das Bad ist, selbst bei trübem Wetter, noch köstlich. Excelsior ist ein sehr elegantes gut geführtes Hotel,⁶⁰ alle nach dem Meer zu gelegenen Zimmer sind nachts völlig still.

Ich bin jedenfalls bis 29 IX hier. Umso mehr Freude, Sie dann in München nochmals wiederzufinden. Ob man dort dann allenfalls ein paar Tage Auto fährt oder nicht,⁶¹ darüber wollen wir jedenfalls keine schweren Pläne voraus machen.

Sehen Sie Lili,⁶² so grüßen Sie sie herzlich von mir. Sie ist eine so gute und gescheidte Frau, ja eigentlich mehr als bloß gut und mehr als bloß gescheidt, und man muss sich sehr freuen, sie zu haben. Auch sie war übrigens – vor nun 21 Jahren – meine Freundin auf den ersten Blick.⁶³ Ich habe allen Grund mich bis an mein Lebensende und in allen wichtigen Dingen, dem ersten Blick, der eigentlich von Gott (wogegen das Nachdenken oft vom Teufel ist) anzuvertrauen.

⁶⁰ Im Gegensatz zu Hofmannsthals »Britannia« liegt das »Excelsior Palace« »auf dem Lido am Meer« und ist, wie der »Baedeker« (wie Anm. 51, S. 304f.) rät, »im Sommer der frischeren Luft wegen vorzuziehen«; es verfügt über »glänzende Einrichtungen« und eine »Seebadeanstalt«.

⁶¹ Vgl. dazu Yella Oppenheimers Bemerkungen im Brief vom 6. Oktober 1913, daß die abschreckenden »Mitteilungen« über den »brummigen« Chauffeur sie habe »einsehen lassen, dass das Auto mit dieser Führung keine Freude bringen kann, und nichts übrig bleibt, als es in Wien zu lassen« (BW Oppenheimer II, S. 44); siehe auch unten Anm. 260.

⁶² Hofmannsthals Jugendfreundin Lili von Hopfen (1873–1967), in erster Ehe verheiratet mit dem Maler Ernst Moritz Geyger (1861–1941), dann seit 1904 mit Franz Schalk (1863–1931), dem Dirigenten und Direktor der »Wiener Staatsoper« (1918–1919, 1924–1929). Es bleibt unverständlich, warum der Kommentar zur Stelle (BW Oppenheimer II, S. 43, Anm. 72) sie nach wie vor als »Lili Geyger« identifiziert.

⁶³ Hofmannsthal hatte Lili von Hopfen im Hause Gomperz wohl im Juni 1892 kennengelernt; jedenfalls schreibt Marie Gomperz unter dem 24. Juni 1892 an Hofmannsthal: »Sie haben Lili einen Eindruck gemacht, sie beschäftigt sich mit ihnen im Gedanken [...]. Lili findet, dass Sie »gefährliche« Augen haben« (BW Gomperz, S. 98). Demgegenüber verlegt SW II Gedichte 2, S. 348, die erste Begegnung in den »November 1892«, offenkundig im Anschluß an eine erste Tagebucherwähnung vom »November 1892«, in der Hofmannsthal die Freundin mit »irgend eine<m> Engel des Mantegna, der schlanken Pagen Gottes, mit goldblondem Haar und stahlblauem Harnisch« vergleicht (zitiert im Kommentar zu Hofmannsthals um die Jahreswende 1893/94 entstandenem Gedicht »Brief an Lili«, ebd., S. 97f.). Wie Hans-Albrecht Koch mutmaßt, war sie die »wohl tiefste Passion seines Lebens« (Hugo von Hofmannsthal. München 2004, S. 64f.; vgl. auch BW Gomperz, S. 30).

Papa und Müller Hofmann⁶⁴ empfehlen sich herzlich.

Hier ist halb Wien, halb Rom, halb Petersburg, halb Paris. Man kann mit allen Menschen der Welt frühstücken, oder es nicht tun, was noch schöner ist.

Von Herzen

Ihr Hugo.⁶⁵

Diesen mit »Freitag abends« überschriebenen Brief datiert Nicoletta Giacon auf den 26. September 1913, was leise Zweifel weckt. Berücksichtigt man nämlich Hofmannsthals »Rührung« über »das über Aussee ausgesprochne«, welches Yella Oppenheimer doch sehr wahrscheinlich bald nach seinem Abschied von Aussee in ihrem verlorenen Brief zu Papier gebracht haben wird, und bedenkt man ferner, daß er eine Begegnung in Venedig noch vor seiner auf den 29. September festgesetzten Abreise vage für möglich hält, böte sich eher der *⁹19. September als Schreibdatum an, zumal er Bodenhausens Brief mit den von Yella Oppenheimer ungeduldig erwarteten Einzelheiten über Courten nicht zehn Tage lang zurückgehalten haben dürfte.

In Venedig trifft Hofmannsthal »sehr viel« mit Sergej Diaghilew, dem Leiter der Ballets Russes, und dessen Bühnenbildner Leon Bakst zusammen und bespricht mit ihnen »immer wieder« die Modalitäten einer Aufführung der »Josephslegende« in Paris.⁶⁶ Diaghilew hatte Venedig zwar überstürzt verlassen, als sein berühmter Solotänzer und langjähriger Geliebter Waslaw Nijinskij völlig unerwartet am 10. September 1913 in Buenos Aires geheiratet hatte, war aber nach einem kurzen »orgienhaften« Aufenthalt in Neapel in der zweiten Monatshälfte nach Venedig zurückgekehrt, um sich wieder geschäftlichen Dingen zu widmen, darunter den Gesprächen mit Hofmannsthal.⁶⁷ Wenn dieser im Rückblick Richard Strauss am 30. September erklärt, er »billige durchaus«, daß Diaghilew für die »Josephslegende« als »Metteur en scène endgültig <Michail> Fokine und nicht Nijinsky in Aussicht« nehme,⁶⁸ spiegeln sich darin Diaghilews Enttäuschung und gekränkter Stolz ebenso wider wie die sich anbahnende berufliche Trennung von Nijinskij.⁶⁹

⁶⁴ Mit dem »jungen Maler« Wilhelm Müller-Hofmann (1875–1948), den er seit Anfang 1913 »aus Wien« »kannte«, hatte sich Hofmannsthal während des gemeinsamen Aufenthalts in Aussee im August 1913 angefreundet; vgl. BW Degenfeld (1986), S. 279.

⁶⁵ BW Oppenheimer II, S. 42f.; am Original (FDH) geprüft: 2 Bogen, jeweils mit Aufdruck der Hoteladresse am rechten und mit Wappen am linken Rand des Briefkopfs; acht beschriebene Seiten. Von fremder Hand auf der ersten Seite mit lila Tinte datiert: »⁹ Oct. 1913«.

⁶⁶ BW Strauss (1978), S. 241, S. 243; vgl. auch Harry Graf Kesslers Antworten vom 10., 16. und 20. Oktober auf verlorene Briefe Hofmannsthals aus München: BW Kessler, S. 366–370.

⁶⁷ Richard Buckle, Diaghilew. Deutsch von Jürgen Abel. Herford 1984, S. 265–268; ders., Nijinsky. Deutsch von Jürgen Abel. Herford 1987, S. 251f., S. 256f.

⁶⁸ BW Strauss (1978), S. 243.

⁶⁹ Vgl. Kesslers aufklärenden Brief vom 10. Oktober 1913: BW Kessler, S. 366–368. Im

Für ihn hatte Hofmannsthal mehrere Ballettszenarien entworfen⁷⁰ und dessen Darstellung in Claude Debussys »Nachmittag eines Fauns« im Dezember 1912 mit dem Satz gefeiert: »Wir sind hier auf dem Boden der höchsten Kunst.«⁷¹

Hofmannsthal war mit der festen Zuversicht angereizt, die »Frau ohne Schatten« und den »Andreas« entscheidend voranzubringen, da er, wie er am 12. August bekräftigt hatte, dort »nach 24 Stunden Acclimatisation fast sicher arbeitsfähig« sei.⁷² Als der erhoffte Erfolg, wohl nicht zuletzt wegen der »Scirocottage« und des widrigen »Regenwetter<s>«, ausbleibt – weder zum »Andreas« noch zur »Frau ohne Schatten« sind Aufzeichnungen oder Notate aus dieser Zeit überliefert – setzt er seine ganze Hoffnung auf München und das »kleine Zimmer« im Hotel Marienbad, wo ihm die »Atmosphäre der Arbeit sicher« ist,⁷³ um wenigstens die »schweren Stockungen in der Ausführung der »Frau ohne Schatten« zu überwinden.⁷⁴

Entgegen seiner ursprünglichen Absicht war er nicht »bis 29 IX« in der Lagunenstadt geblieben,⁷⁵ sondern hatte den leicht modifizierten Plan, »den 28ten« wegzufahren und »vielleicht den 29ten in München <zu> sein«,⁷⁶ in die Tat umgesetzt. Den Beweis dafür liefert seine an Paul Zifferer gerichtete »Korrespondenzkarte«:⁷⁷

Venedig 28 IX.

Haben Sie herzlichen Dank für Ihre guten Zeilen, die mir im Moment der Abreise zukommen. Mir war schon ganz seltsam, so gar lange nichts von Ihnen zu hören. Gerty habe ich den für sie bestimmten Brief nach

kommenden Januar wird Hofmannsthal in Berlin erneut mit Diaghilew und Strauss über Nijinsky und die Aufführung des Ballets verhandeln; vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 400–402, sowie die Zeugnisse ebd., S. 467–471.

⁷⁰ Vgl. neben dem späteren »Achilles auf Skyros« (ebd., S. 122–125; S. 642) die Entwürfe aus den Jahren 1911 und 1912 ebd., S. 151–159.

⁷¹ »Nijinskys »Nachmittag eines Faunes«; in: Berliner Tageblatt vom 11. Dezember 1912, S. 1; der Titel ist im Textteil von »Die Berührung der Sphären« (Berlin 1931, S. 172–175) gewahrt, in »Bibliographie« und Inhaltsverzeichnis (ebd., S. 444 und 449) jedoch zu »Nachmittag eines Fauns« geändert; ebenso in P III, S. 145–148, und GW RA I, S. 508–510.

⁷² Siehe oben S. 10.

⁷³ Hofmannsthal an Ottonie von Degenfeld, Venedig, »Sonntag«, 21. September 1913: BW Degenfeld (1986), S. 282f.

⁷⁴ An Richard Strauss, Venedig, 24. September 1913; vgl. an denselben, München, 30. September 1913: BW Strauss (1978), S. 239–241, S. 242–244.

⁷⁵ So an Yella Oppenheimer, 19. September 1913 (BW Oppenheimer II, S. 42f.; oben S. 18–20); zur Datierung siehe oben S. 20.

⁷⁶ BW Degenfeld (1986), S. 282: Sonntag <*21. September 1913>.

⁷⁷ BW Zifferer, S. 27. Die von der Herausgeberin als »Korrespondenzkarte« bezeichnete Bildkarte gibt auf der Ansichtseite eine ungenannte Renaissance-Madonna wider (vermutlich aus dem Umkreis des Raffael); die Rückseite enthält den handschriftlichen Text und die Adresse: Austria. / Herrn Dr. Paul / Zifferer / Wien / III, Oetzeltgasse 3.

Rodaun nachgeschickt. Die schönsten Empfehlungen Ihrer Gattin⁷⁸ und auf Wiedersehen gegen den 20. X.

Ihr H.⁷⁹

Neben dem eigenhändigen Tagesdatum »28 IX.« trägt die Karte den Poststempel »Venezia / Ferrovia / 28 IX / 1913«. Dieser Beleg macht eine Umdatierung auf den »23.09.« sowie weitere Spekulationen überflüssig, wie Martin E. Schmid sie in der Annahme für nötig hält, Hofmannsthal sei »spätestens ab 27. <September> in München« gewesen.⁸⁰ Dabei beruft er sich auf die – wie sich zeigen wird: falsche – Datierung eines Hofmannsthal-Billetts an Rainer Maria Rilke,⁸¹ die in der Hofmannsthal-Chronologie zu einer Art ›Leitfehler‹ geworden ist.⁸² Auszuschließen ist zudem der von Walter H. Perl postulierte »23. September 1913« als Datum eines von Hofmannsthal um »³/₄12. Dienstag« in Rodaun geschriebenen Briefes an Leopold von Andrian.⁸³ Falls sich die Zeilen, wie Perl wohl zurecht vermutet, auf Andrians Brief vom 18. September 1913 beziehen,⁸⁴ müssen sie nach Hofmannsthals Rückkehr aus München, und das heißt: frühestens am »Dienstag«, dem *21. Oktober 1913⁸⁵ entstanden sein. An besagtem 23. September hatten Hofmannsthal und seine Frau aus Venedig »viele gute Gedanken und Grüße« an Max Mell gesandt.⁸⁶

Die Stundenangabe »20-21« Uhr im Poststempel der Zifferer-Karte legt nahe, daß Hofmannsthal unmittelbar danach um 21.⁴⁰ den Nachtzug bestiegen hat und am nächsten Morgen, dem 29. September, um 10.⁵⁰ in München eingetroffen ist.⁸⁷ Diesmal, wie das Wort über den an sie weitergeleiteten Brief bezeugt, ohne seine Frau, die womöglich am selben Tag nach Hause gefahren war. Dort erhält sie Hofmannsthals am 29. September aus München abgesandte Versicherung: »Ich bin sehr gut gereist«. Und wenn es weiter heißt: »Hoffentlich

⁷⁸ Wanda Zifferer, geb. Rosner.

⁷⁹ Der Text ist nach dem Original (ÖNB) korrigiert: In Zeile 2 hat die Herausgeberin verkannt, daß Hofmannsthal statt »zukamen« »zukommen« schreibt, indem er seiner Schreibgewohnheit gemäß das einfache »m« zum Zeichen der Verdoppelung überstreicht, ebenso wie bei »bestimten« in Zeile 3.

⁸⁰ Brief-Chronik II, Sp. 1574, Sp. 1576, Sp. 1578.

⁸¹ Ebd., Sp. 1578.

⁸² Zur Diskussion des Datums siehe unten S. 23f. und 27f.

⁸³ An entlegener Stelle zwischen Briefen des Jahres 1920 und 1921 nachgetragen in: BW Andrian, S. 317; der Kommentar (S. 494) erschließt den 23. September 1913 als Schreibdatum.

⁸⁴ Ebd., S. 205.

⁸⁵ Siehe unten S. 37f.

⁸⁶ BW Mell, S. 91.

⁸⁷ Vgl. Eisenbahn-Kursbuch für Bayern r. d. Rh., Pfalz, das gesamte Süddeutschland und die Nachbarländer. Sommer 1913 (freundlicher Hinweis von Hermann Träger, Deutsche Bahn AG, Dokumentationsstelle, Nürnberg). In diesem Sinne hatte Hofmannsthal auch Rudolf Alexander Schröder am 25. September wissen lassen: »Ich bin 29 IX in München im Marienbad. Bleibe 3 Wochen« (FDH Abschrift).

du auch«,⁸⁸ so mag das singularische »du« andeuten, daß der Vater, ohne seine Schwiegertochter, schon früher heimgekehrt war. Jedenfalls meldet sich Hofmannsthal erst am 3. Oktober beim »liebsten Papa« mit der Frage: »Hoffentlich bist du wohl und denkst gern an die Zeit in Venedig.«⁸⁹

Die »Hof- und Personalmeldungen« der »Münchener Neuesten Nachrichten« zeigen am 30. September mit der üblichen redaktionellen Verzögerung an, »Hugo von Hofmannsthal <!>, Wien« sei eingetroffen und wohne im Hotel Marienbad.⁹⁰ Die Notiz, von Hofmannsthal am 6. Oktober Elsa Bruckmann gegenüber als »indiscret« getadelt,⁹¹ erscheint am selben 30. September, an dem er Richard Strauss auf einem Bogen des Hotelpapiers für dessen »so lieben, freundlichen Brief« dankt, den er »bei <s>einer Ankunft hier« vorgefunden habe.⁹² Mit ihm hatte Strauss Hofmannsthals am 24. September in Venedig geäußerte Bitte: »Schreiben Sie mir doch nach München, Hotel Marienbad, ein paar liebe Zeilen«, am 26. September entsprochen und erklärt: »Ich freue mich nun, Sie in München zu sehen: am 4. oder 6. Oktober gibt man daselbst neu-einstudiert »Salome« und 3 Tage vorher bin ich mit meiner Frau zu den Proben da.«⁹³ Daß es dann – neben dem Besuch der »Salome«⁹⁴ – im »Hotel Marienbad« zu einem Treffen mit Strauss kommt, bestätigt Hofmannsthal seinem Vater am 3. Oktober: »Für heute zum Tee hat sich Strauss bei mir angesagt, der wegen einer Reprise von Salomé hier ist.«⁹⁵

Da Hofmannsthal erst am Montag, dem 29. September in München eintrifft, ist der oben zitierte, von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack erschlossene »27. September 1913« als Datum einer mit »Samstag abends« bezeichneten Verabredung mit Rainer Maria Rilke in München nicht zu halten:

mein lieber Rilke

ich bin doch nicht im Irrthum wenn ich mich darauf freue morgen Sonntag nachmittags eine ruhige Stunde mit Ihnen zu verbringen?

Paßt Ihnen die Zeit von 1/24 an? Sie fänden mich in meinem Zimmer auf Sie wartend, wir säßen oder gingen und tranken schließlich zusammen Thee. Ich bitte um ein bündiges Wort.⁹⁶

⁸⁸ FDH Abschrift.

⁸⁹ FDH Abschrift.

⁹⁰ Die Nachricht wird im »Vorabendblatt« zum 1. Oktober 1913 (66. Jg. Nr. 501, S. 3) veröffentlicht.

⁹¹ BSB, Handschriften-Abteilung: Bruckmanniana I.

⁹² BW Strauss (1978), S. 242. Ebenfalls am 30. September und ebenfalls auf Hotelpapier antwortet Hofmannsthal dem Freund Robert Michel auf dessen Schreiben vom 27. September, das ihm aus Wien nachgesandt worden war (BW Michel, S. 106f.).

⁹³ BW Strauss (1978), S. 241.

⁹⁴ Siehe dazu S. 31f.

⁹⁵ FDH Abschrift.

⁹⁶ BW Rilke, S. 75.

Die Nachricht – ein zugehöriger Briefumschlag fehlt⁹⁷ – ist zweifellos an anderer Stelle einzuordnen. Beide Dichter halten sich im Spätsommer und Herbst der Jahre 1910 bis 1913 gemeinsam in München auf und wohnen jeweils im Hotel Marienbad; nur 1911 wählt Rilke das »Grand Hotel Continental«. Mustert man die Daten genauer, zeigt sich, daß 1913 keinesfalls in Frage kommt: Da Rilke, am 7. September angereist, bereits am Samstag, dem 4. Oktober, mit der Bahn nach Dresden fährt, ist eine Verabredung für den Nachmittag des folgenden Sonntag ausgeschlossen. Dasselbe gilt für 1911, als Hofmannsthal vom 13. bis 17. und Rilke vom 13. bis 25. September in München weilen. Zwar frühstücken sie »am Tage nach <Rilkes> Ankunft«⁹⁸ miteinander, wobei Hofmannsthal »eine der Pantomimen« vorliest, »die er für Grete Wiesenthal geschrieben hat,« sowie »die besonders hofmannsthalsche Einführung ins Pantomimische, die er in demselben Textbuch untergebracht hat.«⁹⁹ Das »kleine Büchlein«,¹⁰⁰ auf dem Deckblatt als »Textbuch« ausgewiesen, war unter der Überschrift »Grete Wiesenthal in Amor und Psyche und Das fremde Mädchen. Szenen von Hugo von Hofmannsthal« kurz zuvor bei S. Fischer in Berlin erschienen.¹⁰¹ Außer den beiden Titel-Stücken enthält es – neben diversen Szenenphotos Grete Wiesenthals – die genannte Studie »Über die Pantomime«, Goethes Aufsatz »Der Tänzerin Grab«, zwei Texte »Aus den Gleichnissen des Tschuang-Tse« (Deutsch von Martin Buber) sowie Hofmannsthals zuerst 1907 veröffentlichten Dialog »Furcht. Ein Gespräch.«¹⁰²

⁹⁷ Freundliche Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke (RAG); höchstwahrscheinlich war das Blatt im Hotel hinterlegt worden.

⁹⁸ Damit ist offensichtlich der 13. September gemeint, an dessen Morgen Rilke mit dem Nachtzug von Berlin in München (»Hotel Continental«) eingetroffen war; vgl. Rilke an Anton Kippenberg vom selben Tag: »Diese Nacht bin ich nun herübergefahren« (Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Anton Kippenberg. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, Bd. I, S. 277).

⁹⁹ Rilke an Anton Kippenberg, 22. September 1911 (wie Anm. 98, S. 282). Ähnlich heißt es an Marie von Thurn und Taxis am 17. September 1911: »Hofmannsthal sah ich hier [...]; er las mir eine der Pantomimen, die er für Grete Wiesenthal erfunden hat und eine ganz besonders schöne Einführung ins Wesen des Pantomimischen« (Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Zürich und Wiesbaden 1951, S. 64).

¹⁰⁰ Hofmannsthal an Helene von Nostitz, 22. September 1911; im selben Brief bestätigt er im Rückblick: »Diesmal trafen wir dort <in München> außer anderen Menschen [...] auch Rilke« (BW Nostitz, S. 107f.).

¹⁰¹ Der Band liegt seit dem 15. September 1911 vor, dem Tag der erfolgreichen Erstaufführung beider Pantomimen im »Theater an der Königgrätzer Straße« in Berlin (dem ehemaligen »Hebbel-Theater«, seit der Spielzeit 2003/04 eine der Spielstätten des »Theater Hebbel am Ufer. HAU«). Hofmannsthal und seine Frau werden den Vorstellungen vom 18. und 19. September mit großer Begeisterung beiwohnen (vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Film-szenarien, S. 350, S. 375, sowie die Zeugnisse ebd., S. 368f.).

¹⁰² Erstdruck unter dem Titel »Furcht. Ein Dialog« in: Die neue Rundschau. XVIIIter Jahrgang. Zweiter Band. Zehntes Heft. Oktober 1907, S. 1223–1230. – Der Kommentar zum in Anm. 99 zitierten Brief Rilkes an Kippenberg vom 22. September (Rilke-Kippenberg [wie Anm. 98], Bd. I, S. 603f.) übernimmt aus BW Rilke, S. 193, die Bemerkung, Hofmannsthal habe

Bereits am folgenden Tag, dem 14. September, begegnen sich beide Dichter erneut, diesmal »in der alten Pinakothek, in einem Saal unbeschreiblich schöner Greco-Bilder, von deren großer und entschiedener Gegenwart man so eingenommen war, daß man sich mehr versprach, sich wiederzusehen als daß man sich wirklich sah«. ¹⁰³ Ein weiteres Treffen am einzig verbleibenden Sonntagnachmittag des 17. Septembers wäre möglich, ist aber wenig wahrscheinlich, da Hofmannsthal zusammen mit seiner Frau und seinem Vater an diesem Abend nach Berlin aufbricht. ¹⁰⁴ Hingegen hätten er und Rilke im Oktober 1910 oder 1912 an betreffenden »Sonntagen« leicht zusammenkommen können: 1910 wohnen Hofmannsthal vom 22. September ¹⁰⁵ bis 4. Oktober und Rilke spätestens vom 26. September ¹⁰⁶ bis 18. Oktober im »Marienbad«. Am *28. September schreibt Hofmannsthal:

»Das fremde Mädchen« vorgelesen. Nach freundlicher Auskunft von Frau Dr. Renate Scharf-fenberg, Marburg, geht der Hinweis auf Rudolf Hirsch zurück, der allerdings einen Beleg dafür schuldig bleibt, daß eben diese Pantomime und nicht die im Buch vorangehende Szene »Amor und Psyche« vorgetragen wurde. Ernst Zinn (in Rilke-Taxis [wie Anm. 99], S. 992) und Ingeborg Schnack (Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. Frankfurt a. M. 1990, S. 382) berühren die Frage nicht. – Hinweise auf die Lesung fehlen unter den »Zeugnissen« zu beiden Stücken in: SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 369, S. 388.

¹⁰³ Rilke an Helene von Nostitz, 14. September 1911: Rainer Maria Rilke – Helene von Nostitz. Briefwechsel. Hg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt a. M. 1976, S. 33; vgl. Rilke an Anton Kippenberg vom gleichen Tage: »Heute trafen wir Hofmannsthals in der Pinakothek« (Rilke-Kippenberg [wie Anm. 98], Bd. I, S. 279). – Die von Juni bis Dezember 1911 gezeigte Ausstellung präsentiert herausragende Stücke aus der Sammlung des ungarischen Kunstsammlers Marcell von Nemès, zu denen neben den Grecos bedeutende Werke Cézannes gehören (vgl. Rilke an Mathilde Vollmoeller in der Rückschau vom 20. Dezember 1911, in: »Paris tut not«. Rainer Maria Rilke – Mathilde Vollmoeller, Briefwechsel. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2002, S. 90). Außerdem wird Grecos »Laokoon« als Leihgabe aus Belgrad gezeigt (jetzt: National Gallery of Art, Washington DC), ein »unvergleichliches, unvergeßliches Bild«, das Rilkes lebhaften Wunsch weckt, nach Toledo zu reisen; vgl. Rilke-Taxis (wie Anm. 99), S. 64 und 69f.

¹⁰⁴ Vgl. Hofmannsthals Nachricht an Ottonie von Degenfeld vom 11. September 1911, er werde »am 17ten abends« von München nach Berlin reisen (BW Degenfeld [1986], S. 170). Der Zug verläßt (laut »Württembergischem Kursbuch«, Sommer 1911, S. 457) München um 22.¹⁰ Uhr und erreicht Berlin um 8.²⁵ Uhr, diesmal allerdings mit einer »Verspätung von 25 Minuten« (BW Degenfeld, S. 173).

¹⁰⁵ Richard Beer-Hofmann bestätigt am 24. September 1910 seiner Frau Paula aus München: »Hugo, Gerty u. Papa Hofmannsthal sind seit 2 Tagen hier«, um den »König Ödipus« zu sehen (Richard Beer-Hofmann, Werke. Band 8: Der Briefwechsel mit Paula 1896–1937. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth hg. von Richard M. Sheirich. Oldenburg 2002, S. 103), der, zwei Tage nach der Generalprobe, am 25. September mit großem Erfolg uraufgeführt wird. Martin E. Schmid (Brief-Chronik II, Sp. 1301) nennt hingegen den 24. September als Hofmannsthals Ankunftsstag, wobei er wohl dessen Hinweis im Brief an Richard Strauss vom 17. September folgt: »Ich bin vom 24. an für 8 Tage in München« (BW Strauss [1978], S. 104).

¹⁰⁶ Unter diesem Datum eignet Rilke in München Richard Beer-Hofmann »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« mit der Widmung zu »... herzlich und freudig beim unerwarteten Wiedersehn«; zitiert in: Schnack, Rilke-Chronik (wie Anm. 102), S. 355.

mein lieber Rilke

wir sind hier im gleichen Hotel. Doch halte ich sehr wohl für möglich, daß Sie Ruhe haben wollen. [...] Vielleicht sieht man sich doch,

Als »P. S.« fügt er hinzu:

man schickt Ihnen auf meinen Auftrag zu der morgigen ziemlich merkwürdigen Ödipusvorstellung Reinhardts ein Billet, das Sie nach Laune auch unbenützt lassen mögen.¹⁰⁷

Rilke erwidert am folgenden »Donnerstag«, dem *29. September:

Mein lieber Hofmannsthal,

ich war vorgestern bei Ihnen, traf Sie leider nicht. Nun bin auch ich viel aus und in Anspruch gehalten, überhaupt in unruhigen Tagen, aber daß ich Sie recht wirklich sehen will, können Sie sich vorstellen. Wie thun wirs? Heut und morgen bin ich viel frei, ich esse übrigens jeden Mittag im Hotel, vielleicht finden wir uns mal zum schwarzen Kaffee zusammen? Oder sonst?

Auf den Oedipus heut abend bin ich sehr gespannt. Ich wäre jedenfalls hingegangen, so natürlich mit umso mehr Freude. Dank und auf Wiedersehen.¹⁰⁸

Eine Begegnung hätte zwar nicht »heut« oder »morgen«, wohl aber am 2. Oktober stattfinden können. Hofmannsthals Bescheid an Helene von Nostitz vom 6. Oktober »Mit Rilke dachten wir so lebhaft an Sie, neulich in München«,¹⁰⁹ könnte diese Vermutung stützen.¹¹⁰

Im Jahre 1912 liegen die gemeinsamen Münchner Tage zwischen Rilkes Ankunft aus Duino spätestens am 11. Oktober und Hofmannsthals Abreise nach Stuttgart am 16. Oktober.¹¹¹ Daß beide am 11. Oktober auf Einladung Hofmannsthals um »1^h im Hotel« »essen«,¹¹² ist durch dessen Bemerkung gegenüber

¹⁰⁷ BW Rilke, S. 66.

¹⁰⁸ Ebd., S. 66f.

¹⁰⁹ BW Nostitz, S. 97.

¹¹⁰ Daß Hofmannsthal erst mit einmonatiger Verspätung am 6. November 1910 an Marie von Thurn und Taxis geschrieben habe: »Neulich Rilke in München« (so BW Rilke, S. 190), erregt Mißtrauen gegenüber der offenbar vom Mitherausgeber Rudolf Hirsch erschlossenen Jahreszahl – vor allem angesichts der ähnlichen Nachricht Rilkes an Hedwig Fischer vom selben 6. November, diesmal allerdings eindeutig auf »1912« datiert; siehe unten Anm. 115.

¹¹¹ Vgl. Hofmannsthal an Erwin Lang, 15. Oktober 1912, zitiert in Brief-Chronik II, Sp. 1513.

¹¹² BW Rilke, S. 75.

seiner Frau vom gleichen Tage gesichert: »mit Rilke zu mittag gegessen. [...] ziehe mich an für Jedermann, wollte einen Sitz haben für Rilke, es ist aber ganz ausverkauft, doch wird ihn Steinrück irgendwie hineinbringen.«¹¹³ Es käme also Sonntag, der *13. Oktober, als Datum eines zusätzlichen Treffens durchaus in Betracht,¹¹⁴ jedenfalls schreibt Rilke am 6. November aus Toledo an Hedwig Fischer: »Ich war [...] jetzt ganz zuletzt in München, wo ich Hofmannsthal sah.«¹¹⁵ Sicherheit freilich ist ohne weitere Zeugnisse in keinem Fall zu gewinnen.

Die falsche Zuweisung der Verabredung auf den 27. September 1913 hat mehrere Editoren in ihren chronologischen Zuordnungen unglücklich beeinflusst. Die notwendige Korrektur macht zum Beispiel die Annahme hinfällig, beim vermeintlichen Treffen des 28. Septembers 1913 sei »wahrscheinlich über Werfel gesprochen worden«,¹¹⁶ ein Ereignis, das Ingeborg Schnack in der »Rilke-Chronik« willkürlich – und unmöglich – auf den 15. September 1913 vorzieht.¹¹⁷ Das Gespräch, an das Rilke im Brief vom 22. Oktober 1913 erinnert,¹¹⁸ dürfte vielmehr am *3. Oktober 1913 stattgefunden haben, jenem »Freitag«, den Hofmannsthal am Mittwoch, dem *1. Oktober, vorgeschlagen (»Würde es Ihnen passen mich übermorgen Freitag [...] in der Halle zu finden?«) und dem Rilke am selben Tag zugestimmt hatte (»Freitag [...] paßt es sehr gut«).¹¹⁹

Vermutlich hat der Fehler auch Ulrike Landfester verleitet, ein Schreiben, das Hofmannsthal auf Papier des »Hotel Marienbad München« unter der Tagesangabe »Freitag« an Clemens von Franckenstein gerichtet hat, auf den »26. September« 1913 zu datieren¹²⁰ – ohne sich Gewißheit zu verschaffen, daß die erwähnte »ganz außerordentlich schön<e>« »Aida«-Aufführung »gestern« nicht am 25. September stattfand, sondern, nach Ausweis des Münchner Hoftheater-Spielplans, erst am Donnerstag, dem 16. Oktober, und der Brief mithin am *17. Oktober geschrieben wurde. Die »glänzende Aufführung« – im Rahmen eines »Verdi-Cyklus« aus Anlaß des 100. Geburtstag des Komponisten am 10. Oktober – wird von A<lexander> D<illmann>, dem Kritiker der »Münchner Neuesten Nachrichten«, enthusiastisch besprochen. Musikdirektor Otto Heß¹²¹

¹¹³ Ebd., S. 199. Ingeborg Schnacks Angabe (Rilke-Chronik [wie Anm. 102], S. 411), Rilke sei »vom 11. oder 12.« Oktober an in München gewesen, ist von daher mindestens auf den 11. Oktober zu präzisieren.

¹¹⁴ An diesem Tag trifft auch Norbert von Hellingrath mit »Rilke <im> Marienbad einen augenblick« zusammen; vgl. Rainer Maria Rilke und Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008, S. 73.

¹¹⁵ Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a. M. 1989, S. 595.

¹¹⁶ BW Rilke, S. 199.

¹¹⁷ Rilke-Chronik (wie Anm. 102), S. 440.

¹¹⁸ BW Rilke, S. 77.

¹¹⁹ Ebd., S. 76.

¹²⁰ BW Clemens Franckenstein, S. 120.

¹²¹ Mit Zustimmung Bruno Walters war er von Aachen als Erster Kapellmeister an das Münchner Haus verpflichtet worden, wo er sich durch seine »Leistungen« und seinen »Berufseifer« auszeichnet, allerdings durch seine »wachsende Zügellosigkeit in dynamischen Exzessen«

habe die »Aida geradezu neu geboren«; die Sänger hätten sich als »ideale Interpreten« bewährt, allen voran die junge Debütantin Charlotte Dahmen als Amneris – drei Jahre später wird sie bei der Uraufführung der zweiten Fassung der »Ariadne« am 4. Oktober 1916 in Wien als Najade mitwirken – sowie Otto Wolf als Radames und Maud Fay als Aida.¹²² Sie hatte am 14. Februar 1909 bei der Münchner Erstaufführung der »Elektra« die Chrysothemis und bei der »Ariadne«-Premiere unter Bruno Walter am 30. Januar 1913 die Titelpartie gesungen, eine Leistung, die Hofmannsthal als »sehr schön« loben wird, wenn er Anfang des kommenden Jahres eine eigens für ihn angesetzte Vorstellung im Hoftheater besucht.¹²³

An besagtem 25. September 1913 hatte Enrico Caruso in einer vielumjubelten Vorstellung den Canio in Leoncavallos »Bajazzo« gesungen. Im Rahmen seines Gastspiels folgen am 28. September der Don José in Bizets »Carmen« und am 30. September der Rudolf in Puccinis »La Bohème«. Es nimmt wunder, daß Hofmannsthal an diesem zweiten Tag seines Aufenthalts die Möglichkeit nicht genutzt hat, den weltberühmten Tenor zu hören – doch hatte vermutlich selbst Franckenstein, als Intendant der Bayerischen Hoftheater für die Belange der Oper zuständig, im ausverkauften Haus keine Karte zu beschaffen gewußt. Nicht belegt – und wenig wahrscheinlich – ist, daß Hofmannsthal am Abend seines ersten Münchner Tages, dem 29. September, einer Reprise des »Jedermann« unter der Regie von Albert Steinrück im Hoftheater beiwohnt. Er hatte das Stück, dessen Münchner Premiere am 30. Mai 1912 stattgefunden hatte, bereits am 11. Oktober 1912 in Begleitung Rilkes gesehen¹²⁴ und die Darbietung als »im ganzen doch sehr schön« gewürdigt, »trotz Schwäche des Hauptdarstellers«, des Hofschauspielers Mathieu Lützenkirchen.¹²⁵

Die notwendige Korrektur des an Franckenstein gerichteten Briefes von »Freitag«, dem 26.9.1913, auf »Freitag«, den *17. Oktober, zieht weitere Klärungen nach sich, vornehmlich im Blick auf das Zusammensein mit Ottonie von Degenfeld, das sich anhand der postulierten Daten nur unzulänglich erschließt. So wird etwa die irrige Folgerung im Briefwechsel mit Clemens Franckenstein überflüssig, Ottonie Degenfeld sei bereits »diesen Montag« – und das hieße: am 29. September – wieder nach München gekommen, ein Datum, das die Herausgeberin dann unversehens auf den von Ottonie am 23. September erwogenen 30.¹²⁶ uminterpretiert und ohne Grund mit der »Salome«-Aufführung in Zusam-

den Bestrebungen des Generalmusikdirektors Walter »um orchestrale Kultur« spannungsvoll entgegenwirkt (Bruno Walter, Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken. Stockholm 1947, S. 298).

¹²² Münchner Neueste Nachrichten. 66. Jg., Nr. 533: Vorabendblatt zum 18. Oktober 1913, S. 2.

¹²³ BW Strauss (1978), S. 256; vgl. unten S. 61f.

¹²⁴ Vgl. oben S. 27 mit Anm. 113.

¹²⁵ An den Vater, 13.10.1912 (DLA; FDH Abschrift).

¹²⁶ BW Degenfeld (1986), S. 283.

menhang bringt.¹²⁷ Auch Martin E. Schmidts Feststellung: »Vor der Rückreise sicher mehrfache Besuche Ottonie Degenfelds in München«,¹²⁸ erweist sich im Licht der weiteren Zeugnisse und Daten als abwegig.

Gesichert hingegen ist, daß beide am Nachmittag des 1. Oktober eine Spazierfahrt unternehmen und anschließend mit Rilke bei der gemeinsamen Freundin Hanna Wolff, Gattin des Direktors der Deutschen Bank in München, Dr. Alfred Wolff, zum Tee geladen sind und »mit Vergnügen« die »schönen Bilder« in deren bemerkenswerter Impressionisten-Sammlung »anschauen«.¹²⁹ Hofmannsthal trifft also, ungeachtet seiner früheren Absage vom gleichen Tage – »ich muß für heute Nachmittag um Entschuldigung bitten – eine liebe Freundin <Ottonie von Degenfeld> kommt vom Land herein und ich kann sie nur in diesen paar Stunden bitten« – und Rilkes postwendender Antwort – »ausgezeichnet, es wäre auch mir heute nicht recht geglückt, mich frei zu halten«¹³⁰ – wohl eher zufällig mit Rilke zusammen, der seinerseits Ottonie und deren Schwägerin Dora von Bodenhausen schon zwischen dem 18. und 21. September zu »eine<r> sehr nette<n> Stunde neulich im Marienbad« empfangen hatte.¹³¹ Ottonie reist, wie am 23. September angekündigt und von Hofmannsthal im zitierten Brief an Rilke indirekt bestätigt, unverzüglich nach Eybach weiter, »um die Mama¹³² zu holen«, mit dem Versprechen, »dann wieder nach München zurück<zukommen>«.¹³³

Mit »eine<r> ununterbrochene<n> Kette der schönsten mildesten Herbsttage« hatte die bayerische Hauptstadt Hofmannsthal empfangen: »Ich bin sehr gerne hier. Ich finde ebenso viel Ruhe als, wenn ich will Zerstreung«, bekennt er dem Vater am 3. Oktober,¹³⁴ nachdem Gerty schon am 29. September im ersten Brief aus München hatte lesen können: »Hier ist es schön und warm beinahe wie im Sommer.« Seine Absicht vom 30. September, »mit dem heutigen und morgigen Tag« die Arbeit am Libretto der »Frau ohne Schatten« »an<zu>greifen«,¹³⁵ setzt er mit verschiedenen Entwürfen und Niederschriften in die Tat um, trotz eines störenden Magenleidens, von dem er Elsa Bruckmann am 7. Oktober »mit herzlicher Dankbarkeit« – und, wie sich herausstellt, allzu

¹²⁷ BW Clemens Franckenstein, S. 120f. mit Anm. 236; zur »Salome«-Aufführung siehe unten S. 31f.

¹²⁸ Brief-Chronik II, Sp. 1581.

¹²⁹ Hofmannsthal an seine Frau Gerty, 1. Oktober 1913, zitiert in: BW Rilke, S. 199.

¹³⁰ BW Rilke, S. 76.

¹³¹ So Ottonie von Degenfeld an Hofmannsthal, 23. September 1913: BW Degenfeld (1986), S. 283.

¹³² Ottonies Schwiegermutter, Anna Gräfin von Degenfeld-Schonburg, geb. Freiin von Hügel (1833–1915). Schloß Eybach am Fuß der schwäbischen Alb ist Stammsitz der Grafen von Degenfeld-Schonburg; Abbildung des Schlosses in: Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf, Köln 1955, neben S. 128 und 188.

¹³³ BW Degenfeld (1986), S. 283.

¹³⁴ DLA; FDH Abschrift.

¹³⁵ BW Strauss (1978), S. 242.

voreilig – berichtet, »dass ich wieder ganz wohl bin und meinen Kopf zu etwas brauchen kann«. ¹³⁶ Am *8. Oktober erfährt auch Ottonie von Degenfeld:

Ich war die ganzen Tage ein bisl krank, aber nur körperlich, es ergriff weder das Gemüt noch die Phantasie, ich konnte leidlich arbeiten und glaube es werden gute Tage kommen.

Wenn er dann, aus der Stimmung wachsenden Unmuts, am *12. Oktober mit fliegendem Stift ergänzt: »War physisch ganz miserabel verlor in einer Woche 4 Kilo meines Gewichts und fast alle Arbeitstage, was schlimmer ist«, ¹³⁷ schmälert er offenbar absichtsvoll seine Arbeitsleistung, die er dem Vater in milderem Licht dargestellt hatte, als er am 10. Oktober alle Einzelheiten seines körperlichen Zustands vor ihm ausbreitet:

[...] mein Kopf ist auch ganz gut, nur diese dumme Magenverstimmung ist eine kleine Trübung. Ich glaube ich bin schon aus Venedig damit hergekommen, habe es die ersten Tage nicht beachtet, [...] aber wesentlich besser ist der Magen noch nicht und zum Arbeiten ist das Ganze nicht ideal, obwohl ich mich durchaus nicht unwohl fühle [...]. Auf Rat von Bruckmanns, die etwas vom Magen verstehen, trinke ich dreimal im Tag, vor jeder »Mahlzeit« ein Glas Vichy (Grand Grille) ¹³⁸ ich glaube, es tut mir eher gut. Möchte das Zeug gerne überwinden, da sonst alle Ursache habe, mit dem Aufenthalt zufrieden zu sein. ¹³⁹

Ähnlich heißt es am 11. Oktober an Yella Oppenheimer, er »habe ein recht herunterbringendes lästiges Unwohlsein« mit Elsa Bruckmanns »ärztlicher Hilfe nach einer zuwidern Woche überwunden«, und genauer am 13. Oktober:

[...] ich war physisch miserabel, habe in 10 Tagen 5 Cilo verloren – und ich dachte, ich müsste vielleicht nachhause fahren. Aber ich bin wieder ganz hergestellt, habe Hunger wie ein Wolf oder ein Untergymnasiast, und will bis zum 21^{ten} abends da sein. ¹⁴⁰

¹³⁶ BSB, Handschriftenabteilung: Bruckmanniana I.

¹³⁷ BW Degenfeld (1986), S. 285f.; an Kopien der Handschrift (FDH) überprüft.

¹³⁸ Die berühmte Mineralwasserquelle von Grand Grille im französischen Vichy.

¹³⁹ DLA; FDH Abschrift.

¹⁴⁰ BW Oppenheimer II, S. 45, S. 46; jeweils am Original (FDH) geprüft; Hofmannsthal hat den zweiten Brief mit »Montag 13.« datiert; Monats- und Jahresangabe »10.1913« sind von fremder (vermutlich Yella Oppenheimers) Hand mit lila Tinte ergänzt.

Daß er »Die Frau ohne Schatten« trotz allem hatte fördern können, wird er Richard Strauss am 25. Oktober aus Rodaun wissen lassen: »Ich war in München [...] recht fleißig, der erste Akt ist nun wohl definitiv fertig und, wie ich glaube, gut.«¹⁴¹ Bestätigt wird diese Nachricht durch entsprechende Niederschriften zwischen dem 1. und 9. Oktober.¹⁴² Auch zum »Andreas« vermag er zwei auf den 14. und 15. Oktober datierte Notizblätter beizusteuern¹⁴³ und resümiert in diesem Zusammenhang am 14. Oktober gegenüber Rudolf Alexander Schröder: »Als ich hier her kam, wollte ich die ersten Tage alles tun, mich zur Ruhe und Arbeit zu bringen – dann aber bin ich recht unwohl geworden und erst seit zwei Tagen wieder hergestellt.«¹⁴⁴

Während die Arbeit »so geht«,¹⁴⁵ wird sein gesellschaftliches Leben durch die körperlichen Beschwerden nicht beeinträchtigt. Vor allem genießt er die Münchner Oper, von der er schon in seiner Vorfreude am 1. September behauptet hatte, sie werde »dies Jahr [...] gut sein« unter Bruno Walter,¹⁴⁶ der am 1. Januar 1913 von Wien als Generalmusikdirektor nach München berufen worden war. Vor der genannten »Aida« besucht er am 4. Oktober Verdis »La Traviata« (im Spielplan als »Violetta« angekündigt), die als zweite Vorstellung des am 1. Oktober mit »Rigoletto« glanzvoll eröffneten »Verdi-Cyklus« unter der musikalischen Leitung des Hofkapellmeisters Hugo Röhr¹⁴⁷ gegeben wird, und die ihm »Augenblicke« beschert, »wo ich hören konnte«, genau wie er am gleichen Tag »im Rembrandt-Cabinet der Pinakothek«¹⁴⁸ »Augenblicke« gehabt hatte, »wo ich etwas sehen, beinahe etwas fühlen konnte«.¹⁴⁹

Zwei Tage später erlebt er am 6. Oktober die neuinstudierte »Salome«, in der Inszenierung von Georg Fuchs, auf die er sich »sehr« gefreut hatte.¹⁵⁰ Sie war, wie Alexander Dillmann ausführt, lange nicht gegeben worden, da eine »sänge-

¹⁴¹ BW Strauss (1978), S. 244. »Aus der Hand geben« wird er diesen Akt allerdings erst am 28. Dezember von Neu neuern aus als »kleines Neujahresgeschenk« für Strauss (BW Strauss [1978], S. 247, S. 255f.).

¹⁴² SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 169, S. 402f., S. 404–436: N 152, 7H, 8H⁸.

¹⁴³ SW XXX Roman, S. 1125, S. 1126.

¹⁴⁴ FDH Abschrift.

¹⁴⁵ BW Degenfeld (1986), S. 284.

¹⁴⁶ Ebd., S. 282.

¹⁴⁷ Bruno Walter charakterisiert den Kollegen als »Routinier, der alles kennen und können mußte, immer zur Verfügung stand und nie Ansprüche stellte«. Seine Vorstellungen seien »ein wenig vom Grau der Routine gefärbt« gewesen, hätten sich aber »durch Ordnung und Sorgfalt« ausgezeichnet (Thema und Variationen [wie Anm. 121], S. 297). Ganz in diesem Sinne belegt auch Alexander Dillmann am 6. Oktober im »Morgenblatt« der »Münchner Neuesten Nachrichten« Röhrs »Traviata«-Dirigat mit dem Epitheton »verdienstvoll«, wohingegen er Hermine Bosetti nachrühmt, sie habe die Titelrolle »zu einer ergreifenden Gestalt« gemacht, und Fritz Soot, dem Gast vom Dresdner Hoftheater, bescheinigt, man werde ihm »stets gern auf unserer Bühne wieder begegnen«.

¹⁴⁸ Die berühmten Rembrandt-Gemälde, unter ihnen die »Anbetung der Hirten«, »Kreuzabnahme« und »Grablegung«, hängen im VIII. Kabinett der Münchner Alten Pinakothek.

¹⁴⁹ BW Degenfeld (1976), S. 284.

¹⁵⁰ BW Strauss (1978), S. 244, vgl. auch oben S. 23.

risch und darstellerisch überzeugende« Salome im Ensemble gefehlt habe, die nun in der jungen Luise Perard-Petzl gefunden sei. Auch Alfred von Bary als Herodes, die Herodias der Zdenka Faßbender-Mottl¹⁵¹ sowie weitere Rollen-Debütanten hatten ihre Partien so überzeugend gestaltet, daß das Urteil des Rezensenten begeistert ausfällt und den Dirigenten Otto Heß miteinschließt,¹⁵² der seine »Aufgabe in trefflicher Weise gelöst« habe, ganz »im Sinne des Komponisten, der die Proben mitgeleitet hatte«.¹⁵³

Ursprünglich hatte sich Hofmannsthal die Begleitung Ottonies erhofft und nach deren Ausbleiben offenkundig mit Erfolg »versucht«, »für einen zweiten Platz« den Münchner Privatdozenten für Innere Medizin, Dr. Wilhelm von »Stauffenberg einzuladen«.¹⁵⁴ Ihn wird er der Freundin auch künftig ans Herz legen¹⁵⁵ und ihn, angeregt durch die aktuellen Begegnungen, Yella Oppenheimer am 13. Oktober als einen »ganz wunderbare<n> mich tief rührende<n> Mensch<en>« charakterisieren.¹⁵⁶ Bereits im Mai 1911 hatte er ihn Julie Wendelstadt als den »einzige<n> Arzt« empfohlen, »an den ich, so jung er ist, als Menschen und Arzt sehr stark glaube, an dessen Blick für das Leiden des Gemüts und des Körpers zugleich ich glaube«.¹⁵⁷ Als Stauffenberg am 13. Februar 1918 im Alter von 39 Jahren binnen zwei Tagen an einer Lungenentzündung stirbt, bekennt Hofmannsthal am 14. März 1918:

[...] ich bin so maßlos betrübt über den Tod von Stauffenberg. Ich hab es ja immer gewußt, daß er von einem Tag zum andern fort sein wird, aber nun, wo es wirklich geschehen ist, ist es so furchtbar rätselhaft und undurchdringlich [...].¹⁵⁸

Vor dem Hintergrund der »Salome«-Vorstellung am 6. Oktober 1913 erweisen sich zwei erschlossene Daten der Degenfeld-Korrespondenz als falsch: So stammt Hofmannsthals wohl nach Eybach gerichteter Brief vom »Sonntag« mit dem Hinweis, er werde »morgen [...] in die Salome gehen«, nicht vom

¹⁵¹ Sie hatte bei der »Elektra«-Premiere in München am 14. Februar 1909 als Titelgestalt nach dem Urteil der Kritik die »vielleicht größte Leistung« geboten, »welche die deutsche Bühne damals aufweist« (Hans Wagner, 200 Jahre Münchner Theaterchronik. 1750–1950. München 1958, S. 90). Bei der Münchner Erstaufführung des »Rosenkavaliers« am 1. Februar 1911 hatte sie die Marschallin gesungen.

¹⁵² Brief-Chronik II, Sp. 1580, merkt irrtümlich an, Strauss selbst habe die Aufführung geleitet.

¹⁵³ Münchner Neueste Nachrichten, Vorabendblatt zum 8. Oktober 1913, S. 1.

¹⁵⁴ Wilhelm Freiherr Schenk von Stauffenberg (1879–1918); kurz vor Abschluß einer Dissertation hatte er sein Jurastudium aufgegeben und sich der Medizin mit dem Schwerpunkt Psychiatrie zugewandt.

¹⁵⁵ BW Degenfeld (1976), S. 284f. und 298.

¹⁵⁶ BW Oppenheimer II, S. 46.

¹⁵⁷ BW Degenfeld (1986), S. 540.

¹⁵⁸ BW Lichnowski, S. 197f.

28. September,¹⁵⁹ sondern vom *5. Oktober 1913,¹⁶⁰ und ebenso ist Ottonie Degenfelds Schreiben vom »Montag« – »Während ich schreibe, sitzen Sie in der Oper und genießen die Salome« – nicht auf den 29. September,¹⁶¹ sondern auf den *6. Oktober zu datieren.

Der erste Brief vom *5. Oktober antwortet augenscheinlich auf ein verlorenes Schreiben Ottonies, das ihre Rückkunft aus Eybach unbestimmt hinausgeschoben hatte. Indem Hofmannsthal, wie so oft in diesen Wochen, am Beginn das Wetter als Spiegel ihrer Beziehung aufruft, läßt er Sehnsucht, leise Enttäuschung um einer nicht näher angedeuteten Verstimmung willen, liebende Sorge und Erwartung zusammenklingen:

Heute morgen war der Wind nach Norden gedreht und ich hatte viel Hoffnung für uns beide. Der Wind hat sich wieder gedreht und weht aufs neue aus Süden, aber die Hoffnung ist geblieben.

Ich wünsche mir ja nichts anderes, als Sie lieb zu haben – aber Sie die gleiche, die ich kannte – Sie haben mir sie weggenommen, Schleier darüber gedeckt, ich weiß nicht was.

Und beschwörend schließt er:

Also Dienstag? oder wirds Mittwoch? oder Donnerstag? Hoffentlich nicht!

Gute Nacht

H.¹⁶²

Ottonies Entgegnung entsteht ebenfalls am Abend, und zwar dem des folgenden *6. Oktobers 1913. Sie kündigt für den 8. Oktober ihre Abreise von Eybach an; und indem auch sie unausgesprochen ihre Empfindungen in Vergleich zu Wetter und Natur setzt, kommentiert sie die schwelende Verstimmung in geradezu melancholischer Resignation:

Eybach
Montag.

Mittwoch reisen wir nun wirklich, d. h. wenn nicht im letzten Augenblick etwas dazwischen kommt, was ich eigentlich nicht annehme. Wir sind um 1/2 4 Uhr in München & fahren gleich per Auto hinaus nach Neubeuern. Ich kann nicht i. d. Stadt bleiben, da ich Verschiedenes einrichten muss für Mama. Jedenfalls komme ich aber dann möglichst bald

¹⁵⁹ BW Degenfeld (1986), S. 284f.

¹⁶⁰ So schon vermutet in Brief-Chronik II, Sp. 1578.

¹⁶¹ BW Degenfeld (1986), S. 284f.

¹⁶² Ebd., S. 284.

wieder hinein. Während ich schreibe, sitzen Sie in der Oper & geniessen die Salome (wär' gern dabei.) Ich machte einen herrlichen Spaziergang heute in den bunten Wald bei schönem Wetter & dachte viel an uns beide. Ob man wohl ein Verhältnis, welcher Art es auch sei, wieder flicken sollte wenn es schadhafte geworden ist?! Ich bin der verlierende Teil, das[s] wird aber immer mein Loos sein, so oder so.

Gute Nacht

Ihre Otonie.¹⁶³

Mit dieser Meldung und ihrer Umdatierung auf den *6. Oktober schließt sich glücklich die scheinbar unerklärlich lange Kluft, der zufolge Hofmannsthal, in all seiner sehrenden Sorge um die Freundin, neun Tage hätten verstreichen lassen, ehe er am *8. Oktober endlich auf deren Brief vom vermeintlichen 29. September – statt richtig: *6. Oktober – eingegangen wäre. Erleichtert, beschwichtigend und offen klingt seine Antwort, die er, in sanft ironischem Ton, abermals das Wetter zitierend, auf Papier des Hotel Marienbad formuliert:

Mittwoch
Abend 11^h

Da war aber Südwind, Otonie, wie Sie diesen Brief geschrieben haben, und da war gar arg Südwind, wie Sie im Wald gesessen sind und über uns nachgedacht haben. Ich bin überhaupt kein Freund von solchem Nachdenken bei Ihnen. Es steht um uns ganz ganz anders als ein trauriger und furchtbar allgemeiner Satz in Ihrem Brief es ausdrücken will.

Ich sitze da, es regnet draußen, und ich frage mich ob Sie in Hinterhör sind. Vor einer Stunde saß ich in der Oper, Annette an meiner Seite, u. fragte mich: ob Sie gesund sind. [...] Kommen, bitte kommen Sie, aber lassen es mich vorher wissen!

Gute Nacht.

H.¹⁶⁴

Vor der Niederschrift hatte er, begleitet von Annette Kolb, Hans Pfitzners »Der arme Heinrich« gesehen. Das heute nahezu vergessene »Musikdrama in drei Akten« wird vom damaligen Kritiker als Werk gerühmt, das »sich bei jeder Wiederholung in einsamer Größe enthülle«, in diesem Fall ausgezeichnet durch den Komponisten, der eigens »aus Straßburg« angereist war. Als »hochgesinnter, musikalischer Führer des Abends«¹⁶⁵ habe sich Bruno Walter erwiesen, der zum

¹⁶³ Ebd., S. 284f.; hier nach dem Original korrigiert.

¹⁶⁴ Ebd., S. 285f.; hier anhand der Kopie der Handschrift (FDH) geprüft.

¹⁶⁵ Alexander Dillmann unter dem Kürzel »D.« in den »Münchener Neuesten Nachrichten«, »Vorabendblatt« zum 8. und »Vorabendblatt« zum 10. Oktober 1913.

ersten Mal in dieser Saison wieder am Pult steht, und bei dem Hofmannsthal am nächsten Tag zum »Thee« geladen ist.¹⁶⁶ Zwischen beiden Männern hatte sich schon im Sommer 1896 »eine freundliche Beziehung« angebahnt.¹⁶⁷ Sie vertieft sich bei einer Wiederbegegnung im Dezember 1901, unter deren Eindruck der Dirigent Hofmannsthal »ein<en> kolossale<n> Kerl« nennt und betont: »wir haben uns prächtig verstanden und einen Freundschaftsbund geknüpft«.¹⁶⁸ Weitere Kontakte ergeben sich im Zusammenhang mit der – verschollenen – Bühnenmusik Walters zu Hofmannsthals Münchner »König Ödipus« im Jahre 1910¹⁶⁹ und der »Ariadne«-Premiere, mit der er sich am 30. Januar 1913 als »erster Novität« in München vorgestellt hatte.¹⁷⁰ In diesem Sinne kann dann Yella Oppenheimer am 13. Oktober von »so schönen Abende<n>« »in der Oper durch Franckenstein u. Walter« lesen,¹⁷¹ und Clemens Franckenstein selbst vier Tage später erfahren: »Diese Abende in deiner Oper machen mir viel Freude.«¹⁷²

Neben dem Besuch der Oper und der »Pinakothek« – »so schön« nennt er sie Yella Oppenheimer am 13. Oktober – verkehrt er in der ihm »lieben« Stadt mit »d<en> einigen Menschen die ich habe, worunter liebe, tüchtige, anmutige, amüsante sind«¹⁷³ – nicht zuletzt die Familie Bruckmann-Cantacuzène, mit der er schon seit den 1890er Jahren in Verbindung steht. Eine Postkarte aus Starnberg, am 11. Oktober von Hofmannsthal an »Baronin Yella Oppenheimer / Firenze / Hôtel de la Ville« adressiert und von »Hugo«, »Elsa«, »HBruckmann« sowie Elsas Mutter »Caroline Cantacuzene« unterzeichnet, bestätigt für »gestern«, den 10. Oktober, ein »vielstündige<s> wahrhaft gemütliche<s> Zusammen-

¹⁶⁶ Hofmannsthal an den Vater, 10. Oktober 1913 (DLA; Abschrift FDH). Am selben Tag äußert er sich in einem längeren Schreiben an Robert Michel ratend und bewertend zu dessen noch unveröffentlichtem Stück »Der weiße und der schwarze Beg« (BW Michel, S. 108f.).

¹⁶⁷ Bruno Walter, Thema und Variationen (wie Anm. 121), S. 141f.

¹⁶⁸ Bruno Walter, Briefe. 1894–1962. Frankfurt a. M. 1969, S. 54.

¹⁶⁹ Vgl. Hofmannsthal an Harry Graf Kessler, 27. März 1910: »Für Ödipus dachte ich öfter über Musik nach, die doch keine Musik sein sollte. Weiß jetzt schon was ich will: eine tant soit peu javanische oder kambodjanische Musik nur aus Gong, Pauke, Handpauken für die rhythmischen Schrittbewegungen des Chores. Lasse sie mir nächster Tage vom Capellmeister Walter, dem sehr begabten Freund Mahlers, aufschreiben« (BW Kessler, S. 285); siehe auch Bruno Walter, Briefe (wie Anm. 168), S. 108–110.

¹⁷⁰ Bruno Walter, Thema und Variationen (wie Anm. 121), S. 318; vgl. ders., Briefe (wie Anm. 168), S. 141; SW XXIV Operndichtungen 2, S. 195f. Annette Kolb hatte Hofmannsthal in zwei Briefen vom 6. und 7. Februar 1913 berichtet, Bruno Walter dirigiere »die Ariadne über alles Lob«; er und die »wirklich fabulöse Bosetti« seien »absolut Sterne« dieser »Glanzleistung«. »Sie werden bestimmt Freude an der hiesigen Aufführung haben« (Hirsch, S. 472f., SW XXIV Operndichtungen 2, S. 209). Daß ihn diese »lebendige und ungezwungene Anerkennung« »recht freute«, hatte Hofmannsthal umgehend Ottonie Degenfeld anvertraut (BW Degenfeld [1986], S. 253f.). Siehe auch unten S. 61f.

¹⁷¹ BW Oppenheimer II, S. 47.

¹⁷² BW Clemens Franckenstein, S. 121; zur Korrektur des Datums siehe oben S. 27.

¹⁷³ BW Oppenheimer II, S. 46f.

sein« in dieser »liebliche<n> friedliche<n> stille<n> Herbstlandschaft«. ¹⁷⁴ Im Starnberger Gästebuch hält eine fremde Hand am gleichen 11. Oktober Hofmannsthals Anwesenheit fest, nachdem das »abscheuliche Scirocco-wetter« seine Absicht vereitelt hatte, bereits am 5. Oktober »am Starnberger Häuschen anzuklopfen«. ¹⁷⁵ Am 13. Oktober lockt das inzwischen »herrliche Wetter« ¹⁷⁶ zu »eine<r> kleine<n> Ausfahrt mit Bruckmanns«, ¹⁷⁷ ehe sich Hofmannsthal am 17. Oktober eigenhändig ins Fremdenbuch einschreibt, gleichsam beglaubigt von Norbert von Hellingrath, der im eigenen Tagebuch notiert: »in Starnberg Hofmannsthal u. Wassermann«. ¹⁷⁸ Der letztgenannte war »dieser Tage per Bahn« nach München gekommen – ursprünglich hatte er mit Yella Oppenheimers Chauffeur von Wien anreisen wollen ¹⁷⁹ – und berichtet seiner Frau am *18. Oktober: »Gestern [...] Nachmittags fuhr ich mit Hugo nach Starnberg <!> zu Bruckmanns, die dort ein reizendes Bauernhaus haben.« ¹⁸⁰ Am selben 18. Oktober sucht er Clemens von Franckenstein auf, bei dem ihn Hofmannsthal am Vortag angemeldet hatte. ¹⁸¹

Ungeachtet des bewegten gesellschaftlichen Lebens durchleidet Hofmannsthal, wie schon etliche Male zuvor, ¹⁸² wohlverborgen vor seiner Umwelt und in Briefen an Dritte sorgsam verschwiegen, die Zeit in wachsender innerer Unruhe um Ottonie von Degenfeld, die über Tage hin schweigt. Zwar hört er von Hanna Wolff, die samt Ehemann und Tochter Marcella zu Ottonies engerem Freundeskreis zählt, am 11. Oktober, sie sei von ihrer Reise nach Eybach wieder »gut« »in N<eubeuern> angekommen«, ¹⁸³ doch vermag diese Kunde in keiner Weise seine »Sonntag früh«, den *12. Oktober 1913, ¹⁸⁴ nahezu flehentlich in flüchtigem Duktus mit Stift hingeworfenen Sätze zu mäßigen:

¹⁷⁴ Ebd., S. 45; die Karte (FDH) trägt neben dem Poststempel »STARNBERG« (Datum unlesbar) den zweifachen Ankunftsstempel: FIRENZE /CENTRO, 14.X.13.

¹⁷⁵ An Elsa Bruckmann, 6. Oktober 1913: BSB, Handschriftenabteilung: Bruckmanniana I.

¹⁷⁶ Schon zwei Tage zuvor hatte die Karte an Yella Oppenheimer das »schöne Wetter« gepriesen (BW Oppenheimer II, S. 45).

¹⁷⁷ Hofmannsthal an den Vater vom gleichen Tage (DLA; FDH Abschrift).

¹⁷⁸ Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: Nachlaß Hellingrath.

¹⁷⁹ Vgl. Yella Oppenheimers Nachricht vom 6. Oktober 1913, sie habe Wassermann »leider« mitteilen müssen, daß das Auto wegen Unfähigkeit ihres Chauffeurs in Wien bleibe (vgl. unten Anm. 260); sowie Hofmannsthals Bemerkung vom 13. Oktober 1913: »Wassermann war [...] über die Absage ganz unverhältnismäßig enttäuscht und traurig« (BW Oppenheimer II, S. 44 und 47).

¹⁸⁰ Jakob Wassermann, Briefe an seine Braut und Gattin Julie. 1900–1929. Basel 1940, S. 144, undatiert.

¹⁸¹ BW Clemens Franckenstein, S. 121.

¹⁸² Vgl. beispielsweise seine Äußerungen über »qualvolles Warten«, »quälende Ungeduld« und »eine Art von Verzweiflung« im November 1911: BW Degenfeld (1986), S. 186f.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 286.

¹⁸⁴ An dem von der Herausgeberin erschlossenen Datum besteht kein Zweifel; für eine Umdatierung auf den 5. Oktober, wie sie die Brief-Chronik II, Sp. 1580, erwägt, fehlt jeglicher Grund.

Hier ausharren, ohne Sie sehen, von Post zu Post ohne Antwort auf meine Briefe (schrieb nach Eybach u Hinterhör) ist allmählich recht schwer. [...] Was machen Sie nur gegen mich und gegen sich Ottonie [...] Kommen Sie morgen, spätestens Dienstag herein, seien Sie Dienstag abends hier.¹⁸⁵

Allein, auch dieser Ruf verhallt, und der Termin verstreicht. Erst am oder kurz vor Freitag, dem *17. Oktober, erreicht ihn die – nicht erhaltene – befreiende Nachricht, die er am gleichen Tag¹⁸⁶ nahezu beiläufig an Clemens Franckenstein weitergibt:

Otonie Degenfeld kommt diesen Montag wieder vom Land herein, wird an diesem Tag (nachmittags) versuchen, deine Frau¹⁸⁷ zuhaus zu treffen. Wenn Gertrud müd ist kann sie sich ja verleugnen lassen.

Allerdings verschweigt er vielsagend, daß die Freundin bereits am Tag zuvor erscheint, und daß für sie die zweite Opernkarte bestimmt ist – »Du bist so gut und läßt mir gute 2 Sitze für Sonntag abend gegen Bezahlung an der Abendkasse reservieren, ja?²« –, als Verdis »Othello« als VI. Vorstellung des »Verdi-Cyklus« auf dem Programm steht. Dillmann lobt die Aufführung »unter Hugo Röhrs kraftvoller und stellenweise sogar feurig bewegter Leitung« als ausgezeichnet und zeigt sich besonders vom berühmten Münchner Tenor Heinrich Knotte beeindruckt, der, »von stürmischer Leidenschaft erfüllt«, die »Othello-Tragödie« »ergreifend gesungen und gespielt« habe. Das gleiche gelte »von <Fritz> Feinhalsens meisterlichem Jago« und von »Fräulein <Luise> Perard-Petzls prachtvoll gesungener Desdemona«.¹⁸⁸

Dieser Opernbesuch am 19. Oktober widerlegt Martin E. Schmid's Vermutung, Hofmannsthal habe München am 16. Oktober verlassen.¹⁸⁹ Sie stützt sich offenkundig auf das gedruckte Datum »Rodaun 18 X. 1913« in Hofmannsthals Brief an Anton Kippenberg, bei dem jedoch, wie sich zeigen wird, Datum und Schreibort einander ausschließen.¹⁹⁰ Hofmannsthal reist erst am 20. Oktober ab, mit dem Nachtzug München – Wien, dessen Annehmlichkeiten er im Januar 1912 schätzen gelernt hatte. »Die Fahrt war leicht und schnell als wärs gar nichts«, hatte er Ottonie Degenfeld berichtet und nach einer Schilderung des angenehmen Gesprächs mit Gerty begeistert angefügt: »<wir> kamen

¹⁸⁵ BW Degenfeld (1986), S. 286; anhand der Kopie des Originals (FDH) geprüft.

¹⁸⁶ BW Clemens Franckenstein, S. 121; zur Korrektur des Brief-Datums siehe oben S. 27.

¹⁸⁷ Die Sängerin Gertrud(e) Toner, Tochter eines irischen Gutsbesitzers, die Franckenstein am 12. Februar 1906 geheiratet hatte.

¹⁸⁸ Münchner Neueste Nachrichten, Vorabendblatt zum 21. Oktober 1913, S. 2.

¹⁸⁹ Brief-Chronik II, Sp. 1582; in Sp. 1581 heißt es summarisch unter dem 15. Oktober: »Vor der Rückreise [...] gemeinsamer Besuch <mit Ottonie von Degenfeld> von Verdis »Othello«.

¹⁹⁰ Siehe unten S. 41f.

dann so frisch und unermüdet aus der Eisenbahn, viel frischer als von Rosenheim bis München.¹⁹¹ Diesmal hatte der Zug München um 23.⁴⁰ verlassen und Wien Westbahnhof am Morgen des 21. Oktobers um 8.¹⁰ Uhr erreicht.¹⁹² Es mag sich daher um ein bloßes Versehen handeln, wenn Hofmannsthal im Band einer Balzac-Ausgabe, der in seiner Bibliothek erhaltenen geblieben ist, auf der Anfangsseite des Romans »Eugénie Grandet« das Lektüredatum »R<odaun> 20 X 1913« einträgt;¹⁹³ immerhin erklärt er Ottonie von Degenfeld am *17.¹⁹⁴ November 1913, er habe das Buch »neulich ein paar Abende vor dem Einschlafen« gelesen.¹⁹⁵

Dem Vater hatte er am Samstag, dem 18. Oktober, mitgeteilt, er habe sich, in der Hoffnung, »dich am Dienstag in Wien zu umarmen«, »für Montag abends« einen »Schlafwagen bestellt«; und am »Sonntag« hatte auch Elsa Bruckmann erfahren:

Ich muss unversehens einer Militärsache wegen schon morgen Abend fahren anstatt Dienstag¹⁹⁶ und da ich Abschiede gar nicht liebe (ausser von unangenehmen Menschen) so sage ich mit diesen Zeilen Ihnen beiden, der lieben verehrten Mutter und Herrn von Hellingrath genannt Norbert ein schnelles: Auf Wiedersehen!¹⁹⁷

Was es mit dieser »Militärsache« auf sich hat, bleibt im Dunkeln. Sie mutet um so merkwürdiger an, als Hofmannsthal Ende 1905 aus der »Evidenz« der Landwehr ausgetreten war und sogar seinen Dienstgrad verloren hatte. Zwischen 1905 und 1914 bei Ausbruch des Weltkriegs findet sich jedenfalls kein entsprechender Hinweis in Hofmannsthal's Militäraktakten.¹⁹⁸

Noch in München hatte er von seiner Frau erfahren, daß sie »mit der größten Freude« gleich am Eröffnungstag jene erste, sehr erfolgreiche »Kollektivausstellung« (Einzelausstellung) mit 33 Gemälden Anton Faistauers besucht habe, die in der Wiener Galerie Miethke in der Dorotheergasse 11 am 1. Oktober

¹⁹¹ BW Degenfeld (1986), S. 194. Für die Gegenstrecke Wien – München hatte er den Nachtexpress bereits am 15. April 1911 gewählt; vgl. ebd., S. 137.

¹⁹² Eisenbahn-Kursbuch (wie Anm. 87), Winter 1913/14, S. 6.

¹⁹³ Œuvres complètes de Honoré de Balzac. La comédie humaine. Cinquième volume. Première partie. Études de mœurs. Deuxième livre. Paris 1874 (vgl. SW XVIII Dramen 16, S. 540), p. 206.

¹⁹⁴ Zur Korrektur des Tagesdatums siehe unten S. 56.

¹⁹⁵ BW Degenfeld (1986), S. 291.

¹⁹⁶ Das Abfahrtsdatum des »21^{ten} <Oktober> abends« hatte Hofmannsthal auch Yella Oppenheimer am 11. bzw. 13. (BW Oppenheimer II, S. 45, S. 46) und Rudolf Alexander Schröder (»bis 21 X«) am 14. Oktober genannt (FDH Abschrift).

¹⁹⁷ BSB, Handschriftenabteilung: Bruckmanniana I. Die Grüße gelten Caroline Fürstin Cantacuzène, geb. Gräfin Deym von Strítež, und Elsa Bruckmanns Neffen, dem jungen Hölderlin-Forscher Norbert von Hellingrath.

¹⁹⁸ Freundliche Mitteilung von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a. M.

vorgestellt worden war.¹⁹⁹ Der Maler selbst schreibt am 3. Oktober an Hofmannsthal:

Vorgestern war Ihre Frau Gemahlin mit uns in der Ausstellung u. versprach Ihnen einen Bericht über die Ausstellung zu schicken. Wir haben zwei Bilder mit Wasser aufheben lassen, die vielleicht Ihre Zustimmung erhalten dürften. [...] Es machte mir eine wirkliche Freude, Ihre Frau zu den Bildern zu sehen. Daß sie sich so freuen konnte, war mir eine große Genugtuung u. mehr noch, daß ich mich fast in ihrer Schuld fühle.²⁰⁰ [...] Erst recht schön wird es sein, wenn ich Ihre Familie werde malen können, da wird ja Ihr Urteil an dem Bilde gleich dem meinen sein. Ich kann es recht schwer erwarten bis Sie kommen u. freu mich sehr darauf [...]²⁰¹

Am selben Tag hatte auch Hofmannsthal, das schriftliche Votum seiner Frau zitierend, dem Maler zugerufen: »Ich freue mich voraus«, und sich beeilt, kurz nach seiner Rückkunft, am 22. Oktober 1913, selbst vor die Bilder zu treten. Am nächsten Tag schreibt er dem »liebe<n> Herr<n> Faistauer«.²⁰²

ich war gestern nachmittags in der Ausstellung, noch bei leidlichem Licht, wollte heute früh wieder hin, mußte es aber einem Krankenbesuch aufopfern. Ich kam recht »streng«, hatte den Tag vorher zwei der reifsten Courbet's, wahrhaft herrliche Bilder, gesehen – als ich vor ihre Bilder kam, schmolz die Strenge hin ich war gerührt, über den einzelnen Fall hinaus, von dem ewig rührenden Schauspiel des Anfangs, von dem

¹⁹⁹ Erste Arbeiten Faistauers hatte Miethke bereits im Januar/Februar 1913 im Rahmen der Ausstellung »Die Neue Kunst« gezeigt; vgl. Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. Katalog der Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien. 19. November 2003 bis 8. Februar 2004, S. 222 und 224.

²⁰⁰ Vermutlich während dieses Galeriebesuchs verteidigt Gerty von Hofmannsthal den Maler gegenüber Marie von Gomperz, die sich dieses Disputs noch knapp eininhalb Jahre später erinnert. Als Hofmannsthal sie im Februar 1915 um Unterstützung für Faistauer bittet, antwortet sie: »Es ist nicht so, dass seine Kunst mir fehlt, ich habe manches an der Entwicklung auszusetzen, er könnte langsamer sein u. weniger auf einmal erreichen wollen, das Vorweggenommene hat mir in der Ausstellung bei Miethke entgegen geschlagen u. zu starke Effekte, ich sagte es damals Gerty, die es als ungütig nicht annahm. Starkes Talent ist da« (BW Gomperz, S. 266). Der Brief ist mit »Montag Abend 8./II.« überschrieben, was die Herausgeberin fälschlich auf »1914« bezieht. Der genannte Tag ist im Jahre 1914 ein Sonntag und erst 1915 ein »Montag«; außerdem schließen die Anspielungen auf Hofmannsthals »Amt« und »Pflichten« sowie seine »Gesinnung in der Kriegs-Zeit« jede Datierung auf den noch »friedlichen« Februar 1914 von vornherein aus.

²⁰¹ FDH. – Zum Porträt Gertys und des kleinen Raimund siehe unten S. 50f. mit Anm. 246.

²⁰² FDH.

Geheimnis der Begabung, von dem Schicksal, der Hoffnung, der Bedrohtheit, – von dem allem, was hinter diesen Bildern lockt und ängstet. – Die Bilder stehen schön zu einander, sie singen miteinander, es sind ihrer nicht zu viele, nicht zu wenige, sie sind miteinander eine Gruppe, ihre Geberde ist jugendlich mutig und doch flehend; es war der richtige Moment, so geht auch von dem Ganzen eine Kraft aus.

Was mich angeht – aber ich möchte Sie könnten fühlen, wie nebensächlich mir dies in jedem Betracht neben dem Wesentlichen ist – hätte ich, da die unglaublich melodische Vorfrühlingslandschaft nun einmal nicht frei ist – genau die beiden Bilder gewählt, die Sie so gut waren, mir zu bestimmen.²⁰³ Ich werde sie sehr lieb haben.

Auf bald und herzliche Empfehlungen ins Haus.

Ihr Hofmannsthal.

Als auch Mechtilde Lichnowski auf der Durchreise die Galerie besucht und eines der Gemälde erwirbt – Hofmannsthal rekapituliert am 26. Dezember 1913: »Dann waren Sie einen Tag in Wien, fuhren nur durch, kamen in die Ausstellung von Faistauer, sahen, nahmen ein Bild mit« –, charakterisiert er ihn als »merkwürdig. Ein Bauernsohn aus dem Salzburger Pinzgau, dann Priesterzögling. Beides ist sehr in ihm, der Priesterzögling und der Bauernsohn, ein großer Maler will ich noch nicht sagen, denn das liegt im Geheimnis des Gemütes, nur – um sein Gemüt streiten sieben Engel mit sieben Teufeln.«²⁰⁴

Durch Vermittlung Erwin Langs hatte er den Maler im Frühjahr 1913 kennengelernt und sich von dessen Kunst unmittelbar angezogen gefühlt. Anlässlich eines ersten Atelierbesuchs hatte er »die schönen Blumen, den farbig leuchtenden ›Holländer‹«²⁰⁵ zum Preis von 400 Kronen

²⁰³ Das »Katalogblatt« der Ausstellung bei Miethke verzeichnet 33 Ölbilder mit allerdings sehr lapidaren Titeln wie »Stilleben«, »Blumen«, »Berglandschaft«, so daß eine nähere Identifizierung kaum möglich ist. Ein Drittel der Exponate war dem Wiener Kunstsammler Franz Hauer bestimmt; drei Arbeiten waren mit Hofmannsthals, zwei mit Grete Wiesenthals Namen versehen (Franz Fuhrmann, Anton Faistauer 1887–1930. Mit einem Werkverzeichnis der Gemälde. Salzburg 1972, S. 11). Nach Abschluß der Ausstellung teilt Faistauer Gerty von Hofmannsthal am 1. November 1913 mit, daß »die ersten 3 Bilder von Miethke zugestellt werden«, während er selbst »die Bachlandschaft« mitbringen werde. Ob es sich dabei um die von Hofmannsthal erwähnte »Vorfrühlingslandschaft« handelt, muß offen bleiben; jedenfalls wird der Maler am 24. November ankündigen, er werde »am Dienstag«, dem 25. November, »noch hinaus kommen, um in der Landschaft die noch nötigen Flecken zu machen« (FDH).

²⁰⁴ BW Lichnowski, S. 192f. Zu Hofmannsthals irrtümlicher Datierung auf den »26. II.« 1913 siehe unten S. 60; zur Sache vgl. Nikolaus Schaffer, Das Leben Anton Faistauers; in: Anton Faistauer. 1887–1930. Hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum. Katalog zur Sonderausstellung 2005, S. 19f.

²⁰⁵ Das Gemälde ist im Werkverzeichnis bei Fuhrmann (wie Anm. 203) ebensowenig nachzuweisen wie im Katalog der großen Salzburger Ausstellung (wie Anm. 204). Drei Gemälde aus späterer Zeit nennt Fuhrmann als Besitz Raimund von Hofmannsthals auf Schloß Prielau

erworben und am 26. Mai begeistert die »sehr schöne Reihe Ihrer Bilder« geschildert:

[...] die prachtvoll organisierten Acte, die reichen im malerischen Inhalt so unerschöpflichen *natures mortes*, die prachtvollen Rosen [...], und dann zuletzt das große Landschaftsbild worin die Farben des Himmels der angeschnittenen Berge, des Vordergrundes und des unsagbar schön fließenden Wassers zusammen eine Musik machen, die noch nicht aufgehört hat in mir nachzuklingen. Lassen Sie mich gleich sagen, dass es von jetzt an mein bestimmter und heftiger Wunsch sein wird, eine Landschaft mit Fluss, Teich oder Bach von Ihnen zu besitzen [...].²⁰⁶

Der gleichzeitig ausgesprochenen Einladung nach Rodaun folgt Faistauer bereits »am Donnerstag nachmittag«, dem *29. Mai.²⁰⁷ Die damals geknüpfte Beziehung,²⁰⁸ in der Faistauer den dreizehn Jahre älteren Dichter als eine Art geistigen Vater betrachtet, wird bis zu Hofmannsthals Tod Bestand haben und sich darüber hinaus in der engen Freundschaft mit Hofmannsthals Kindern, besonders mit Christiane und deren Familie, fortsetzen.

Ein Rätsel im chronologischen Geflecht dieser Wochen und Monate bietet Hofmannsthals schon erwähntes Schreiben an Anton Kippenberg über die »Unternehmungen« des Insel-Verlags, das, laut Briefedition, mit »Rodaun 18 X. 1913« überschrieben ist²⁰⁹ – einem Tag, an dem er sich ohne Zweifel noch in München aufgehalten hatte. Anton Kippenberg interpretiert das handschriftliche Datum im gleichen Sinn und bestätigt am 1. November: »Bei meiner Rückkehr von einer Reise [...] finde ich Ihre Zeilen vom 18. v. Mts. vor.«²¹⁰ Da, laut freundlicher Mitteilung des Literaturarchivs in Marbach, der zugehörige Umschlag fehlt, ist weder Aufgabepostamt noch Datum des Poststempels bekannt; zudem trägt das Schreiben keinen Eingangsvermerk, sondern nur den mit handschriftlichem Datum ergänzten Stempelaufdruck: »Beantwortet am 1. XI. 13«. Andererseits weckt gerade Kippenbergs Hinweis Zweifel an der

in Maishofen, und zwar: »Obststilleben mit weißer Taube« (um 1923); »Großes Blumen- und Obststilleben vor Anrichte« (1927) und »Blumen- und Obststilleben, Pfingstrosen in blauer Vase, Obstschale und Tuch« (1928) (Fuhrmann, Werkverzeichnis Nr. 275 [Tafel 25], Nr. 327 und Nr. 345).

²⁰⁶ FDH; indirekt zitiert bei Franz Fuhrmann (wie Anm. 203), S. 11.

²⁰⁷ So Faistauer am 27. Mai 1913 (FDH).

²⁰⁸ Vgl. auch Hofmannsthals Brief an Faistauer aus Aussee vom 28. Juli 1913, in: Hirsch, S. 225. – Im März 1924 wird Hofmannsthal in seinem »Fünften Wiener Brief« für die amerikanische Zeitschrift »The Dial« Faistauer – neben Franz Wiegele (1887–1944) und Oskar Kokoschka (1886–1980) – zu den »drei bedeutendsten Künstlern« zählen, »welche Österreich innerhalb der Malergilde Europas gestellt« habe (GW RA III, S. 318).

²⁰⁹ BW Insel, Sp. 495–497.

²¹⁰ BW Insel, Sp. 498.

Datierung: Er weilt mit seiner Frau noch am 22. Oktober in Leipzig²¹¹ und hätte demnach Hofmannsthals Brief längstens »vorfinden« müssen, ehe er nach Hamburg und Bremen aufgebrochen und von dort spätestens am 31. Oktober zurückgekehrt war.²¹² Offensichtlich aber ist das Schreiben in eben diesen Zwischentagen eingegangen. Dafür spricht der Umstand, daß der Verlag den Empfang nicht wenigstens bestätigt und eine Antwort nach Kippenbergs Rückkehr in Aussicht stellt, wie beispielsweise bei Hofmannsthals Nachricht vom 7. Mai dieses Jahres.²¹³ Obschon das Original die Lesung »18 X.« zunächst als möglich erscheinen läßt, zeigt eine nähere Prüfung, daß die erste Ziffer des Tagesdatums durchaus als flüchtig geschriebene »2« gelesen werden kann und der Brief von daher und im Licht der Indizien auf Dienstag, den *28. Oktober, zu datieren ist. Am selben 28. Oktober wendet sich Hofmannsthal auch an Hans Carossa und lobt dessen Gedichte im »Insel-Almanach« ebenso vorbehaltlos wie im Brief an Kippenberg.²¹⁴ Und wenn er dem Verleger abschließend vorhält, ihm seien weder das »Kleine Welttheater« aus der »Insel-Bücherei« noch »die sonstigen Bändchen dieser Serie« »zugekommen«, weist auch diese Bemerkung auf die Zeit seiner Rückkehr nach Rodaun, wo die erwartete Sendung ausgeblieben war. In München jedenfalls war er »für Briefe unerreichbar« gewesen²¹⁵ und hatte »nur den geringsten und angenehmsten Teil <s>eines Posteinlaufs« von Rodaun zur Kenntnis genommen.²¹⁶ Zwar hatte der Verlag – wohlgermerkt ohne Bezug auf eine Mahnung Hofmannsthals – am Samstag, dem 25. Oktober, den Abgang der Bändchen für »heute« angekündigt; doch mußte die Lieferung, von Kippenberg am 1. November mit der »ungeheuren Inanspruchnahme« der Pakker entschuldigt, auf »Montag«, den 27. Oktober, »verschoben werden« und war mithin am 28. Oktober noch nicht in Rodaun eingetroffen.

Verfolgen wir den Briefwechsel mit Ottonie von Degenfeld weiter, zeigt sich, daß Hofmannsthal nach seiner Abreise am Abend des 20. Oktobers die Freundin lange auf ein Lebenszeichen hatte warten lassen, abgesehen von der offenbar grußlosen Zusendung eines Casanova-Bandes aus der von Heinrich Conrad besorgten Ausgabe des Georg Müller-Verlags, die auch Hofmannsthal stets zur Hand nimmt.²¹⁷ Es handelt sich, wie seine unten zitierten Hinweise belegen,

²¹¹ Vgl. Katharina Kippenberg an Rilke, 22.10.1913: Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg, Briefwechsel. Hg. von Bettina von Bomhard. Wiesbaden 1954, S. 65.

²¹² Katharina Kippenberg an Rilke, 31.10.1913: ebd., S. 68.

²¹³ BW Insel, Sp. 488–490.

²¹⁴ Hugo von Hofmannsthal – Hans Carossa, Briefwechsel 1907–1929; in: Die Neue Rundschau 71, 1960, S. 392.

²¹⁵ BW Michel, S. 107.

²¹⁶ An Georg von Franckenstein, 4.10.1913; in: Georg von Franckenstein, Zwischen Wien und London (wie Anm. 39), S. 285.

²¹⁷ Giacomo Casanova, Erinnerungen. Übersetzt und eingeleitet von Heinrich Conrad. München und Leipzig; 1907 waren die Bände 1–9 erschienen, 1908 folgten die Bände 10 und 11 und 1909 die Bände 12 und 13. In Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek hat sich kein Band dieser Ausgabe erhalten; vgl. SW XI Dramen 9, S. 430.

um den Dritten Band, welcher die Erlebnisse mit Henriette, der schönen französischen Reisegefährtin im Soldatengewand, enthält.

Nach Empfang des Buches²¹⁸ setzt Ottonie, noch im Oktober, einen – nicht erhaltenen – Brief auf, der aus Hofmannsthals vierseitiger Antwort nachklingt:

2 November²¹⁹

vormittag.

Sie sind wirklich eine mutige Frau dass Sie mir wieder geschrieben haben, und wie lange sollten Sie schon Ihre Antwort haben, und viel netter und länger als diese Zeilen werden, die ich schnell vor der Arbeit hinwerfe – wenn nur das was man sich monologisch ausdenkt und halblaut vor sich hinredet, gleich aufs Papier – oder noch besser gleich nach einem gewissen kleinen Haus zwischen Berg und Hügel²²⁰ hinwollte. Es war nun in diesen Tagen anhaltend das elendste Südwetter das sich denken lässt, zwinkernde falsche Sommerhitze über den leeren Bäumen, den abgefallnen Blättern. Man hatte beständig Kopfweg, grässliche Träume, tat alle Briefe unablässig in falsche Couverts, und hatte wirklich Mühe durchs Dasein mit einigem Anstand durchzukommen.

Vorgestern abend war hier Otello und war wieder schön. Wieder ging einem das Mitleid mit dem armen gequälten Geschöpf (mit Otello meine ich, nicht mit Desdemona) durch und durch wieder war Jagos Stimme so grässlich als prachtvoll, wieder kam im Vorspiel zum letzten Act der Tod leise und schauerlich herangeschlichen – aber es tauchte aus dieser Musik, an festlichen und rührenden Stellen, etwas wie ein Vogel empor – Ihre Gegenwart, Ihr Gesicht wie Sie es im Spiegel nie finden können – und wie ich es in mir nicht finden kann wenn ich es suche – aber ungesucht, wie schön und lieb und wirklich dann, wenn es will!

Dass Sie mit Casanova so persönlich, ohne Mittelsperson, Bekanntschaft gemacht haben,²²¹ ist recht – seine Lebensbeschreibung war mir in hundert Stunden ein köstliches Buch, alles daran, – doch zögerte ich es

²¹⁸ Unter den heutigen Beständen der nach Nußdorf verlagerten Degenfeldschen Teil-Bibliothek fehlt das Buch ebenso wie weitere Bände der Ausgabe; vgl. Ellen Ritter, Bücher als Lebenshilfe. Hofmannsthal und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör; in: HJb 6, 1998, S. 207–228.

²¹⁹ So Hofmannsthals handschriftliches Datum, nicht, wie in BW Degenfeld (1986), S. 288, gedruckt: »2 11 vormittag«. Die Jahreszahl »13« ist von anderer Hand eingefügt; siehe Abb. S. 44.

²²⁰ Gemeint ist das kleine Gut Hinterhör; vgl. oben Anm. 46.

²²¹ Augenscheinlich hatte Ottonie im verlorenen Brief von eigener Casanova-Lektüre berichtet.



2 November 13.
Münster

Die Zeit entfließt uns wie ein Fluss
die wir nicht festhalten haben, ist eine
lange Zeit die hier für Austerlitz
haben, eine viel mehr und länger als
die Jahre werden, die hier für
die Zeit für uns — man weiß
das und man ist unvollständig auf der
und fällt mit uns für die Zeit,
gleich auf Papier — und es ist
gleich auf eine gewisse Linie
sind nicht so lang und sie
für uns. (Es war ein in der Zeit)

Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 2. (richtig: 3.) November 1913
(bMS Ger 194 [131]; mit freundlicher Genehmigung der Houghton Library,
Harvard University, Cambridge, MA, USA)

Seite 1

anfallend der durch die Kinder
der tiefen Luft, zum ersten Mal
darüber, wie die Luft zu sein,
in abgefallenen Stellen. Man sah
spätere Rührung, größtes Trauern,
war all die Luft unklar, in der
Licht, und sah, wie die Luft
durch die Luft und seinen Rührung
darüber.

Wegen der die die Luft und
war auch die Luft. Nicht ging
sich die Luft und die Luft
zu den alten Luft die Luft

Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld

Seite 2

Ihnen zu geben, so leicht mirs war, es Gretl²²² zu schenken, die ein Jahr lang immer damit reiste. – Nun fangen Sie in dem Band den ich Ihnen schickte, bei Capitel 2 an, dem Abenteuer mit der bezaubernden Henriette und dann lesen Sie weiter, Paris, Wien – u. s. f. ²²³

Adieu H. ²²⁴

Erst bei näherem Hinsehen entpuppt sich das eigenhändige Datum als problematisch: Da der »Othello« in Wien am 1. November 1913 auf die Bühne kommt,²²⁵ mutet es ganz unwahrscheinlich an, daß Hofmannsthal den tiefen Eindruck vom Vorabend bereits wenige Stunden später – am »vormittag« »schnell vor der Arbeit« – auf »vorgestern abend« zurückverlegt habe. Zwar ist der handschriftliche Befund eindeutig, doch verlangen die Fakten, das Briefdatum auf den *3. November zu korrigieren, was auch vom Poststempel »RODAUN / 3 / 11 / 2-4 N<achmittag> / 13« bestätigt wird.²²⁶

Bei diesem »Othello« handelt es sich um eine Repertoire-Vorstellung, die als »Siebenter Abend« eines – genau wie in München – zum 100. Geburtstag des Komponisten ausgerichteten Verdi-Zyklus angekündigt ist. Gesungen wird die deutsche Übertragung von Max Kalbeck, die der seit 1885 bewährte Oberregisseur August Stoll (1853–1918) am 22. Oktober 1909 zum ersten Mal in Szene gesetzt hatte. Die musikalische Leitung liegt in Händen des Kapellmeisters Hugo Reichenberger (1873–1935); den Othello singt der amerikanische Tenor William Miller (1880–1925) – er hatte am 20. November 1911 die Tenorpartie bei der Münchner Uraufführung von Gustav Mahlers »Lied von der Erde« übernommen –, den Jago der »wundervolle Bariton«²²⁷ Joseph Schwarz (1881–1926), die Desdemona Lucie Weidt (1879–1940).²²⁸ Sie hatte zweieinhalb Jahre zuvor bei der »excellenten«²²⁹ Wiener »Rosenkavalier«-Premiere am 8. April

²²² Die gemeinsame Freundin Grete Wiesenthal.

²²³ Im zweiten Kapitel des genannten »Dritten Bandes« beginnt Casanova mit der Schilderung dieses »Abenteuers«, das sich bis zum 5. Kapitel fortsetzt; die Kapitel 7 bis 11 behandeln seinen Aufenthalt in Paris, das 12. den Besuch in Wien, von wo er nach Venedig zurückkehrt.

²²⁴ BW Degenfeld (1986), S. 288; hier korrigiert anhand einer Kopie des Originals in der »Houghton Library« in Cambridge, MA.

²²⁵ Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater. Teil 2: Die Wiener Hofoper 1811–1974. Wien 1975, S. 337.

²²⁶ Siehe Abb. S. 44. Der zum Brief gehörige Umschlag ist adressiert an: I. H. / Gräfin Ottonie Degenfeld / Hinterhör / Post Raubling am Inn / Oberbayern.

²²⁷ So Bruno Walter in: Thema und Variationen (wie Anm. 121), S. 181. Auch Jürgen Kesting (Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts. München 1993, S. 378) nennt ihn »die beste deutsche Baritonstimme des Jahrhunderts«.

²²⁸ Die Angaben sind Othmar Barnert vom Österreichischen Theatermuseum in Wien zu danken.

²²⁹ Hofmannsthal am 13. April 1911 an den seit langem befreundeten italienischen Kunstkritiker und Schriftsteller Carlo Placci (1861–1941): »Nous avons eu une excellente première du R. C. à Vienne«; in: Rivista di letteratura moderna e comparate 34, Settembre 1981, p. 183.

1911 die Marschallin gesungen, ohne Hofmannsthals ungeteilte Zustimmung zu finden, der am folgenden Tag Ottonie von Degenfeld erklärt hatte: »[...] gestern abend war die Aufführung, die sehr schön war, mit Ausnahme der Marschallin und der Sophie alles weit besser als Dresden.«²³⁰ Als sie dann Jahre später bei der Uraufführung der »Frau ohne Schatten« am 10. Oktober 1919 unter Franz Schalk die Rolle der Amme gestaltet, wird Hofmannsthal an ihr das »Dämonische« vermissen²³¹ – ein Mangel, der ihrer jetzigen Desdemona fraglos zugute gekommen sein dürfte.

Hofmannsthals Antwort vom *3. November 1913 kreuzt sich mit jenem siebenseitigen Schreiben, das Ottonie von Degenfeld am selben Tag auf vier Bogen mit ihrem gedruckten Briefkopf zu Papier bringt, ohne Hofmannsthals parallele Nachricht zu kennen.²³²

HINTERHÖR

b. NEUBEUERN a. Inn
Oberbayern

Montag.

Hab so Sehnsucht nach ein paar lieben Worten von Ihnen aber es kommen keine. Ich dacht schon ob Sie nicht am End doch krank seien, glaubs jetzt aber nicht mehr, denn Wolffs waren gestern da & Hanna sagte mir sie hätt einen Brf. von Ihnen gehabt, so bin ich froh & Sie werden halt eine Abhaltung gehabt haben. Und nun dank ich Ihnen für den Casanova dann sollte der ein lieber Gruss sein & mir sagen dass Sie doch an mich denken. –

Unsere Tage in München waren doch gut. Ich bin so froh dass Sie wieder für mich leben & nicht irgend wo so weit weg sind. Aber denken Sie ich kann jetzt so verstehen dass Sie doch gern ein paar Zeilen von mir haben, wenn Sie auch im Vorhinein schon wissen, dass sie fad sein werden & Sie wahrscheinlich ärgern, nur damit man weiss der Andere lebt noch & ist gesund. Ich schicke wenigstens seit neuster Zeit wieder

²³⁰ BW Degenfeld (1986), S. 136. Die Herausgeberin datiert den Brief auf »10.4.1911«, obwohl der von Hofmannsthal genannte »Sonntag« auf den 9. April 1911 fällt, was dazu stimmt, daß die Aufführung »gestern abend« am 8. April stattgefunden hatte. Die Rolle der Sophie hatte Selma Kurz (1874–1933) übernommen; am 4. Oktober 1916 wird sie bei der Uraufführung der neuen Fassung der »Ariadne« in Wien die Zerbinetta singen (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 224).

²³¹ BW Strauss (1978), S. 445.

²³² Von daher wird die im Briefwechsel (BW Degenfeld [1986], S. 286f., S. 288) suggerierte Reihenfolge hinfällig, dergemäß Hofmannsthals Brief vom *3. November (in BW Degenfeld: »2 11.«) die Antwort auf Ottonies Schreiben vom gleichen *3. November (ebd.: »Ende Oktober 1913«) sein soll.

jeden Nachmittag nach Neubeuern auf die Post was ich schon ganz aufgegeben hatte, blos in der Hoffnung es könnte doch am End ein Briefel von Ihnen dabei sein. –

Hanna sah wieder entzückend aus, war herzlich & lieb, er ist auch so nett & angenehm. Wir waren von Sonnabend Vormittag an am Schloss. Der Vetter Konrad Degenfeld²³³ kam plötzlich in der Früh dort an & holte uns dann herüber. Wir hatten einen sehr lustigen Abend, Pepino²³⁴ führte uns auf einem Projektionsapparat die Bilder zu seinen Liedern vor (selbst gemalt, köstlich) & sang immer dazu. Zuvor kam die Neuseelandreise von Steinitzer²³⁵ daran. Er hat wundervolle Aufnahmen gemacht besonders herrliche Urwaldbilder. Der alte Keszycki²³⁶ war da & ein sehr netter gut aussehender Baron Dörnberg der ehemalige Schwiegersohn von der Baronin Schenk²³⁷ die Sie wohl bei uns schon getroffen haben. –

Nach einigen schrecklichen Südwindtagen ist das Wetter wunderbar schön. Wir sind den ganzen Tag draussen. Zum Falstaff konnten wir leider keine guten Plätze bekommen & gestern passte es nicht, so wollen wir zur kommenden Vorstellung gehen. –

Ich habe mit viel Vergnügen den Casanova gelesen, mit seinen köstlichen Liebesgeschichten ist er eine unermüdliche Quelle der Unterhaltung. Reizend ist die Episode mit der Französin in Soldatenuniform. Sonst lese ich hier & da in meinem Goethe, Römische Elegien u. so. Jetzt möcht ich Sie so gern hier haben, wir könnten so schöne Gänge zusammen haben, & so gemütlich im Haus mit nander sein, ich glaub es würde

²³³ Konrad Graf von Degenfeld-Schonburg (1875–1952), Kgl. Württembergischer Major, Rechtsritter des Johanniterordens.

²³⁴ Der Maler Anton Joseph Pepino (1863–1921); als langjähriger Freund des Schlosses bereichert er das Neubeurer Gästebuch seit 1892 mit zahlreichen stimmungsvollen Aquarellzeichnungen. Diesmal trägt er sich vom 7. Oktober bis 9. November 1913 nur mit seinem Namenszug ins Gästebuch ein. – Die Bände des Neubeurer Gästebuchs sind im Internet zugänglich unter: www.schloss-neubeuern.de/de/SchlossNeubeuern/Historie/Gaestebuecher/index.html (Stand: 31. Januar 2009).

²³⁵ Vermutlich der Reiseschriftsteller Wilhelm Steinitzer, ein häufiger Gast auf Neubeuern und Autor der reich mit Photographien versehenen Bände »Japanische Bergfahrten. Wanderungen fern von Touristenpfaden« (München 1918) und »Brasilianisches Bilderbuch« (München 1928).

²³⁶ Jener »alte Oberst« (»old colonel«), den Hofmannsthal, laut Ottonies in der deutschen Ausgabe fehlendem Hinweis vom 24. November 1910, »once met here«. Er lebt mit seiner Ehefrau in Berlin, Kurfürstendamm 47, wo Ottonie vom 29. Januar bis 3. Februar 1915 zu Gast sein wird (BW Degenfeld [1986], S. 192f., S. 583; The Poet and the Countess [wie Anm. 8], S. 28, S. 269).

²³⁷ Hans-Karl von Dörnberg (1875–1924); seine 1878 geborene Gattin Alix Freiin Schenk zu Schweinsberg, Tochter des Moritz Freiherrn Schenk zu Schweinsberg und der Luise Freiin van der Capellen van Berkenwoude, war 1912 verstorben.

Ihnen auch gefallen – Donnerstag wird die Mary²³⁸ wieder erwartet, Baby freut sich rasend, sie ist schon ein herziges Kind, heut hat<t> ich Migräne da hat sie so goldig für mich gesorgt, sie hat ein gutes Herz aber wirklich gar keine Einbildungskraft, man muss sich drein finden. –

Mein Ludwig v. Hoffmann²³⁹ ist so schön, grad über meinem Schreibtisch hängt er & immer muss ich hinschauen & solch grosse Freude dran haben. Denken Sie wohl noch an unseren schönen Leibl bei Caspari,²⁴⁰ es ist doch herrlich das<s> es solch ein Bild überhaupt gibt, ich seh es oft vor mir. – Mir geben gute Bilder noch nachhaltiger etwas wie gute Musik glaub ich doch. –

So nun gute Nacht.

Ottonie.²⁴¹

Daß diese mit »Montag« bezeichneten Sätze nicht vom »Ende Oktober« stammen, wie die Herausgeberin vermutet, folgt zwingend aus Ottonies Anmerkung zum Münchner »Falstaff«: Die Premiere der Neueinstudierung, abermals im Rahmen des »Verdi-Cyklus«, hatte am Donnerstag, dem 30. Oktober, im Hoftheater stattgefunden. Alexander Dillmann rühmt in den »Münchner Neuesten Nachrichten« vom 1. November Bruno Walter als »ausgezeichneten Führer des Ensembles«, der »den Humor der Musik mit zündender Laune erfaßt« habe;

²³⁸ Miss Mary Angold, verheiratete Mrs. W. Adams, die englische Erzieherin von Ottonies Tochter Marie Therese, genannt Baby (1908–2002); vgl. BW Degenfeld (1986), S. 565, S. 637.

²³⁹ Zu dem Gemälde war nichts Näheres zu ermitteln. Nach freundlicher Auskunft von Rose-Marie Gräfin Degenfeld-Schonburg (Stuttgart) und Reinhard Käsinger (Neubeuern) befindet es sich weder im Schloß Neubeuern noch im Besitz der Familie Miller, den Erben von Marie Therese Miller-Degenfeld. – Der Maler Ludwig von Hofmann wird sich mit seiner Frau Elli, laut Eintrag im Gästebuch, vom Freitag, dem 20., bis Montag, den 23. Februar 1914, in Neubeuern aufhalten; vgl. dazu BW Degenfeld (1986), S. 301. Ottonies spätere, mit »Freitag« datierte Nachricht: »Hofmanns waren hier, es sind beide zu reizend liebe Menschen« hat die Herausgeberin in den »März 1914« versetzt (BW Degenfeld, S. 304); hingegen dürfte der Brief bald nach der Abreise der Gäste entstanden und von daher auf »Freitag«, den *27. Februar 1914, zu datieren sein. Bestätigt wird diese Annahme durch Ottonies Hinweis im selben Brief, der Maler Willy Müller-Hofmann, dessen Namenszug im Neubeurer Gästebuch mit dem Datum »20/23. II. 14« versehen ist, sei »am Sonntag«, d. h. am 22. Februar, »hier« gewesen.

²⁴⁰ Georg Caspari (1879–1939) hatte im Sommer 1913 im von Leo von Klenze 1818 im Rustikastil Florentiner Paläste in der Münchner Brienerstraße 52 (heute Nr. 12) erbauten Eichthal-Palais eine Kunsthandlung eröffnet, die sich zu einer der wichtigsten Galerien in München entwickeln sollte. Hermann Uhde-Bernays erinnert sich: »Seine erste Veranstaltung mit Meisterwerken deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, von Trübner, Leibl, Schuch, Feuerbach, hielt allen Forderungen auf künstlerische Qualität stand« (Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1889 bis 1914. 2. überarb. Aufl., München 1963, S. 497). Auf welches Bild Wilhelm Leibls Ottonie anspielt, war bislang nicht zu ermitteln.

²⁴¹ BW Degenfeld (1986), S. 286f.; hier nach dem Original (FDH) korrigiert und um die im Druck ausgelassenen Passagen ergänzt.

vor allem aber habe Fritz Feinhals in der Titelrolle eine »einzigartige Leistung« geboten, »musikalisch meisterhaft in Ton und Gebärde«. Da Ottonie notiert, sie hätten für diesen ersten Abend »keine guten Plätze bekommen« können, und mit Blick auf die Zweitaufführung am Sonntag, dem 2. November, hinzufügt: »gestern passte es nicht«, so kann sich ihr »gestern« allein auf diesen Tag beziehen.²⁴² Damit ist ein konkretes Datum gewonnen und der Brief »Montag«, dem *3. November, zuzuordnen. Bestätigung bietet Ottonies – in der deutschen Ausgabe fehlende – Schilderung ihres Besuchs auf Neubauern »von Sonnabend Vormittag an«, denn an jenem 1. November trägt sich Konrad Graf Degenfeld ins Gästebuch des Schlosses ein.

Ottonies Bericht über ihre Casanova-Lektüre sowie die Erinnerung an den »schönen« Leibl greift Hofmannsthal auf, als er die leere »Rückseite des letzten Manuskriptblattes«²⁴³ seiner »Einleitung zu einem Band von Goethes Werken enthaltend den West-östlichen Divan«²⁴⁴ als Schreibpapier zur Hand nimmt:

Rodaun, Mittwoch abend.

(nicht zurückschicken!)

Das ist für Sie, damit es Sie bewegt, den Westöstlichen Divan auf dem Schreibtisch zu haben und die Bücher einzeln (jedesmal ein Buch) zu lesen und sich daran zu freuen, weil dies Höchste seltenste Geistig-sinnlich-seelische doch noch mehr ist als das Bild von Leibl – das auch vor mir köstlich dasteht. – Ich bin jetzt eher fleißig (der Südwind ist vorbei, dafür elendes Nebelwetter) versuche das Märchen²⁴⁵ niederzuschreiben – bin dabei ganz frei von der Oper. Ich arbeite vormittag und abends, die Zwischenstunden gehen so hin – vormittags malt Faistauer Gerty und Raimund. Sie hat ein dunkelviolettes Hauskleid, der Kleine ein grellrotes. Die Farben werden sicher schön

²⁴² Die »kommende Vorstellung« am 8. November 1913 hat Ottonie höchstwahrscheinlich besucht. Denn auf ihre Empfehlung dürfte Hofmannsthals Bitte vom 14. Dezember 1913 zurückgehen, bei seinem für Anfang Januar 1914 geplanten München-Besuch möge Clemens von Franckenstein außer der »Ariadne« den »Falstaff« bringen (BW Clemens Franckenstein, S. 122). Im Gegensatz zur »Ariadne« (siehe unten S. 60f.) ist vom »Falstaff« später nicht mehr die Rede; er steht erst wieder am 17. Februar 1914 auf dem Programm.

²⁴³ BW Degenfeld (1986), S. 593.

²⁴⁴ Unter dem Titel »Über den ›West-östlichen Divan«« zuerst gedruckt in: Neue Freie Presse, Wien, Donnerstag, 25. Dezember 1913, S. 126f.; jetzt in: GW RA I, S. 438–442. Hofmannsthal hatte den Essay als Einführung zu einem den »West-östlichen Divan« enthaltenden Band der Goethe-Ausgabe des Berliner Ullstein-Verlags konzipiert. Doch verhindert der Kriegsausbruch das Erscheinen der Ausgabe; als sie schließlich 1923 in der Reihe »Pandora-Klassiker« herauskommt, leitet der Aufsatz den dritten Band »West-östlicher Divan und Epen« ein.

²⁴⁵ »Die Frau ohne Schatten«.

werden.²⁴⁶ F. ist der Mann der sehr schön Blumen malt. [...] – Meine Freundin Christiane Thun (die Schwester der Gräfin Neipperg,²⁴⁷ doch sagt Ihnen das wenig über sie) hat nach langen traurigen Krankheitsjahren ihren Mann verloren. Mein alter dreiundneunzigjähriger Freund, Herr von G.²⁴⁸ ist auch krank, er scheint besser, wird ers überstehen können? Ich wäre unsäglich traurig ihn zu verlieren – und denken Sie, er fürchtet das Sterben – wie seltsam!

Casanova, was für ein Geschöpf! Ich freu mich, dass Sie ganz munter mit diesem unmöglichen Herrn Bekanntschaft gemacht haben. Werden Sie gelegentlich zu einem weiteren Bande Lust haben oder nicht?

²⁴⁶ Faistauer hatte, nach Gerty von Hofmannsthals Zusage, ihm »diese Woche sitzen zu wollen«, am 1. November angefragt: »Ich bin in dieser Woche jeden Tag u. Stunde bereit mit dem Bilde zu beginnen. Bitte darum ganz frei zu verfügen«. Nach einer Reihe von Sitzungen muß er die Arbeit allerdings abbrechen und am 24. November eingestehen: »Ich bin sehr unglücklich jetzt auch das Porträt als mißglückt ansehen zu müssen, besonders zu dieser Anschauung erst jetzt gekommen zu sein, nachdem ich Sie so lange schon zum Sitzen bemüht habe. [...] Daß ich nicht rechtzeitig auf einen Abschluß der Sitzungen gekommen bin, ist meine typische träge Denkart. [...] Meine Jämmerlichkeit in dieser Arbeit wird hoffentlich Ihrem u. Ihres Gemahls Empfinden für meine andern Bilder nicht so viel Abbruch tun, daß ich nicht dran denken dürfte, meinen Versuch bei wiederkehrender Jugend vielleicht im Frühjahr durch einen sichereren, leichteren zu korrigieren [...]« (FDH). Am 2. Dezember 1913 heißt es dann gegenüber Hofmannsthal im Zusammenhang mit anderen Bilder-Projekten: »Und das Porträt so klein wie Sie sich's denken ohne aber auf die größere Arbeit ganz zu verzichten. Es kann ja schon sein, daß so eine zermarterte Sache noch schön zuheilt [...] Ich glaub daß einige Stellen heut schon gut sind. Wird man's derweil auf den Boden stellen können, damit's niemand sieht? Später wird es dann am Ende gar noch gut. Das ist ja immer etwas Wunderbares« (FDH). Bisher fehlt jede Spur eines solchen Bildes, auch im Werkverzeichnis wird es nicht genannt (Franz Fuhrmann, wie Anm. 203), anders als jenes späte Porträt Hugo von Hofmannsthals von 1928/29, das sich, als »eine Widmung der Museumsfreunde an die Moderne Staatsgalerie«, in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindet (Fuhrmann, Werkverzeichnis Nr. 355 mit Abb. 36). Im September 1927 wird Hofmannsthal für den Ankauf eines der berühmtesten Bilder Faistauers eintreten, des »wirklich schoene<n> lebendige<n> Portrait<s> des Opersängers <Richard> May[e]r im Kostuem des Ochs von Lerchenau« (vgl. BW Oppenheimer II, S. 137f.). 1928 entstehen Szenenentwürfe zu Hofmannsthals »Turm« (Anton Faistauer. 1887–1930 [wie Anm. 204], S. 408f.: Nr. 167 mit Abb. S. 391 und Nr. 168), die, obwohl vom Künstler eigenhändig auf 1928 datiert, Nikolaus Schaffer irrtümlich der Zeit nach Hofmannsthals Tod im Juli 1929 zuordnet (ebd., S. 32), der den Maler tief und nachhaltig berührt.

²⁴⁷ Gabriel<de> Gräfin Neipperg (1857–1948).

²⁴⁸ Der Industrielle, Bankier und Großgrundbesitzer Max Ritter von Gomperz (1822–1913), den Hofmannsthal als Bruder seiner mütterlichen Freundin Josephine von Wertheimstein und Vater seiner Jugendfreundin Marie von Gomperz seit Frühjahr 1892 kennt. Zur Situation des »Reconvalescenten« vgl. Marie Gomperz' Brief vom »Mittwoch Abend.« (BW Gomperz, S. 262), den die Herausgeberin dem Anfang des Jahres 1913 zuweist und vor jenem Schreiben einordnet, das sie anhand inhaltlicher Kriterien auf »Febr., vor 28« datiert (ebd., S. 263). Dieser Ansatz scheint indes zu früh, da Gomperz sich wenigstens im Februar 1913 noch in voller »Leistungsfähigkeit« und bei guter Gesundheit befindet (vgl. Josef Hoffmann an Marie von Gomperz, Wien, 26.2.1913; in: Emil Orlik an Marie v. Gomperz, Briefe 1902–1932. Hg. von Otmar Rychlik. Wien 1997, S. 86).

Sie haben mir schon wieder geschrieben – sind halt wirklich eine mutige Frau. Und alles in dem Brief hat mir Freude gemacht. Ich werde ihn noch einmal durchlesen und dann verbrennen.

Gute Nacht.

H.²⁴⁹

Diese Nachricht kann nicht, wie die Herausgeberin meint, vom »Ende November« stammen.²⁵⁰ Denn der als noch lebend gemeldete Max Ritter von Gomperz stirbt bereits am 7. November 1913,²⁵¹ während Graf Josef Oswald Thun-Hohenstein-Salm am 21. Oktober 1913 verstorben war.²⁵² Zwischen beide Ereignisse ist der Brief einzuordnen. Da er auf Ottonies Schreiben vom Montag, dem *3. November, antwortet und andererseits vor Max Gomperz' Sterbetag am Freitag, dem 7. November, abgefaßt wurde, steht »Mittwoch abend« ohne Zweifel für den *5. November 1913. Dazu fügt sich, daß Hofmannsthal mit dem Hinweis »Sie haben mir schon wieder geschrieben« seine gleichlautende Bemerkung vom *3. November wiederholt samt dem Zusatz: »– sind halt wirklich eine mutige Frau.« Seine Ankündigung, den Brief nach abermaliger Lektüre zu vernichten, hat er freilich – wie wir sehen – nicht ausgeführt.

Im Rahmen der Korrespondenz folgt ein Schreiben Ottonies, das in der deutschen Ausgabe fehlt und bislang nur in englischer Übersetzung als einer der »newly discovered letters« vorliegt:²⁵³

HINTERHÖR

b. NEUBEUERN a. Inn
Oberbayern²⁵⁴

Sonnabend

Es war so lieb dass Ihre beiden Briefe grade jetzt kamen. Besonders das schöne Wort zum Divan. Ich bin schon glücklich einen Freund zu

²⁴⁹ BW Degenfeld (1986), S. 289; korrigiert anhand der Kopie der Handschrift auf der Rückseite des bedruckten Quartblattes (FDH).

²⁵⁰ Ebd.; die irrige Datierung übernimmt SW XXVIII Erzählungen 1, S. 415.

²⁵¹ Allerdings nicht, wie Hofmannsthal angibt, mit 93, sondern als am 1. März 1822 Geborener im Alter von 91 Jahren bzw. im 92. Lebensjahr.

²⁵² Daß Hofmannsthal erst »zu Weihnachten 1913«, d. h. mehr als zwei Monate später, der Witwe auf einer Briefkarte mit den knappen Worten »ich gedenke Ihrer aufs herzlichste. Es ist traurig, gar nicht zu wissen wo sie sind«, kondoliert habe, mutet befremdlich an (BW Thun-Salm, S. 297), auch wenn der Kommentar zur Stelle (ebd., S. 352) die falsch erschlossene Datierung »Ende November 1913« des Briefes an Ottonie aufgreift.

²⁵³ The Poet and the Countess (wie Anm. 8), S. 237f., dort von der Herausgeberin auf den »29 November 1913« datiert; zur Korrektur dieses Datums siehe unten S. 54.

²⁵⁴ Zwei Blätter; vier beschriebene Seiten. Jedes Blatt auf der Vorderseite mit gedrucktem Briefkopf (FDH).

haben der immer wieder etwas Neues Schönes geben kann. – Ich bin mal wieder ein armes Hascherl, liege müd & elend im Bett. Ich wollte mir aus Sparsamkeit einen Zahn in Rosenheim aus ziehen lassen anstatt Stuttgart, aber als er nach 4 maligem Anheben nicht heraus wollte, hörte mein Mut auf & ich zog ab. Die Injektion hat mir ein geschwollenes Gesicht gemacht, das[s] mir sehr sehr weh tut & zum Überfluss hab ich mir eine kleine Veronalvergiftung zugezogen. Es ist ja alles nichts aber es nimmt so her & ich bin überhaupt nie widerstandsfähig. –

Dienstag. So weiter kam ich neulich nicht, heut bin ich zum ersten Mal²⁵⁵ ausser Bett, es geht mir wieder gut, mein Gesicht ist noch ein klein wenig geschwollen. –

Heut hab ich wieder Lust etwas zu lesen. –

Wie schön dass Sie arbeiten können. Dabei wird Gerty mit dem Büberl gemalt das klingt alles so gemütlich & eingelebt nach Winterstimmung. –

Meine älteste Schwester²⁵⁶ ist bei mir, still & lieb.

Ich hoffe Ihr Freund wird doch noch mal wieder gesund werden. Ich finde man hört öfter das<s> alte Leute schwer sterben, während Junge sich leichter vom Leben trennen.

Adio, mein Innerstes horcht nach Ihnen hin, merken Sie's wohl?

Otonie

Mit²⁵⁷ Fink²⁵⁸ ist scheints wirklich kein Zusammenkommen zu sein, meine Freunde hatten ihn bestellt in ihre Wohnung zu kommen aber er erscheint nicht, so soll man wohl doch auf ihn verzichten. Wie ich höre war Jella O. bei Bruckmanns²⁵⁹ & so werden die ihr wohl einen Chauffeur besorgen?²⁶⁰

²⁵⁵ Bis hierher, das heißt bis zum Ende der ersten Seite, ist der Brief mit Bleistift geschrieben; ab dem Seitenwechsel dann mit Tinte.

²⁵⁶ Margarete (Eta) von Schwartz (1871–1945), verheiratete Müller.

²⁵⁷ Der zweite Briefteil beginnt auf neuem Blatt, links oben über dem gedruckten Briefkopf handschriftlich mit »2« paginiert.

²⁵⁸ Wilhelm (von) Fink (1848–1924), deutscher Bankier, Mitinhaber des Münchner Bankhauses Merck Fink & Co und Mitbegründer der Allianz Versicherungsgesellschaft; er wurde 1905 in den persönlichen bayerischen Ritterstand, 1911 als lebenslanger Reichsrat der Krone Bayerns in den erblichen Adelsstand erhoben. – Sehr wahrscheinlich ist dieser »Fink« identisch mit jenem laut Kommentar »nicht ermittelt<en>« Fink, den Hofmannsthal im Brief an Yella Oppenheimer vom 17. März 1913 erwähnt hatte (»Ich schreibe noch ein Mal anfragend an Fink«: BW Oppenheimer II, S. 38); Anlaß und Zusammenhang bleiben indes im Dunkel.

²⁵⁹ Elsa Bruckmanns Tagebuch meldet die Anwesenheit der Freundin in München zwischen dem 1. und 6. November 1913 (BSB, Bruckmanniana Supplement).

²⁶⁰ Yella Oppenheimer hatte Hofmannsthal am 6. Oktober 1913, mit Blick auf ihren bevor-

Charles de Coster hat sich bei mir eingefunden tausend Dank ich werde in den nächsten Tagen seine Bekanntschaft machen, mein Kopf muss nur etwas Morphinumfrei wieder sein.²⁶¹

Casanova hat mir solche Vergnügen bereitet, gern läs[s] ich mal wieder einen anderen Band.²⁶² –

Sie haben mir wirklich sehr lieb geschrieben, (ich hab nämlich soeben Ihren Brf. wieder gelesen) Diese Novembertage gehören eigentlich schon seit Jahren so recht Ihnen (von mir aus) Da lebe ich mit all den Büchern & dabei fällt mir ein was Sie über dieses od. jenes gesagt haben & warte in ds. Stille auf Brfe von Ihnen & schreibe manchmal wieder.

Adio²⁶³

Daß es sich bei den eben angekommenen »beiden Briefen« um die vom *3. und *5. November handelt, bestätigen Ottonies Anspielungen: Sie beziehen sich auf die »Casanova«-Sätze im ersten und zweiten dieser Briefe und beantworten Hofmannsthals Frage nach einem weiteren Band der Ausgabe positiv, vor allem aber gelten sie dem »schöne<n> Wort zum <West-östlichen> Divan«, der Todeskrankheit Max von Gomperz', Hofmannsthals Arbeitsfreude und dem entstehenden Gemälde Anton Faistauers, von denen der zweite Brief gesprochen hatte. Da Ottonie mit ihrer Antwort unmittelbar nach Empfang der Schreiben beginnt, muß ihr »Sonnabend« der *8. November 1913 sein. Allerdings vermag sie das Vorhaben wegen eines Zahnleidens erst am folgenden »Dienstag«, dem *11. November, abzuschließen – ein Datum, das den Terminus post quem setzt für Hofmannsthals nächste, mit »Montag« bezeichnete und von der

stehenden München-Aufenthalt, mitgeteilt, ihr gegenwärtiger Chauffeur habe sich als unfähig, »brummig« und »nicht guten Willens« erwiesen, weshalb sie zu dem Ergebnis gekommen sei, das Auto »in Wien zu lassen. Ewig schade! Ich kann mir selbst nicht verzeihen, dass ich nicht mit aller Energie einen Chauffeur gesucht habe« (BW Oppenheimer II, S. 44).

²⁶¹ Das genannte Buch ist Charles de Costers von Hofmannsthal hochgeschätzter Roman »Till Eulenspiegel«; zur Lektüre wird Ottonie am 7. Dezember 1913 notieren: »Ich las Till Eulenspiegel vor einigen Tagen zu Ende. Ich finde es wundervoll, so herrlich geschrieben, für mich ein ganz großes Buch« (BW Degenfeld [1986], S. 293). Das 1868 veröffentlichte Werk »Le légende et les aventures héroïques et glorieuses de Thyl Eulenspiegel et de Lamme Goedzak« war als »Eulenspiegel und Lamme Goedzak. Ein fröhliches Buch trotz Tod und Tränen« 1910 in der Übersetzung von Albert Wesselski im Insel-Verlag erschienen und wurde 1912 in die »Bibliothek der Romane« übernommen. Hofmannsthal wird es auch später verschenken und 1924 in den Plan einer Anthologie »Fremde Erzähler« einbeziehen (vgl. BW Insel, Sp. 699, Sp. 798 und Sp. 927).

²⁶² Ob es dazu kommt, ist ungewiß; siehe oben Anm. 218.

²⁶³ FDH. – Der englische Übersetzer W. Eric Barcel (wie Anm. 8, S. 237f.) gibt das Brief-Original bisweilen sehr frei wieder und weicht dort ab, wo die Herausgeberin den deutschen Wortlaut aus dem Schriftbild offenbar mißversteht, wie der Satzfuss exemplarisch verdeutlichen mag: »[...] and I wait in these tranquil surroundings for letters from you, again and again. / Ottonie«

Herausgeberin vage auf »Dezember 1913« datierte Nachricht.²⁶⁴ In ihr erinnert er an Ottonies am *8. und *11. November geschilderte Zahnbeschwerden und berichtet, mit Blick auf ihre Zuversicht (»Ich hoffe Ihr Freund wird doch noch mal wieder gesund werden«), bewegt vom inzwischen stattgefundenen Begräbnis Max von Gomperz':

Meinen alten Freund haben wir am vergangenen Sonntag <dem 9. November 1913> begraben, sein Ende war schön und ohne Qual, in den letzten Nächten sagte er noch Weises, Kluges, zart Ironisches, dann lag er da, unendlich viel Blumen in allen Zimmern²⁶⁵ – beim Begräbnis war ein seltsam unruhig glänzender Südwindhimmel, der Friedhof steht gegen die schönsten Hügel hin, alle Gräber waren noch von Allerheiligen geschmückt, die Blumen leuchteten unwahrscheinlich, die uralten Gesänge der Juden waren feierlich streng und voll Fremdheit, man trug den Sarg dahin, wo seine schöne Schwester liegt, die nun fast hundert Jahre alt wäre und deren Freund ich war, als ich zwanzig Alt war und sie vierundsiebzig – die letzten Monate vor ihrem Tode.²⁶⁶

Und im Zuge solcher Erinnerung hatte es zu Beginn des Briefes geheißt:

Wie sehr viele Tage sind nun wieder vergangen, Ottonie, – keine aber, dass ich nicht in Gedanken Ihnen geantwortet hätte. An den Gedanken fehlt's nie, am Antrieb auch nicht, dem herzlichen Wunsch, etwas, und Besseres als einen Brief, dorthin zu schicken wo Hügel und Wald sich an einem kleinen Haus begegnen²⁶⁷ – wo jemand lebt – wer? nun Sie – ein Lebendes, nein, das ist zu fremd, – meine – was meine? und doch meine – nun eben Sie. Aber was fehlt, ist die Kraft, das klein bisschen überflüssige Kraft, über die paar Stunden der Arbeit hinaus. Das ist jetzt

²⁶⁴ BW Degenfeld (1986), S. 290; anhand der Kopie (FDH) korrigiert.

²⁶⁵ Zu diesem sanft positiven Bild des Todes fügt sich das merkwürdig pointierte, seitlich an den Rand geschriebene »P. S.«: »Ist es möglich daß Price Collier tot ist? fast beneidenswert, so.« Der amerikanische Schriftsteller Price Collier, geboren am 25. Mai 1860 in Davenport / Iowa, war am 3. November 1913 auf der Ostseeinsel Finen verstorben. Hofmannsthal hatte ihn während der »Neubeurer Woche« zum Jahreswechsel 1911/12 kennengelernt; ins Gästebuch hatte er sich mit dem Datum »XXVII XII MCMXI« eingetragen.

²⁶⁶ Gemeint ist Hofmannsthals mütterliche Freundin Josephine von Wertheimstein, die am 16. Juli 1894 im Alter von 74 Jahren gestorben war. Damals hatte Hofmannsthal im Tagebuch erklärt: »Das ist das erste wahrhaft Schwere und Traurige, das ich erlebe« (SW I Gedichte 1, S. 228; vgl. Rudolf Holzer, Villa Wertheimstein. Haus der Genien und Dämonen. Wien 1960, S. 119–122, mit Tagebucheintragungen und Briefen Hofmannsthals, die seine tiefe Erschütterung bezeugen).

²⁶⁷ Gemeint ist Hinterhör, vgl. Anm. 46.

nicht da. Nicht einmal so viel um ein Concert bis zu Ende zu hören. Ich bin ein bischen unter meinem Niveau, das ist das ganze, hatte einen Rückfall in das Übel das doch in München viel zu leichthin und dilettantisch behandelt war, nun hab ich einen strengen Arzt, hungere recht behaglich, recht consequent – in einer Weile wirds ja vorbei sein. Aber seltsam ist mir, mit Ausnahme der Arbeit, alles wie durch einen feinen Schleier zu sehen, alles wie sordinierte Musik zu hören, gerne in einem Fauteuil zu sitzen, während andere Menschen so unbehaglich absurde kleine Zahnarzt-abenteuer aufführen, sich ein bischen mit Veronal vergiften, ein bischen Morphium goutieren.²⁶⁸

Die Einzelheiten über Sterben und Tod des Max von Gomperz dürfte er von dessen Tochter Marie erfahren haben, als er ihr, offenkundig bald nach der Beisetzung, begegnet war. Marie Gomperz erinnert daran in ihrem Brief vom »Donnerstag«: »Das Schreiben geht nicht gut, wir werden späterhin sprechen u. besser als gestern.« Sie ruft sich die Krankheit des Vaters und den »Morgen seines Todes von 1/25 Uhr an mit sanften roten Sonnen-Aufgang« ins Gedächtnis und ergänzt: »Auch bei dem Begräbnis war es herrlich, ein schöner Tag der meinem Vater Freude bereitet hätte.« Wenn sie fortfährt: »In der letzten Zeit war es uns ein grosser Trost zu fühlen, dass Ihr mit uns seid, Sie, Lili <Schalk> u. Emil <Orlik>«,²⁶⁹ so spricht angesichts des frischen Schmerzes und Gedenkens alles dafür, die Zeilen dem auf die Beerdigung folgenden Donnerstag, dem *13. November 1913, zuzuordnen. Damit gewinnt man ein weiteres Indiz zur Datierung des Hofmannsthal-Briefes: Zieht man sämtliche Kriterien in Betracht und berücksichtigt ferner das Eingeständnis, die Antwort lange hinausgezögert zu haben, ergibt sich der *17. November 1913 als der von Hofmannsthal genannte »Montag«. Eine frühere Datierung auf den *10. November verbietet sich, da Ottonies Brieffortsetzung vom *11. November vorauszusetzen ist; und auch der 24. November scheidet aus vor dem Hintergrund des folgenden Schreibens, das Hofmannsthal am Donnerstag, dem 4. Dezember, verfaßt und in dem er das lange Schweigen der Freundin beklagt:

R<odaun> 4. XII.

Wo sind Sie denn, Ottonie? es geht ein Tag nach dem andern hin, ich warte so sehr auf eine Zeile, auf ein Zeichen – es kommt keines. Ich

²⁶⁸ BW Degenfeld (1986), S. 290; anhand der Kopie (FDH) korrigiert. Auf dem zugehörigen Umschlag (I. H. / Gräfin Ottonie Degenfeld / Hinterhör / Post Raubling am Inn / Oberbaiern.«) ist das Datum des Poststempels RODAUN nicht zu entziffern.

²⁶⁹ BW Gomperz, S. 263f. Die Herausgeberin hat die Tagesangabe »Donnerstag« ohne nähere Erläuterung summarisch dem Jahr »1913« zugewiesen, ohne die inhaltlichen Hinweise zu nutzen, die eine Präzisierung des Datums auf November 1913 erlauben.

sehne mich so, ihr Gesicht mich freundlich anschauen zu sehen. Sind Sie denn ganz weit von mir weggegangen? ist es Ihnen ganz gleich dass ich da bin? Habe ich wieder etwas versehen, etwas versäumt! ich möchte in die Nacht hinein rufen: Ottonie!

Auf der Photographie war die Adresse von Ihrer Hand, mit Tinte geschrieben – also sind Sie nicht krank. Ist das Kind krank? Dass Sie nicht eine Zeile schicken konnten, nicht den Zettel mit den Titeln der Bücher von Balzac,

um den er an jenem *17. November gebeten hatte:

Liebe Ottonie, schreiben Sie mir auf einem Zettel welche Werke von Balzac Sie besitzen und aus welchem Verlag die Ausgabe ist [...] ich will dass Sie jedes Buch haben, das mir für Sie lieb ist, und um keins zu viel.²⁷⁰

Die Zeitspanne zwischen beiden Nachrichten wird zudem deutlich, wenn er am 4. Dezember fortfährt:

Seit München bin ich – nicht gerade krank aber am Rande davon. Habe so wenig Kraft. In allen diesen Wochen hab ich nicht die Kraft gehabt, diesen einen freundschaftlichen Brief an Reinhardt zu schreiben. Ich bin recht ohne Kraft. Es hat manchmal etwas Schönes, so zart, so leicht, alles wie durch einen Schleier. Vorige Woche war ich auch ein paar Tage mit Fieber zu Bett. Es wird schon besser werden. Jetzt sind – hinter einem Schleier – die Proben zu »Jedermann«. Ich möchte noch manches erzählen – aber wem denn? wer hört denn zu! Ottonie! H.²⁷¹

Anfang Januar 1914 hält sich Hofmannsthal erneut in München auf. Doch stellen uns auch diese »paar Tage« zwischen dem 2. und 8. Januar – rückblickend wird er sie »schön« und »eine so festliche Zeit« nennen²⁷² – vor Fragen und Widersprüche. Entgegen seiner Absicht vom 21. Dezember 1913, mit dem Nachtzug von Wien am Morgen des 29. Dezember in München ankommen und

²⁷⁰ BW Degenfeld (1986), S. 291; diese Liste wird sie freilich erst – nach Hofmannsthals Erinnerung – am 8. Dezember 1913 auf den Postweg bringen: ebd., S. 294.

²⁷¹ Ebd., S. 291f.; insgesamt anhand der Kopie (FDH) geprüft; der Poststempel »RODAUN« des zugehörigen Umschlags [I H. / Gräfin Ottonie Degenfeld / Schloss Neubeuern am Inn / (Hinterhör) / Oberbaiern] ist nicht eindeutig zu entziffern; möglich wäre der »5. 12.« Die Generalprobe des »Jedermann« findet am 18., die Aufführung am 19. Dezember am Burgtheater statt; vgl. SW IX Dramen 7, S. 275.

²⁷² BW Degenfeld (1986), S. 297f.; siehe auch unten S. 64f. mit Anm. 315.

von dort unverzüglich nach Schloß Neubeuern weiterfahren zu wollen,²⁷³ hatte er die Reise um einen Tag vorgezogen und Mechtilde Lichnowski am *26. Dezember mitgeteilt: »Ich fahre morgen nach Baiern«. ²⁷⁴ Zusammen mit seiner Frau verläßt er Wien am 27. Dezember um 20.⁴⁰, trifft am 28. Dezember um 7.⁰⁰ morgens in München und um 8.²⁴ in Raubling ein, wo der Wagen nach Neubeuern wartet. Dafür bürgt nicht allein das Neubeurer Gästebuch mit den Besuchsdaten vom 28. Dezember 1913 bis zum 2. Januar 1914, sondern auch sein Schreiben an Richard Strauss vom »28. XII.« auf Bogen mit gedrucktem Briefkopf »Schloß Neubeuern a / Inn // Oberbayern«, das in Aussicht stellt, vom »2. bis 5. <Januar> in München« zu sein und dort »die ›Ariadne‹ wieder zu hören«. ²⁷⁵ Diesen lang gehegten Wunsch hatte er Clemens von Franckenstein am 14. Dezember vorgetragen: »Für ›Ariadne‹ die ich persönlich lieb habe und seit der Premiere nicht gehört wäre ich dir sehr dankbar«. Dabei hatte er den Zeitrahmen vom 4. bis 6., »eventuell 7^{ten} I.« gezogen, ²⁷⁶ genau wie im Brief an Ottonie Degenfeld vom gleichen Tage, in dem er wiederholt: »Ich habe um Ariadne gebeten«, ²⁷⁷ während Strauss am 26. Dezember, offenbar nach Franckensteins nicht überlieferter Zusage, lesen kann:

Franckenstein setzt mir für den 4. die »Ariadne« an, worauf ich mich kindisch freue, denn ich habe dieses liebe Kind seit der Premiere²⁷⁸ eigentlich nicht wiedergesehen, ein ganz verunglückter, stimmungsloser Abend in Dresden, in dem riesigen gähnend leeren Haus, zählt nicht.²⁷⁹

Unmittelbar nach Niederschrift dieser Zeilen hat Hofmannsthal von Franckenstein den neuen und endgültigen »Ariadne«-Termin erfahren. Jedenfalls antwortet er umgehend, noch vor Reiseantritt:

²⁷³ Vgl. BW Degenfeld (1986), S. 296. Demgegenüber hatte er Ottonie Degenfeld noch am 12. Dezember angekündigt: »Wir wollen also den 28^{ten} festhalten, bleiben bis zum 3^{ten} oder 4^{ten}« (BW Degenfeld [1986], S. 295).

²⁷⁴ BW Lichnowski, S. 194; zum Briefdatum siehe unten S. 60. Auch Anton Kippenberg hatte er am 12. Dezember unterrichtet, er müsse »den 28^{ten} abreisen, nach Neubeuern zunächst, dann München, Berlin« (BW Insel, Sp. 501f.).

²⁷⁵ BW Strauss (1978), S. 255f.

²⁷⁶ BW Clemens Franckenstein, S. 122.

²⁷⁷ BW Degenfeld (1986), S. 296.

²⁷⁸ Die Uraufführung der Oper in ihrer ersten Fassung hatte am 25. Oktober 1912 im Kleinen Haus des Königlichen Hoftheaters in Stuttgart stattgefunden.

²⁷⁹ BW Strauss (1978), S. 254. Nach der genannten Dresdner Aufführung vom 3. Dezember 1912 hatte Hofmannsthal seiner Frau gegenüber das »schlecht besucht<e>« Haus beklagt (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 202) und Strauss am 5. Dezember erklärt: »Der Molière in dem großen Haus erscheint mir absurd. Das Haus war sehr schwach besucht, und das Abspielen der Komödie in dem halbleeren riesengroßen Raum hat etwas Tristes, dessen Wiederholung in München um alles vermieden werden sollte« (BW Strauss, S. 203f.).

mein lieber Cle, ich dank dir von Herzen für deine guten freundlichen Worte, Gedanken und Handlungen. Wir sind von Sonntag früh an in Neubeuern (Telephon Brannenburg N. 27.) und werden den 2^{ten} nachmittags für die ›Ariadne‹ hineinfahren. Auch zum Wozzek²⁸⁰ bleib ich natürlich. Falls du zu diesem ohne besondere Mühe irgend einen anderen Einacter ansetzen kannst, als ›Tor u Tod‹ so tust du mir noch einen großen Gefallen. [...]«²⁸¹

Der Brief, in der Handschrift auf »Rodaun 26. II.« datiert, ist im Rahmen des Briefwechsels mit Franckenstein – scheinbar folgerichtig, aber unreflektiert – in den Februar geraten, obwohl alle inhaltlichen Kriterien für Ende Dezember 1913 sprechen.²⁸² Die römische Ziffer »II« ist fraglos auf <X>II und das Briefdatum vom »26. II.« auf den »*26. XII.« zu berichtigen.²⁸³ Nur so fügen sich die Sätze in den allgemeinen Kontext ein. Denn überzeugt, daß seine Bitte erfüllt werde, teilt Hofmannsthal am 27. Dezember, unmittelbar vor dem Aufbruch nach Neubeuern, Rudolf Borchardt mit: »Den ›Tor und Tod‹ vor ›Wozzek‹ hab ich gebeten abzusetzen weil ich dieses Gedicht sehr ungern auf der Bühne sehe.«²⁸⁴

Auch Wolfram Viehweg betont die Notwendigkeit der Datums-Korrektur, interpretiert jedoch die äußere Beschaffenheit der beidseitig beschriebenen Briefkarte an Franckenstein höchst eigenwillig. Sein Befund: »Hofmannsthal hat diesen kurzen Brief, nach dem Schriftbild zu urteilen, in offener Eile geschrieben und ihn bruchstückhaft mit »26.II.19« datiert. Die Jahreszahl wurde von fremder Hand zu 1913 ergänzt«,²⁸⁵ deckt sich keineswegs mit dem Original. Zwar ist der durchgehend gut lesbare Duktus vergleichsweise flüchtig, die Bemerkungen zum Datum aber entsprechen nicht der Vorlage. Die von Viehweg angeblich gesehene »19« existiert nicht, während eine Bearbeiter-Hand mit Bleistift die – richtige – Jahreszahl »1913« eingefügt hat.

²⁸⁰ Siehe dazu unten S. 63f. und Anm. 306.

²⁸¹ BW Clemens Franckenstein, S. 113; am Original (Bayerische Staatsbibliothek, München, Handschriftenabteilung: Franckensteiniana) geprüft.

²⁸² Auf diese Weise ist der Herausgeberin nicht allein der tatsächliche Aufführungstag der »Ariadne« am 2. Januar 1914 entgangen (in Anm. 240 nennt sie nur den im Brief an Strauss erwähnten »4.1.«), sondern sie folgert darüber hinaus aus ihrer falschen Datierung, Hofmannsthal habe Clemens Franckensteins Ehefrau Gertrude »Anfang 1913« kennengelernt (BW Clemens Franckenstein, S. 18), was aufgrund des richtigen Datums auf Winter 1913 zu korrigieren wäre – trotz des vertrauten Hinweises auf »Gertrud« im Brief vom *17. Oktober 1913 (oben S. 37).

²⁸³ So schon erkannt in SW III Dramen 1, S. 476f. (von daher auch Brief-Chronik II, Sp. 1594); vgl. auch SW XVII Dramen 15, S. 1268.

²⁸⁴ BW Borchardt (1994), S. 159.

²⁸⁵ Wolfram Viehweg, Georg Büchners ›Woyzeck‹ auf dem deutschsprachigen Theater. 1. Teil: 1913–1918. Krefeld 2001, S. 125, Anm. 268.

Kurioserweise unterläuft Hofmannsthal am selben zweiten Weihnachtstag derselbe Fehler, als er den oben erwähnten Brief an Mechtilde Lichnowski mit »26. II.« überschreibt, obwohl seine Mitteilung: »Ich fahre morgen nach Baiern <d. h. nach Neubeuern>, um die Mitte Jänner bin ich vielleicht in Berlin«, den *26. XII. 1913« erfordert.²⁸⁶ Andererseits hat er am gleichen Tag Briefe an Richard Strauss²⁸⁷ und Georg von Franckenstein²⁸⁸ korrekt und unverstümmelt auf »Rodaun, (den) 26. XII. 1913« datiert.

Wenn er Richard Strauss, nach den zitierten Ankündigungen des 26. und 28. Dezembers, von Schloß Neubeuern aus bestätigt: »Ich freue mich sehr in München übermorgen die ›Ariadne‹ [...] zu hören«, erweist sich das im Druck genannte Datum »3. XII.«²⁸⁹ als unhaltbar. Es muß auf den 31. Dezember 1913 verbessert werden, da die »Ariadne«, wie vorgesehen, am 2. Januar 1914 um »7 Uhr« auf dem Spielplan des Residenztheaters steht. Daß Hofmannsthal indessen das richtige Datum sehr wohl gesetzt hat, zeigt ein Blick ins Brieforiginal.²⁹⁰ Den handschriftlichen Befund »31 XII.« hat der Herausgeber Willi Schuh insofern mißverstanden, als er die im Schriftbild nach unten etwas verlängerte »1« als Schrägstrich zwischen Tages- und Monatsziffer interpretierte – eine Fehldeutung, die ihm nur unterlaufen konnte, weil er den Inhalt und die zugrundeliegenden Fakten außer acht ließ.

²⁸⁶ BW Lichnowski, S. 192–194 (Zemský archiv v Opavě: Landesarchiv Opava, Tschechien; eine Kopie verdanke ich Prof. Dr. Ursula Renner-Henke, Essen). Das Datum haben die Herausgeber umsichtig emendiert; allerdings sind ihnen kleine Fehlesungen unterlaufen, die hier der Ordnung halber berichtigt seien: S. 192: bei der Anrede ist das großgeschriebene »Liebe« Hofmannsthals Gewohnheit gemäß in »liebe« zu ändern; ebd., Z. 9: statt der Wiederholung »immerhin nicht ohne Spiegelung« ist zu lesen: »immerhin nicht ohne Beseelung«; S. 193, Absatz 3, Z. 8: statt »nehme ich wie von etwas Abschied«: »nehme ich nur von etwas Abschied«, ebd., Z. 2 von unten: statt »was an mir [...] ist Ihnen zu unmenschlich erschienen« ist zu lesen: »[...] ist Ihnen je unmenschlich erschienen«; S. 194, Z. 1: statt: »Es gibt immer Märchen«: »Es gibt innere Märchen«.

²⁸⁷ BW Strauss (1978), S. 254; siehe oben S. 58.

²⁸⁸ Georg von Franckenstein, Zwischen Wien und London (wie Anm. 39), S. 289, Faksimile ebd., Abb. VIII, vor S. 145, allerdings mit der versehentlich gezeigten Schlußseite des Briefes vom 17. Dezember 1912, der im Druck irrtümlich auf »1913?« datiert ist (ebd., S. 287–289), obwohl sich das Jahr 1912 eindeutig aus Hofmannsthals Bemerkung über seinen Aufenthalt in Dresden »vor vierzehn Tagen« ergibt: Dort war er, im Anschluß an einen Besuch bei der Familie von Nostitz in Auerbach, am 3. Dezember 1912 eingetroffen und hatte einer Aufführung der »Ariadne« am 3. (siehe oben Anm. 279) und des »Jedermann« am 5. Dezember beigewohnt. Seine Anspielung auf den früheren Dresden-Besuch »Ende Februar« desselben Jahres bezieht sich auf die Tage vom 17. bis 20. Februar, als er, von Prag kommend, dort mit Strauss am 18. Februar »eine zweite Uraufführung der ›Ariadne‹« erörtert und »die Nachricht vom Tode des Grafen Aehrenthal« gelesen hatte, der am 17. Februar 1912 verstorben war. Zudem war am 19. Februar Otonie von Degenfeld in Dresden eingetroffen.

²⁸⁹ BW Strauss (1978), S. 245; der Herausgeber hat das Schreiben – selbst wenn man das falsche Datum »3. XII.« als richtig voraussetzen wollte – unverständlicherweise zwischen zwei Nachrichten vom »25.X.« und »ca. 20.11.1913« eingeordnet.

²⁹⁰ Richard Strauss-Institut Garmisch (RSI).

Am Nachmittag des 2. Januar also fährt Hofmannsthal mit seiner Frau und den Freunden – außer Eberhard von Bodenhausen, der laut seinem Kalender-tagebuch das Bett hüten muß – von Schloß Neubeuern nach München zur »Ariadne« und schreibt auf einem Briefbogen des »Hotel Marienbad/München« am folgenden Tag entzückt an Richard Strauss:

Hörte gestern abend hier Ariadne. Es war ein reizender Abend für mich, auch der Molière. Wie viel und wie schöne geistreiche Musik steckt da drin! Wie charmant ist die Dinerszene! Wie elegant und hübsch und im hübschesten Sinn kurzweilig ist dies alles – was für Viecher, diese Zeitungsschmierer, die nichts, nichts vom Hübschen und Guten zu erkennen vermögen.²⁹¹

Der empörte Zusatz gilt jenen früheren Rezensionen und Kritikern, die er ab Dezember 1912 mit drastischen Kommentaren wie »Rüpel« und »berufsmäßige Gegner«, »Geschwätz der elenden Zeitungsskribenten«, »fast unglaubliche<r> Widerstand [...] bei den Skribenten« oder »wirklich phantastische<s> Mißwollen und Unverstand« abqualifiziert hatte;²⁹² nicht jedoch der am 3. Januar im »Vorabendblatt« der »Münchener Neuesten Nachrichten« zum 4. Januar 1914²⁹³ erschienenen kurzen Besprechung Alexander Dillmanns, die überzeugt und freundlich meldet:

Gestern gab es vor ausverkauftem Haus unter Walters trefflicher Leitung eine prächtige Aufführung der Ariadne. Man hört endlich einmal wieder Frau Bosetti <als Zerbinetta>²⁹⁴ [...] und erfreute sich <im Vorspiel> am Auftreten eines zweiten zum noch selteneren »Gast« gewordenen Künstlers: Gustav Waldau <als Marquis Dorantes>. Wann spielt Waldau uns endlich einmal den <hier von Albert Steinrück verkörperten> Jourdain? [...] Fräulein <Maude> Fay (Ariadne) und Herr <Karl> Erb (Bacchus) haben ihre Ausarbeitung der Rollen noch weiter vertieft. Es ist ein Genuß, diese beiden Stimmen zu hören.

Das Urteil stimmt mit Hofmannsthals Eindruck in allen wesentlichen Punkten überein und so kann er Richard Strauss weiter berichten:

²⁹¹ BW Strauss (1978), S. 256; nach einer Kopie des Originals (RSI) korrigiert.

²⁹² BW Strauss (1978), S. 204, 214, 218, 251; SW XXIV Operndichtungen 2, S. 80.

²⁹³ Münchener Neueste Nachrichten. 67. Jg. Nr. 6. Vorabendblatt zu Sonntag, 4. Januar 1914, S. 2.

²⁹⁴ Vgl. oben Anm. 170. Hermine Bosetti (1875–1936) hatte bei der Münchner Erstaufführung des »Rosenkavaliers« am 1. Februar 1911 den Oktavian gesungen.

Das Haus sah gut aus, meine ganzen Neubeurer Freunde waren da, Franckenstein hatte Kaulbachs²⁹⁵ u. andre Leute geladen, Steinrück war sehr annehmbar, die Bosetti glänzend, die Fay u Erb sehr schön.

Insgesamt kommt er zu dem geradezu definitiv anmutenden Schluß:

Sie haben völlig recht – wir wollen nichts, nichts daran ändern. Und auch darin: es muss in kleinen Theatern bleiben!²⁹⁶

Im gleichen Sinn wird er, als er am 6. Januar 1914, eine Vorstellung von Franz Molnárs »Liliom«²⁹⁷ mit Waldau in der Titelrolle im Residenztheater besucht, Clemens von Franckenstein das zwischen 1751 und 1753 von François de Cuvilliés erbaute und von Hofmannsthal seit jeher hochgeschätzte Haus »als Raum, Schmuk, Intimität, ganz unvergleichlich reizend« rühmen und »als Rahmen für Ariadne eigentlich wie geschaffen«.²⁹⁸

Angesichts solcher zeitlicher Konstanten ist der von der Handschrift bestätigte »2^{te} I.« als Datum des zitierten Briefs an Strauss nicht zu halten; denn gerade die Angabe »gestern abend« macht deutlich, daß die Sätze nicht am »2.«, sondern erst am 3. Januar zu Papier gebracht worden sein können, und daß wir deshalb das handschriftliche Datum auf den *3. I. <1914> zu emendieren haben.²⁹⁹

Hofmannsthals Erwartung vom *31. Dezember – sie stützt sich augenscheinlich auf ein früheres »eingehende<s>, lange<s> Gespräch mit Franckenstein« –, am Tag nach der »Ariadne« den »Rosencavalier« »wenigstens teilweise« im Hof-

²⁹⁵ Bei dem Malerfürsten und ehemaligen Direktor der Münchner Kunstakademie Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) und seiner Frau Frieda wird Hofmannsthal am Nachmittag des 4. Januar zusammen mit Grete Gulbransson zum Tee geladen sein; vgl. unten Anm. 299.

²⁹⁶ BW Strauss (1978), S. 256f.; am Original (RSI) geprüft.

²⁹⁷ Das Stück des ungarischen Dramatikers Ferenc Molnár (1878–1952), von Alfred Polgar als »Vorstadtlegende in 7 Bildern und einem szenischen Prolog« bearbeitet, hatte – nach einer mißglückten Erstaufführung 1912 im Berliner Lessingtheater – in abermals übergangener Gestalt am 28. Februar 1913 im Wiener Theater in der Josefstadt seinen Durchbruch auf der deutschsprachigen Bühne erzielt. Möglicherweise hat Hofmannsthal diese Vorstellung gesehen; jedenfalls macht er Clemens von Franckenstein am 22. Februar 1913 ausdrücklich darauf aufmerksam (BW Clemens Franckenstein, S. 112, 114), wohl mit Blick auf die Münchner Premiere, die unter der Regie des bewährten Eugen Kilian am 10. Mai 1913 stattfindet.

²⁹⁸ BW Clemens Franckenstein, S. 123: der mit »Donnerstag« bezeichnete Brief spricht von »vorgestern im Residenztheater«, ohne »Liliom« zu nennen. Wie die Herausgeberin richtig erkannt hat, bleibt für den betreffenden »Donnerstag« allein der 8. Januar 1914; das heißt: Hofmannsthal schreibt die Zeilen am Tag seiner Abreise nach Berlin, wo er am genannten »Donnerstag« eintrifft (vgl. BW Strauss [1978], S. 257f.).

²⁹⁹ Dem irrtümlichen Datum folgt Ulrike Landfester, wenn sie anmerkt, Hofmannsthal habe sich mit seiner Frau in München vom »1. – 8.1.1914« aufgehalten (BW Clemens Franckenstein, S. 122, Anm. 239). Auch Ulrike Lang legt die »Ariadne«-Vorstellung auf den 1. Januar, im Kommentar zum Tagebucheintrag Grete Gulbranssons, die am Nachmittag des 4. Januar 1914 ihre beglückende und zu »göttlicher Steigerung« führende Begegnung mit

theater zu hören,³⁰⁰ da »den gleichen Abend« »das schöne Fragment ›Wozzek‹ von Büchner im Residenztheater« gegeben werde,³⁰¹ erfüllt sich nicht.³⁰² Die Oper kommt erst am 17. Januar 1914 auf die Bühne, einen Tag, nachdem der »Jedermann« zum erstenmal seit Herbst 1913³⁰³ wiederaufgenommen worden war. Im übrigen ist Hofmannsthal in diesen Wochen mit seinen Werken in München breit vertreten: außer »Jedermann« und »Rosenkavalier« im Hoftheater sowie »Ariadne« und der »Wozzek«-Bearbeitung im Residenztheater wird ab Mitte Januar der unter der Regie von Mauritz Stiller von der schwedischen »Svenska Biografteatern« produzierte Stummfilm »Das fremde Mädchen. Musikalisches Drama in vier Akten von Hugo von Hofmannsthal« mit Grete Wiesenthal in der Hauptrolle täglich in den Sendlingertor-Lichtspielen gegeben.³⁰⁴

Statt des erwarteten »Rosenkavaliers« präsentiert die Hofoper am 3. Januar Giacomo Meyerbeers »Hugenotten«.³⁰⁵ Mithin kann sich Hofmannsthal an diesem Abend uneingeschränkt Büchners »Wozzek« im Residenztheater widmen, den er – anonym – für die Bühne eingerichtet und bearbeitet hatte.³⁰⁶ Nach der Uraufführung am 8. November 1913, die von der Kritik »zum größten Theil lobend aber keineswegs begeistert oder gar das Besondere dieser Sache hervorhebend« aufgenommen worden war,³⁰⁷ steht das Stück zum siebten Mal auf dem Spielplan.³⁰⁸ Allerdings geht ihm an diesem Abend nicht, wie sonst,

Hofmannsthal »beim Thee bei Kaulbachs« schildert (Meine fremde Welt. Grete Gulbransson. Tagebücher Band 2: 1913 bis 1918. Frankfurt a. M. 2001, S. 128–130).

³⁰⁰ BW Strauss (1976), S. 245f. (zur Datierung »31. XII.« statt »3. XII.« siehe oben S. 60. Schon am 26. Dezember hatte Hofmannsthal berichtet, Franckenstein wolle nach der »Ariadne« »raschestens ›Salome‹ und ›Rosenkavalier‹ folgen lassen« (ebd., S. 254).

³⁰¹ An Rudolf Borchardt, Rodaun 27. XII. 1913 (BW Borchardt [1994], S. 159).

³⁰² Dennoch meldet die Brief-Chronik II, Sp. 1603, Hofmannsthal habe an diesem einen Abend beide Aufführungen besucht.

³⁰³ Siehe oben S. 27, mit Anm. 113.

³⁰⁴ So die täglichen Ankündigungen der »Münchner Neuesten Nachrichten«. Die Uraufführung hatte »mit ziemlicher Sicherheit« am 21. August 1913 in Wien stattgefunden, gefolgt von der Berliner Premiere am 6. September 1913, bei der Grete Wiesenthal anwesend war; vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 181–186 und 811–821; Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 433–454.

³⁰⁵ Vgl. die zwiespältige Kritik Alexander Dillmanns im »Morgenblatt« der »Münchner Neuesten Nachrichten« vom 5. Januar 1914, S. 2.

³⁰⁶ Vgl. SW XVII Dramen 15, S. 1248–1273; BW Clemens Franckenstein, S. 118–121. Zur Sache siehe Eugene Weber, Zur Aufführung von Büchners ›Wozzeck‹; in: Für Rudolf Hirsch. Zum siebzigsten Geburtstag am 22. Dezember 1975. Hg. von J. Hellmut Freund. Frankfurt a. M. 1975, S. 239–249; Wolfdietrich Rasch, Wie der arme Wozzek auf die Bühne kam. Die Bühnen-Uraufführung 1913 in München – und was Hofmannsthal dazu beitrug; in: Süddeutsche Zeitung, 24./25. Juni 1978, S. 127; Dietmar Goltschnigg, Briefe Hofmannsthals, Alfred Rollers und Eugen Kilians zur Uraufführung von Büchners ›Wozzek‹ am Münchner Residenztheater, 1913; in: HJb 6, 1998, S. 117–127, und vor allem die zusammenfassende Studie von Wolfram Viehweg (wie Anm. 285), S. 16–134.

³⁰⁷ BW Clemens Franckenstein, S. 121; vgl. die gesammelten Pressestimmen bei Viehweg (wie Anm. 285), S. 116–124.

³⁰⁸ Viehweg (wie Anm. 285), S. 126.

Büchners »Dantons Tod« voraus,³⁰⁹ sondern »Der Tor und der Tod.«³¹⁰ Daß Franckenstein damit Hofmannsthals dringende Bitte³¹¹ mißachtet, dürfte kaum als Zugeständnis gegenüber der »unerhörte<n> Hetze in der Klerikalen und konservativen Presse« gegen den »Danton«³¹² zu werten sein, sondern vielmehr – schon wegen der Einmaligkeit – als freundschaftliche Verbeugung vor dem Autor,³¹³ der sich – samt den ihn begleitenden »Neubeurer Freunden« – tief beeindruckt zeigt und dem zuständigen Bühnen- und Kostümbildner Alfred Roller bekennt:

lieber Herr Professor,

Gehetzt, und alles auf ein ruhigeres Wiedersehen aufschiebend, möchte Ihnen nur ein Wort sagen, über den tiefen Eindruck den ich (und alle die mit mir waren) in München von Wozzek hatten, von dem Werk selbst – auf der Bühne noch über alles Erwarten, so herrlich, so complet – und Ihre Bilder so schön, so völlig zur Sache gehörig – der Weidenplatz, dann die Mordstätte, unvergesslich – einer meiner stärksten Eindrücke im Theater.³¹⁴

Am 8. Januar 1914 verläßt Hofmannsthal mit seiner Frau die bayerische Hauptstadt und zieht zwei Tage später aus dem Berliner Hotel »Adlon« gegenüber Ottonie von Degenfeld noch einmal eine kurze Bilanz der gemeinsamen Zeit:

Schön waren die Tage in München – Ihre Nähe gibt solchen Tagen für mich etwas so Reiches, es ist wie der Hintergrund auf einem sehr guten Bild, unglaublich viel Farbe, man weiß nicht, wo sie steckt, aber man fühlt sie.³¹⁵

³⁰⁹ Vgl. BW Clemens Franckenstein, S. 121.

³¹⁰ So die mehrfache Ankündigung in den »Münchener Neuesten Nachrichten«, zuletzt im »Morgenblatt« vom 3. Januar 1914.

³¹¹ Siehe oben S. 59.

³¹² BW Clemens Franckenstein, S. 121.

³¹³ Der Regisseur Eugen Kilian notiert am selben Tage ins Tagebuch: »Hofmannsthal zuge-
gen«; zitiert bei Viehweg (wie Anm. 285), S. 125; SW XVII Dramen 15, S. 1269.

³¹⁴ Österreichisches Theatermuseum, Wien: Inventar-Nr. AM 47.320Ro; zitiert in: SW XVII Dramen 15, S. 1269; bei Viehweg (wie Anm. 285), S. 125, und Dietmar Goltschnigg (HJb 6, 1998, S. 125) mit Lesefehlern, besonders im letzten Fall. Hofmannsthal hat den Brief ohne Ortsangabe auf »6 / II« datiert; Viehweg gibt zu bedenken: »Die Erregung durch das Erlebnis der Aufführung klingt in diesem Brief noch so stark nach, daß man annehmen muß, Hofmannsthal habe ihn sehr bald nach dem 3.1.1914, vielleicht am 6.1. und nicht am 6.2.1914 geschrieben und falsch datiert.«

³¹⁵ BW Degenfeld (1986), S. 297f. Der von der Herausgeberin als Schreibdatum erschlossene Samstag, »10.1.1914«, wird durch Bodenhausens Kalender-Eintrag vom selben Tage: »Adlon [...] mit Hugo's« bestätigt (DLA); von dem Zusammentreffen hatte Hofmannsthal zu Beginn seines Briefes – »ich <sitze> ganz ruhig allein in meinem <Hotel->Zimmer« – gespro-

Sämtliche erörterten Beispiele machen deutlich, wie unentbehrlich die Grundregeln textkritischer Editionsarbeit sind: Im Sinne des Erasmischen »Ad fontes!« ist der Text nach Entzifferung und diplomatisch getreuer Wiedergabe der Handschrift (*recensio*) sorgfältig zu analysieren, mit Hilfe aller erreichbaren Zeugnisse auf seine innere wie äußere Stimmigkeit zu prüfen (*examinatio*) und anhand der so gewonnenen Kriterien gegebenenfalls zu bessern (*emendatio*).³¹⁶ Jede richtig verstandene Textkritik ist und bleibt letztlich Textinterpretation – oder, um das kühne Wort Richard Bentley (1662–1742), des Nestors der Klassischen Philologie in England, zu beherzigen: »Nobis & ratio & res ipsa centum codicibus potiores sunt«: »Uns sind Vernunft und die Sache selbst wichtiger als hundert Handschriften«³¹⁷ – denn manchmal schläft eben nicht nur Homer.

chen: »Gefrühstück haben wir mit Eberhard der voll Freude über die Begegnung mit Borchardt war«. Bodenhausen hatte auf Schloß Neubeuern die dort am 8. Januar eingetroffenen »Borchardt's« – Rudolf Borchardt und seine erste Ehefrau Lina (Karoline), geb. Ehrmann, tragen sich unter dem 8. und 9. 1. 1914 ins Gästebuch ein – begrüßen können. Laut Tagebuch reist er mit ihnen am 9. Januar nach München und fährt von dort »nachts« nach Berlin weiter. Sein Tagebuch klärt zudem, daß Gerty und Hugo von Hofmannsthal Berlin am Abend des 19. Januar 1914 verlassen. Bisher war die Forschung vom 18. Januar (so BW Clemens Franckenstein, S. 123 mit Anm. 244; BW Heymel II, S. 154, Anm. 161) oder vage von »ca.« 19. Januar ausgegangen (Brief-Chronik II, Sp. 1603 und Sp. 1607).

³¹⁶ Vgl. Paul Maas, Textkritik. 2. verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig 1950.

³¹⁷ Q. Horatius Flaccus. Ex Recensione & cum Notis atque Emendationibus Richardi Bentleyi. Editio Tertia. Amsterdam 1728, p. 231, zu Carmen III 27, Vers 15.

Ein Brief Heinrich Zimmers über den Zustand Europas und das Exil

Mitgeteilt von Martin Stern

In memoriam Maya Rauch (15. Februar 1925 – 4. August 2008)

Heinrich Zimmer, Professor für Indologie an der Universität Heidelberg und seit 1928 Schwiegersohn Hugo von Hofmannsthals, verlor im Zuge der »Arisierung« 1938 seinen Lehrstuhl und emigrierte zusammen mit seiner Gattin Christiane, seinen Kindern und der Witwe Hofmannsthals zunächst nach England, wo er 1939/40 am Balliol College der Oxford University unterrichtete, bevor die Familie 1942 nach New York übersiedelte. Von den Erlebnissen im Exil und den damit verbundenen geschichtsphilosophischen und persönlichen Überlegungen berichtet der folgende Brief. Er ist an Professor Edgar Salin gerichtet, der von 1927 bis 1962 an der Universität Basel Sozial- und Staatswissenschaften lehrte und mit Heinrich Zimmer befreundet war. Das maschinenschriftliche Original des mehrseitigen Briefes befindet sich in der Handschriftensammlung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel¹ und wird hier mit freundlicher Erlaubnis von Frau Dr. phil. Maya Rauch veröffentlicht, die eine Tochter Zimmers aus der Verbindung mit der Malerin Mila Rauch war.

[ohne Ort und Datum, vermutlich Frühjahr 1940]

Lieber Freund,

haben Sie herzlichen Dank für Ihr Lebenszeichen.² Ich hoffe, daß keine Post zwischen uns verloren gegangen ist, kann mich aber nicht genau besinnen, wann ich zuletzt an Sie schrieb.

Uns geht es hier unverändert, das äußere Leben geht ruhig weiter, die Buben fühlen sich immer wohler, seit sie soviel von der Sprache erfaßt haben, daß sie am Unterricht mit Erfolg teilnehmen können, und entwickeln ihre sehr verschiedenen Persönlichkeiten in reizender Weise. Ich

¹ Nachlass Edgar Salin, Sign. NL114: Fa (Briefe an Salin). Vgl. Maya Rauch und Dorothee Mußgnug (Hg.), Briefe aus dem Exil. Aus der Korrespondenz von Heinrich Zimmer 1939–1943, in: Heidelberger Jahrbücher 35 (1991), S. 219–243. Diese Veröffentlichung enthält keine Briefe an Edgar Salin.

² Nicht erhalten.

habe den Eindruck, daß sie sich im augenblicklichen Lebensstil zu Haus vollkommen glücklich fühlen und was das Draußen ihnen zuträgt, mit Begierde aufnehmen und unbefangen verarbeiten, – Christianens Mutter hat in der Nähe ein furnished flat gefunden und sich gut eingelebt. Ich selbst bin begreiflicherweise manchmal etwas hin- und hergerissen von den verschiedenen Aufgaben, der gründlicheren Einpassung in das neue (speziell auch sprachliche) Milieu und der Fortführung bisheriger Linien, auch der persönliche Zukunftshorizont (»Aussichten« wäre schon zu viel gesagt) präokkupiert zu Zeiten. Wenn alle nötigen Formalitäten des amerikanischen Sponsors bis dahin, wie leider erforderlich ist, auf Neue geleistet sind, besteht die Aussicht, daß wir zum Hochsommer frühestens unseren Stecken weitersetzen könnten... Hier sehe ich keine Aussicht, erfolgreich anzuwachsen, wir haben auch beide das Gefühl, daß wir die Chance des anderen Erdteils nicht in den Wind schlagen sollen. Für zusätzliche education and research-work wird dieses Land nach diesem kostspieligen Krieg von längerer Dauer schwerlich ungewöhnliche Mittel bereit stellen mögen.

Ihre skeptische Betrachtung einiger Züge der augenblicklichen und kommenden Situation teile ich durchaus. Sie verlängert eigentlich, was ich seit Jahren fühlte, wenn ich jeweils nach Wien kam, dessen Zerfall ins Proletarisch-Sinnlose mich schon tief deprimierte, als ich es 1928 zum ersten Mal sah, bei meinem ersten Aufenthalt in Rodaun.³ Damals ging mir schon das ganz Gespenstige der francisco-josefinischen Epoche auf, diese Desorientiertheit und geheime Agonie seit 1859/68,⁴ schreiend in der Verwüstung des Stadtbildes durch Bauten jeder Art aus der zweiten Jahrhunderthälfte und Gegenwart. Gerade weil das

³ Die Heirat mit Christiane von Hofmannsthal fand am 14. Juni 1928 statt. Hofmannsthal kannte aber Zimmer schon seit dem Winter 1927/28 persönlich. Er schrieb über ihn am 26. Mai 1928 an Helene Burckhardt, die Mutter seines Freundes Carl J. Burckhardt: »Er gefiel mir außerordentlich. Er ist ein Mann genau so alt wie Carl, fast genau so groß u. stark (aber nicht so schön!). Er ist unstreitig ein bedeutender Mensch, dabei sehr heiteren Gemütes, frei und leicht im Verkehr.« Die Neue Rundschau 70 (1959), S. 395. – Zimmer besuchte Rodaun erstmals Anfang August 1928, wovon Hofmannsthal an Burckhardt am 11. August 1928 schrieb, es gehöre zu Zimmers größten Qualitäten, »dass er unverlegen, unbeschwert von sich selber, unbeschäftigt mit sich selber ist wie selten ein Mensch«; BW Burckhardt (1991), S. 270.

⁴ 1859 verlor Österreich den Krieg gegen die Verbündeten Frankreich und Sardinien und mußte in der Folge die Lombardei abtreten; 1866 verlor Österreich bei Königgrätz einen Krieg mit Preußen; 1867 wurde Ungarn einschließlich seiner Nebenländer selbständig, blieb aber mit Österreich in Personalunion verbunden.

17. und 18. Jahrhundert dort so einzig viel Charakter und Lebendigkeit hat und wohlbewahrt ist, war das völlige Gestorbensein, die schon eingerissene Sinnlosigkeit selten einfach an der Gebärde des Aktuellen, scheinbar Lebendigen abzulesen. Bei jeder Veröffentlichung aus dem Nachlaß [Hofmannsthals] habe ich mich gefragt, welcher Nachwelt zum Genusse ich diese zartbemalten Scherben bot und kittete,⁵ und immer an die Zeit gedacht zwischen Boethius⁶ und Cassiodor⁷ hier und dem Aufgang Abälards⁸ dort (um nur sehr ungefähre Daten zu nennen), wie wohl sich das Abendland in dieser Zeit fühlte, für die Plato kaum ein Name war und das Meiste unterm Horizont, was die Araber dann wieder dem okzidental Boden eingetränkt haben, damit durch die Byzantiner der wunderbare Aufgang neu-antiker Humanität im Cinquecento Sienas und Florenz und was alles ihm gefolgt ist von Macchiavelli und Leonardo zu Shakespeare, möglich wurde. Von der griech. Tragödie ist nur erhalten, was alexandrin. Rhetorik als Stilmuster bevorzugte, und in den furchtbaren 8. und 7. Jahrh. v. Chr. sind die vorhomerischen Epenzyklen (Argonauten, Meleager etc.) zugrund gegangen, eigentlich der antike Mythos in adäquater literarischer Form (denn die Tragiker stehen zu ihm eher wie Schiller, Hebbel, Wagner: politisch-aktuell, persönlich, sentimental). Und von der Lyrik des Abendlandes, die ich mir in ihrer Gebundenheit und Schwermut gern als die ergreifendste vorstelle: der Lyrik der ausgehenden Steinzeit, die einen Unter- und Übergang ohnegleichen zu verarbeiten hatte, dem der unsere vielleicht nahekommen könnte, wenn der jetzige Krieg nur ein Glied in der Kette zielstrebigter Revolutionen gewesen ist, haben wir nichts. »Kein Zeichen bleibt zu lesen, von dem was wir gewesen, nur daß wir es gewesen, das bleibt uns bis ins Grab« heißt es in einem kleinen Gedicht H[ofmannsthals]⁹

⁵ Zimmer edierte in den Jahren nach Hofmannsthals Tod zahlreiche seiner nachgelassenen Texte, nach 1933 vorwiegend in der von Martin Bodmer in der Schweiz herausgegebenen Zeitschrift »Corona«.

⁶ Anicius Manlius Severinus Boethius (Rom um 480 – Pavia um 524), römischer Philosoph und Staatsmann, 510 Konsul unter dem Ostgotenkönig Theoderich.

⁷ Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (um 487–583?), Gelehrter und Staatsmann, Leiter der Kanzlei unter König Theoderich.

⁸ Pierre Abälard (1079–1142), Theologe und Philosoph, 1113 Gründer einer erfolgreichen Schule in Paris, 1119 nach seiner unglücklichen Liebe zu Héloïse Mönch in St. Denis und Verfasser der berühmten »Historia calamitatum mearum«.

⁹ Hugo von Hofmannsthal, Das Zeichen, 4. Strophe: »Kein Zeichen bleibt zu lesen / als tief in unserm Wesen: / denn dass wir dies gewesen, das bleibt uns bis ans Grab.« SW II Gedichte 2, S. 147, Z. 13–16. – Zimmer hatte das Gedicht 1930 in Die Neue Rundschau 41,

aus dem Übergang seiner magischen Jugendepoche [18]99 in ein neues Dasein, es ist eine Art schwermütiges Liebesgedicht, aus der Zeit vor seiner Verheiratung, das einzige Liebesgedicht von ihm,¹⁰ daher auch nie von ihm in Druck gegeben, wie keines der Ges[ammelten] Gedichte einer nur mehr persönlichen Stimmung Ausdruck gibt, er verschmähte das autobiographische Gedicht, den schlichten Gefühlserguß der Singvögel. Sie finden es im Nachlaß. (Nachlese der Gedichte).

Ich bin u. a. gerade damit beschäftigt, den 3. Band Briefe 1910 – ca. 1920 vorzubereiten, den Bermann in Stockholm drucken will, – si fractus illabatur orbis:¹¹ man muß die kleinen Aufgaben weitertreiben, unter dem »wie wenn« nichts geschähe. Das große Beispiel dafür ist Kepler, der unter den Wirren des 30jähr. Krieges an wechselnden Orten die Aufgabe seines großen Werks gelassen zu Ende brachte. Ich bin auch bei einiger Resignation ganz optimistisch, daß ein Wesenhaftes, Substantielles aus uns in der Zeit Geborenes ganz unwillkürlich den Boden finden wird wo es wachsen kann. Andererseits hat die indische Haltung, sich weder mit seinen Leistungen zu verwechseln, wie der Baum sich nicht mit seinen Früchten gleichsetzt, noch mit irgendeiner Verantwortung oder Participation für ein Kollektives (Staat, Wissenschaft, Gesellschaft, Institution irgendwelcher Art) mir schon lange als dringend notwendige Kompensation der Leistungswut und Erfolgsamkeit des Westens viel besagt, nämlich die Idee der individuellen Entelechie, auf indisch des Bodhisattva im Gange durch die Aeonen, oder die Lehre des Vedânta, sein Selbst nicht mit Etwas zu verwechseln, woraus aller Krampf kommt.

Ich selber bin Rauschnigg [sic] nicht begegnet,¹² ein Freund hat ihn mir geschildert. Er hat leider nur zu recht. Aber wenn man es auch schärfer und zusammenhängender bei ihm sehen lernt, so lernt man eigentlich nicht so sehr viel Neues hinzu, der größere Bogen, der auch

4. Heft, gegeben, wo es in der Aprilnummer S. 499 erschien.

¹⁰ Ein Irrtum Zimmers, vgl. Entstehung, Überlieferung und Varianten zum Gedicht »Hörst du denn nicht hinein...«, SW I Gedichte 1, S. 397ff.

¹¹ »[Selbst] wenn der Erdkreis zusammenbricht«, sprichwörtlich gewordenes Zitat aus Horaz' Oden (III,3).

¹² Hermann Rauschnigg (1887–1982), zuerst begünstigt von Hitler, war 1931/33 Präsident des Senats der Freien Stadt Danzig, demissionierte aber schon 1934 wegen Meinungsverschiedenheiten mit dem Gauleiter Albert Forster und emigrierte 1936 in die Schweiz, wo er 1939 die erste kritische Innensicht des NS-Regimes unter dem Titel »Gespräche mit Hitler« veröffentlichte.

das alles impliziert, ist in ein paar Bemerkungen vom alten Burckhardt gezogen.¹³

Christiane läßt Sie und Ihre Kinder herzlich grüßen, so tu ich auch, mit allen guten Wünschen herzlich Ihr

[handschriftlich] H. Zimmer

¹³ Vermutlich denkt Zimmer an Bemerkungen in Kapitel IV, »Die geschichtlichen Krisen«, in Jacob Burckhardts Spätwerk »Weltgeschichtliche Betrachtungen« (1873).

Lärm auf der »wüsten Insel« Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«

Aus Zeitgründen kommt es im Vorspiel zu Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos« zu einer drastischen Maßnahme. In der Garderobe des Theaters, bei den Vorbereitungen zu einer festlichen Soiree im Haus des reichsten Mannes von Wien, haben sich die anwesenden Künstler einer unerwarteten Anordnung des Gastgebers zu fügen. Das Abendprogramm, bestehend aus der *Opera seria* »Ariadne« und der italienischen *Buffo*-Posse »Die ungetreue Zerbinetta und ihre Liebhaber« muß gekürzt, d. h. seine Abwicklung beschleunigt werden, ohne daß der Veranstalter auf einen der beiden Programmpunkte verzichten müßte. Auf seinen Wunsch hin werden die zwei musikalischen Darbietungen nicht hintereinander, sondern gleichzeitig aufgeführt:

»[...] es ist nun einmal der Wille meines gnädigen Herrn, die beiden Stücke, das lustige und das traurige, mit allen Personen und der richtigen Musik, so wie er sie bestellt und bezahlt hat, gleichzeitig auf seiner Bühne serviert zu bekommen.«¹

Die Komödie wie die Tragödie haben sich in den gemeinsamen Raum einer, wie es mehrfach heißt, »wüste[n] Insel«² und in dieselbe Zeit zu finden.

Dieser Gleichzeitigkeitsbefehl ist mehr als nur die Willkür eines ungebildeten Kaufmanns, er bedeutet den Kollaps traditioneller Gattungsordnungen. Die hier nun folgenden Überlegungen möchten die experimentellen Bedingungen aufzeigen, die ihn fällig und möglich machen und zugleich die Folgen benennen, die aus der dekreterischen Aufhebung gattungspoetologischer Unterschiede resultieren. Hofmannsthals Operntext soll dabei auf derselben historischen Bruchlinie angesiedelt werden, auf der auch die europäischen Avantgarden das ästhetische Potential der Simultaneität erkunden. In der »Ariadne auf Naxos« experimentiert Hofmannsthal in einer mit dadaistischen Simultanveranstaltungen

¹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 18.

² Ebd., S. 19.

gen gleichzeitigen wie auch vergleichbaren Weise mit der akustischen Indifferenz.

Die Bedingungen, denen Hofmannsthals Gleichzeitigkeitsexperiment unterliegt, werden dabei von Anfang an durch die Zeitökonomie des Gastgebers diktiert. Ungeachtet der Proteste der Künstler gilt im Haus des Reichen nur das Argument der Zeitersparnis. Die gleichzeitige Auf-führung der beiden Stücke soll pünktlich um neun, mit dem Beginn des Feuerwerks, abgeschlossen sein: »Und zwar so, daß die ganze Vorstel-lung deswegen auch nicht einen Moment länger dauert.«³ Die musik-dramatische Zeit wird berechnet, befristet, mehrfach genutzt und dem Wettbewerb der beiden Gattungen geöffnet. Verkürzung der Zeit und Vermehrung des Geldes treten im Haus des reichsten Mannes von Wien in ein modernes Bedingungsverhältnis.

Die Rolle des Geldes bei der Beschleunigung des Lebenstempos zeigt sich dabei an dem Umstand, daß der Gastgeber ausgerechnet jene Zeit verplant und verknappt, die eigentlich außerhalb des bürgerlichen Arbeitstages gelegen und der feudalen Zeitordnung unterworfen ist: die Zeit des Festes. Die Kapitalisierung der Zeit betreibt er gerade dort, wo er andererseits den Lebensstil von Adel und Hof zu imitieren versucht: im Rahmen einer *Assemblée*, die als eine Spielart ritualisierter aristokrati-scher Zeitverschwendung gegen jede wirtschaftliche Zeitnutzung ausge-richtet zu sein scheint.⁴ Zwar will der Kaufmann seine Gäste mit einer *Opera seria* beeindrucken, die er sich als ein zentrales Element absoluti-stischer Herrscherrepräsentation zu eigen macht, doch kapituliert er vor den Zeitforderungen einer höfischen Form, die mit ihren *da capo*-Arien und ihrer sprichwörtlichen Überlänge den Hörer des bürgerlichen bzw. kapitalistischen Zeitalters überforderte. Der Wille zur zeitaufwendigen Repräsentation unterliegt und weicht im Folgenden der Forderung der Kürze: »In Kürze, wenn ich bitten darf!«,⁵ sagt der Haushofmeister, des-sen Aufgabe in der Erteilung von Kürzungs- und Beschleunigungsbefeh-len besteht. Als ein Sachwalter einer durch Einsparung bewirkten *brevitas* sorgt er für die effiziente Umsetzung des für Hofmannsthals »Ariadne« entscheidenden poetologischen Prinzips. In der Folge werden in der

³ Ebd., S. 18.

⁴ Vgl. Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt a. M. ⁵1990, S. 103ff.

⁵ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 9.

Opera seria »gefährliche Längen«⁶ gestrichen und die Rolle des Bacchus halbiert: »Sehen Sie zu, daß er dem Bacchus einiges wegnimmt.«⁷ Auch die Handlung der »Ariadne« läßt sich unter diesen, unter das Gesetz der Beschleunigung und der Kürzung gestellten Umständen »in zwei Worten«⁸ erzählen. Hofmannsthal selbst bedient sich eines ironischen »Telegrafensstil[s]«,⁹ wenn er seine einaktige und auf die Hälfte zusammengestrichene Oper folgendermaßen zusammenfaßt: »Ariadne, von Theseus verlassen, vom Bacchus getröstet, *kurz* »Ariadne auf Naxos« [...]«¹⁰ (Hervorh. d. Verf.)

Geld aber bewirkt Gleichschaltung nicht nur auf der Ebene der Zeit, sondern auch bei der wechselweisen Verrechnung der (Gattungs-)Unterschiede. Nicht zufällig geht die Mischung des Heroischen mit dem *Buffo*-Element auf die Initiative des reichsten Mannes von Wien zurück. Wie Hofmannsthal in Georg Simmels »Philosophie des Geldes« bzw. in dem Aufsatz »Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens« nachlesen konnte, besitzt vor allem das Geld die Fähigkeit, das Unterschiedliche zusammenzubringen. »Als Werth-Ausgleicher und Tauschmittel von unbedingter Allgemeinheit hat [es] die Kraft, *Alles mit Allem* in Verbindung zu setzen«. (Hervorh. d. Verf.) Es nimmt, wie Simmel weiter ausführt, »den Dingen und, in hohem Maaße, auch den Menschen die gegenseitige Unzugänglichkeit, es führt sie aus ihrer ursprünglichen Isolierung in Beziehung, Vergleichbarkeit, Wechselwirkung über.«¹¹ So liegt es nahe, daß auch Ariadne Georg Simmel zitiert, als sie sich von den Repräsentanten der *Commedia dell'arte* bei der Entfaltung ihres Pathos gestört fühlt. Ihre Beschwerde: »Hier kam alles zu allem«¹² greift eine zentrale Formel aus Simmels »Philosophie des Geldes« auf. Die Klage über die

⁶ Ebd., S. 20.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 173.

⁹ GW RA III, S. 314.

¹⁰ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 173. Über den Zusammenhang von Verkürzung und Simultaneität vgl. den grundlegenden Aufsatz von: Cornelia Vismann: Sprachbrüche im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess. In: Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Hg. von Stefan Braese. Göttingen 2004, S. 47–67, hier: S. 53.

¹¹ Georg Simmel: Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens. In: Ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900. Hg. von Heinz-Jürgen Dahne und David P. Frisby. Gesamtausgabe hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1992, S. 215–234, hier: S. 224.

¹² SW XXIV Operndichtungen 2, S. 29.

Invasion der Komödie in den Geltungsraum der Tragödie ergeht dabei vom Standpunkt der Gattungsreinheit, und umgekehrt: Einmal mehr erweist sich, daß die klassizistische Trennung der Gattungen vor allem der Sicherung der tragischen Wirkungssphäre diene, in welcher die Leidenschaften sich ungehindert aussprechen sollten, ohne auf profane Gegenmächte zu stoßen. Auf diese Weise wird der Zusammenbruch der Gattungsgrenzen als Folgeerscheinung einer modernen Ökonomie gekennzeichnet, die das Unzusammengehörige miteinander in Beziehung setzt und zugleich seine Differenzen kassiert. Durch den Eingriff des Äquivalenzprinzips in die Ordnung der Gattungen bzw. durch »Wertausgleichung« des Verschiedenen wird neben dem Unterschied zwischen *seria* und *buffa* auch jeder andere Unterschied eingeebnet. Die Indifferenz des Geldes gegenüber dem spezifischen Gebrauchswert der Ware schlägt sich in der Promiskuität des dramatischen Gebildes nieder.

Auf eine paradoxe Weise führt dieser Kürzungsbefehl des Kapitalisten jedoch nicht nur zur Zerstörung einer durch Unterscheidungen konstituierten Gattungsordnung, in anachronistischer Entstellung spiegelt er zugleich auch ein Theater, das in der Geschichte des Theaters als vormodern und durch die bürgerliche Bühne überwunden galt. Die Einführung einer kapitalistischen Zeitökonomie in die »Ariadne« bedeutet zugleich den Rückfall in die aus komischen und ernsten Gattungen gemischte Form der »Haupt- und Staatsaktion« bzw. in die Form der »mythologischen Karikatur«, wie sie durch das Wiener Volkstheater Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde.¹³ Was also zunächst als ein Symptom kapitalistischer Korruption erscheint: die Eliminierung traditioneller Gattungsgrenzen, zeigt sich zugleich als ein Relikt vormoderner volkstheatraler Dramaturgie, dessen Vorgaben für das gesamte musikalische Theater Hofmannsthals bis hin zur »Frau ohne Schatten« und zur »Arabella« bestimmend bleiben. Die moderne Krise der Gattungen wird damit im Spiegel eines Theaters eingefangen, das den durch Gottsched

¹³ Vgl. Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952, S. 537. Das Funktionieren einer »mythologischen Karikatur« beschreibt Otto Rommel anhand der »Ariadne auf Naxos« von Perinet, der in das 1770 entstandene gleichnamige Monodrama von Georg Benda komische Intermezzi einführte. »Sie übernimmt den Text vielfach wörtlich, setzt aber komische Chöre und Arien, mitunter auch kleine burleske Duette dazu. Original und komische Interludien stehen noch unverbunden nebeneinander.« Vgl. auch: Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt 1997, S. 33ff.

und Sonnenfels vertretenen Reinigungsdebatten des 18. Jahrhunderts vorauslag und sich in Wien bis in die Moderne hinein behaupten konnte. Wie andere Werke Hofmannsthals wird auch die »Ariadne« durch einen produktiven Anachronismus organisiert, der sein diagnostisches Potential in der paradoxalen Verbindung vormoderner und moderner Phänomene entfaltete.

In der »Ariadne« liegen die Dinge jedoch noch komplizierter. Um die Gleichzeitigkeit zweier gegensätzlicher Gattungssphären zu inszenieren, griff Hofmannsthal im Fall der vorliegenden Oper auf ein konkretes Vorbild der Opernliteratur des 18. Jahrhunderts zurück, welches seinerseits die Lockerung regelpoetischer Vorschriften im Kontext einer auf die Aufhebung der Ständeklausel zielenden bürgerlichen Ästhetik voraussetzte. Die moderne und unter Zeitdruck geratene »Ariadne« kommuniziert auf komplexe Weise mit einem Werk des 18. Jahrhunderts, das die komische und ernste Gattung zu einem Zeitpunkt vereinigt hatte, als sich die Grenzen zwischen *seria* und *buffa* historisch aufzulösen begannen. Hofmannsthals Oper setzt sich in Handlung, Konfiguration und Wortlaut mit Joseph Haydns Oper »L'Isola disabitata« von 1779 auseinander, die auf einem Libretto von Pietro Metastasio basierte und 1909 unter dem Titel »Die wüste Insel« an der Wiener Staatsoper wiederaufgeführt worden war.¹⁴ Die Hervorhebung des Schauplatzes sowie die leitmotivisch betonte Gegenwart der »wüsten Insel« in Hofmannsthals Operntext muß mit dieser Wiederaufnahme in Verbindung gebracht werden.

Haydns Werk gehört einem im 18. Jahrhundert beliebten und gepflegten musikdramatischen Genre an. Es gilt als Beispiel für die sogenannte Inseloper der Aufklärung, die abseits höfischer Schauplätze und ihrer Beschränkungen neue dramaturgische Freiheiten eröffnete und die allmähliche Auflockerung der Gattungskonventionen vorantrieb. Auf der Insel war die experimentelle Zusammenstellung des Unzusammengehörigen möglich. Verwirrung und Überschneidung kennzeichneten die insulare Dramaturgie, die sich über die Mischungsverbote der klassizistischen Regelpoetik hinwegsetzte und dabei auch solche Personen zusammenführte, die auf der regulären Bühne nicht miteinander in Kontakt treten durften. In dem leeren, »absichtlich verengten Raum« der zumeist von

¹⁴ Haydns »L'Isola disabitata« wurde am 29. Mai und 3. Juni 1909 im Wiener Hof-Operntheater gegeben. Vgl. Hoftheaterzettel der K. u. k. Hoftheater-Druckerei »Elbemühl«, Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Carlo Gozzi inspirierten »Schiffbruchspastoralen«¹⁵ kam es zur zwanglosen Annäherung des Hohen an das Niedere und zu hybriden dramaturgischen Bildungen. Einerseits gaben diese Inselopern mit Vorliebe den heroischen Frauengestalten Gelegenheit zum Lamento über ihr Verlassensein, andererseits führten sie kontrastierende *Buffo*-Figuren ein, die der Trauer der Heroine und dem Ernst des heroischen Partners eine heitere Liebeslehre entgegensetzten. Gerade auf der »wüsten Insel« Haydns findet ein solcher ständiger Perspektivenwechsel zwischen komischem und ernstem Gattungsstandpunkt statt.

Aber auch aus vielen anderen Gründen sind Hofmannsthals Ariadne und Zerbinetta ohne die Schwestern Costanza und Silvia aus der »Isola disabitata« nicht denkbar, die nach einem Schiffbruch gemeinsam auf eine »wüste Insel« verschlagen werden. An die durch Haydn und Metastasio vorgegebene Konstellation müssen sie nur anknüpfen. Schon Metastasios Libretto hatte gezeigt, wie sich zwei Frauenfiguren auf unterschiedliche Weise mit der Liebe befassen: Costanza beklagt die vermeintliche Untreue ihres Liebsten Gernando, der sie allem Anschein nach auf der Insel im Stich gelassen hat und stimmt das obligate Insel-Lamento der Ariadne-Figuren an. Silvia, die die *Buffo*-Rolle übernimmt, pflegt demgegenüber einen spielerischen Umgang mit der Liebe und bahnt damit der Zerbinetta Hofmannsthals den Weg.¹⁶ Schon auf der

¹⁵ Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1965, S. 239f. . »Die wüste Insel« lautet auch der Titel einer anderen Inseloper von Scarlatti und Carlo Goldoni (1757). Das Genre der Inseloper wurde vor allem in Schloß Eszterhazy gepflegt. Vgl. auch Haydns Oper »Alcina«, Gazzanigas »L'isola di Alcina« bzw. Sacchinis »L'isola d'amore« und Martinis »L'Isola del Piacere«. Vgl. **The New Grove Dictionary of Opera**. Hg. von Stanley Sadie. New York 1992.

¹⁶ Vgl. »Die wüste Insel«. Singspiel nach Metastasio von August Gottlieb Meißner. Leipzig 1778. Die Übereinstimmungen zwischen Hofmannsthals Text und Metastasios Libretto sind vielfältig. Hier wie dort ist die Verlassene in einer Höhle untergebracht, und hier wie dort wird der »Sera«-Heldin von Seiten der »Buffo«-Heldin Tröstung angeboten. (»Silvia: O! Bey meiner Schwesterliebe, / Vermindere deinen Gram! / Sprich selbst, was kann ich thun? Womit dich trösten?« [S. 7]). In beiden Stücken ist diese Tröstung umsonst. Wenn Sylvia nach vergeblichen Tröstungsversuchen singt: »Oft bit' ich, schmäle, droh' i und rath; / Doch all umsonst« (S. 8), sagt Hofmannsthals Harlekin stellvertretend für die Komödiantentruppe: »Es ist alles vergebens.« Wie Hofmannsthals Ariadne ist auch Haydns Costanza der Unterwelt näher als dem Leben: »Steigt herauf, ihr bange Schatten! / Winke bald mir, ödes Grab! Längst der Menschheit abgestorben, / Schweb ich, wie ein Geist, umher; / Und der Hoffnung Morgenröthe / Dämmert meinem Blick nicht mehr.« (S. 7) – Weder bei Hofmannsthal noch bei Metastasio / Haydn antwortet die tragische Heldin auf Nachfragen von Seiten der Komödie. Beklagt Zerbinetta das Ausbleiben einer Antwort in Hofmannsthals »Ariadne«, ruft Haydns Sylvia: »Gott! – Gott! – Sie hört mich nicht! – Todt jeder Sinn, / Starr jedes Glied.« (S. 27). Auch das Rondo der Zerbinetta, in der sie die Schwankungen zwischen ambivalenten Gefühlszustän-

»Isola disabitata« Haydns und Metastasios traf die Allmacht der Klage auf den Einspruch der Komödie. Im Wechsel leichter und ernster Nummern wurden verschiedene Liebesphilosophien in verschiedenen Atmosphären modelliert. Dieses ist um so bemerkenswerter als Metastasio, der als die maßgebliche Autorität der *Opera seria* mehrere Jahrzehnte lang normensetzende Libretti geschrieben hatte, nun in einer halben Wendung zur *Opera buffa* selbst die Regeln zu lockern schien, denen er in seinen Operndichtungen gefolgt war.¹⁷

Dabei wurde die ständische Annäherung der beiden Gattungslager vor allem dadurch erleichtert, daß die gegensätzlichen Genres durch die Schwestern Costanza und Silvia besetzt waren. Auf der »Isola disabitata« ist die Übersetzbarkeit der einen Gattungssprache in die andere schon aus familiären Gründen gewährleistet, und wenn sich am Ende beide Parteien in der Harmonie eines gemeinsamen Schlußquartetts finden, entfaltet sich das Harmonie-Potential der Gleichzeitigkeit nicht nur im Akkord endlich vereinigter Gattungssphären, sondern auch im musikalischen Zusammenklang.¹⁸

Angesichts dieser Gemeinsamkeiten zeichnen sich die gravierenden Unterschiede zwischen Vorlage und moderner Operndichtung umso deutlicher ab. Wenn Hofmannsthal noch einmal die gemischte Gattung der Inseloper zitiert, dann nicht, um ein obsoletes bürgerliches Harmonisierungsmodell in Erinnerung rufen. Seine Wiederbelebungen gelten, wie sich gerade in der Zusammenarbeit mit Richard Strauss zeigt, »nur für ein einziges Mal«.¹⁹ Sie verstehen sich als »einmalige [] Experiment[e]«²⁰,

den, Treue und Treulosigkeit beschreibt, ist bei Metastasio vorgebildet. Als Silvia zum ersten Mal ein männliches Wesen sieht, sagt sie: »Noch glaub ich dem einen ganz mich gehörend, / Noch mein ich mir selber so sicher zu sein, / Da mischt sich im Herzen leise betörend / Schon einer nie gekosteten Freiheit, / Schon einer neuen verstohlenen Liebe / Schweifendes, freches Gefühle sich ein!«. In einem ähnlichen Metrum und einer ähnlichen Übergangssituation heißt es dort: »Ist dieß Jammer? Ist dieß Wonne? / Anders glänzt mir nun die Sonne; / Anders schimmert mir das Meer, / Und des Eylands steile Küste / Scheint mir nicht die alte mehr.« (S. 24)

¹⁷ Vgl. Michele Calella: Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper. In: Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (Hg.): Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999, Tübingen 2002, S. 103–123.

¹⁸ Um diese Absicht zu unterstreichen, ersetzte Haydn den von Metastasio vorgesehenen Schlußchor durch das Quartett der vier Protagonisten. Vgl. *The New Grove Opera Dictionary*. Hg. von Stanley Sadie. New York 1992, S. 830: »The final quartet brings Metastasio's original chorus up to date.«

¹⁹ Hofmannsthal an Strauss, 21. September 1921. In: BW Strauss (1978), S. 213f.

²⁰ Hofmannsthal an Strauss, 13. Dezember 1912. In: Ebd., S. 206. Zu diesen Wiederherstellungen vgl. das Nachwort in: Juliane Vogel (Hg.): Hugo von Hofmannsthal: Operndichtungen. Salzburg 1994, S. 474ff.

die die einmal gewählte und zitierte Form in einem unwiederholbaren ästhetischen Moment verspielen. »Die Formen beleben und töten«²¹ – mit diesen programmatischen Worten beschreibt Hofmannsthal selbst das Verfahren, mit dessen Hilfe er die höfischen Gattungen noch einmal als verschwindende vor Augen führt. Sein Interesse richtet sich weder auf die *imitatio* gültiger Dichtungsmuster im Sinn klassizistischer Regelpoetik, noch auf die historistische Restauration eines dramatischen Musters aus dem 18. Jahrhundert, es ist statt dessen auf eine Zerstörung ausgerichtet.²² In einer Auseinandersetzung mit Haydns »L'Isola disabitata« führt Hofmannsthal nicht die Harmonisierung, sondern das Ende der Gattungsordnung vor. Als ein tragfähiges Modell zur Aufhebung sozialer Widersprüche und symbolischer Grenzen kommt die »Ariadne« nicht mehr in Frage.

Dabei scheint er zunächst auch im Rahmen der Simultanveranstaltung die Gattungsunterschiede zu betonen. Vordergründig gesehen verhindert Hofmannsthals dramatisches Experiment die Vereinigung der Sphären, um die es Haydn und Metastasio in ihrer Oper gegangen war. Der Dialog unter Gattungen und Ständen wurde in seiner Oper abgestellt. Ariadne und Zerbinetta bilden eine dissonante Konfiguration, die nicht durch Harmonie, Annäherung und Verwandtschaft, sondern, wie es Hofmannsthal selbst formuliert, »durch Nichtverstehen«²³ zustande kommt. Vor allem auf Seiten der Traurigkeit werden die »Abstände«²⁴ zur Komödie hervorgehoben und im weiteren Verlauf verstärkt. »Ja, es scheint, die Dame und ich sprechen verschiedene Sprachen!«,²⁵ kommentiert Zerbinetta das abweisende Verhalten der Heroine, die sich allen Übersetzungsversuchen und allem Trost von Seiten der Komödie verweigert. Um 1900 kommen das heroische und das komische Lager nicht mehr in der Figur des »Menschen« zusammen, die den Partikularismus der Stände wie der Gattungen überwinden sollte, sondern in einer komplexen und hörbaren Form der Gleichgültigkeit. Gemeinsamer Fluchtpunkt von *seria* und *buffa* bei Hofmannsthal war die akustische In-

²¹ GW RA III, S. 269.

²² Vgl. Hannelore und Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt a. M. 1975.

²³ Vgl. Günther Erken: Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie. Tübingen 1967, S. 42f.

²⁴ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 24.

²⁵ Ebd., S. 33.

differenz, die aus dem Zusammenbruch der normativen Gattungspoetik resultierte und in der Idee der Simultaneität sinnföällig wurde. Der Befehl des Haushofmeisters zielte auf einen virtuellen Lärm, der als der Grenzwert der Oper auch dann in Betracht gezogen werden muß, wenn er nicht zu hören ist. Quintessenz und Resultat akustischer Gleichzeitigkeit ist das Geräusch, das Getöse und nicht der expressive Ton, der an der musikalischen Oberfläche der Oper zu triumphieren scheint.²⁶

Zwar realisiert sich die Gattungsmischung der »kleinen Oper« oberflächlich gesehen immer noch als ein Capriccio bzw. als ein Wechselspiel von Lamento und komischem Intermezzo. Streng genommen erfüllt das »Ariadne«-Libretto die Forderung nach Gleichzeitigkeit nicht. Dennoch können die Spuren des Lärms gelesen werden. In einer der Vorstufen zur Befehlsszene des Haushofmeisters war Hofmannsthal schon einmal deutlicher gewesen:

Wenn der gnädige Herr dann hereintritt, sollen die Instrumente alle genau zu gleicher Zeit geblasen werden, und alles soll recht flink heruntergespielt werden, mein Herr Jordain kann langsame Musik um nichts in der Welt ausstehen.²⁷

Diese Stelle belegt nicht nur noch einmal die Zeitnot des Kaufmanns, sie verweist auch auf die wahren Effekte der akustischen Vergleichzeitigung hin. Wenn alle »zu genau gleicher Zeit« blasen, dann herrscht nicht Nacheinander, sondern Durcheinander, dann stehen Kakophonie und Lärm als eine wenn auch unrealisierte Drohung im Klangraum der Oper.

Im Stück selbst werden die Konsequenzen dieser Vergleichzeitigung an einer anderen Stelle und auf eine andere Weise sichtbar. An einer einzigen dramatischen Figur läßt sich die Spur wenn nicht des Lärms, so doch des unbeseelten Geräuschs ausmachen, das sich hinter der Klangfassade der Oper vernehmen läßt. Die Rede ist von der Nymphe Echo, die gemeinsam mit der Dryade und der Najade dem aus drei Damen be-

²⁶ Vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 480: »Das Echo ist die Figur einer Wiederholung, die immer einer Verschiebung und Ent-Stellung hat unterliegen können, deren Möglichkeiten nie mehr [...] einen sicheren Ort seines »Ursprungs« (und Gegenwart seines Gesichtes) wird gewinnen lassen.« Vgl. auch Vismann: *Sprachbrüche* (wie Anm. 10), S. 56ff. Zur Zitatstruktur der »Ariadne« vgl. Stefan Kunze: *Die ästhetische Rekonstruktion der Oper: Anmerkungen zu »Ariadne auf Naxos«*. HF 1981, S. 103–123.

²⁷ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 132.

stehenden Gefolge der Ariadne zugehört und daher zunächst auf Seiten der *seria* agiert. Ohne Beteiligung von Gefühl und Ausdruck repetiert sie in einer ansonsten der Leidenschaft und dem Liebesgefühl gewidmeten Oper einzelne Worte aus ganzen Sätzen und Melodien, »aber ohne Text, ad libitum.«²⁸ Sie überführt Text in bedeutungsfreie Tonfolgen, anlaßbezogene Rede *in infinite*, und Ausdruck in mechanische Wiederholung, was sich auch daran zeigt, daß ihr Gesang in eine Rondostruktur eingebettet ist.²⁹ Dieser Aufgabe geht sie jedoch nicht nur auf Seiten der *seria*, sondern auch auf Seiten der *buffa* nach. Echo stellt als einzige eine Verbindung zwischen der Komödie und der Tragödie her. Indem sie »seelenlos wie ein Vogel die Melodie von Harlekins Lied«³⁰ wiederholt, entseelt sie nicht nur die musikalischen Äußerungen der eigenen, sondern auch der Gegenseite. Ausschließlich im mechanischen Widerhall finden die Nymphen der Ariadne und die Komödianten ihren akustischen Indifferenzpunkt. Nur in der »lächelnde[n] Gleichgiltigkeit«³¹ [sic] des Echos, wie es in einer Variante der »Ariadne« heißt, kommen die Gattungen zusammen. *Buffa* und *seria* werden gleichermaßen durch den toten Nachklang des Widerhalls eingeholt, überholt und im akustischen Spiegel des Echos als nunmehr tote Formen kenntlich gemacht.³² Im Hintergrund des Gattungswettbewerbs eröffnet sich damit eine Zone der Disartikulation. Echo gibt das »Nach- und Irrbild« bzw. das *counterfait*³³ dessen wieder, was vordergründig und »mit voller Stimme« von großen Gefühlen gesprochen wird.³⁴ Sie sorgt dafür, daß die »volle Stimme« gleich zweimal halbiert wird – einmal im »fühllosen« Widerhall der Echo, dann aber in der halben Stimme der *commedia*, die gleichfalls als ein Echo der Tragödie aufgefaßt werden muß, da sie die Klage der Ariadne zugleich wiederholt, spaltet und abwandelt.

Das Getöse der Simultaneität schlägt in der »Ariadne« jedoch nicht durch. Die Konsequenzen der radikalen akustischen Indifferenz bleiben

²⁸ Ebd., S. 33.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 29. Dazu heißt es schon in der Variante N5: »Echo wiederholt auch ein[en] Refrain des Arlekin.« Ebd., S. 106.

³¹ Ebd., S. 146.

³² Vgl. Menke: Prosopopöia (wie Anm. 26), S. 314ff.

³³ Ebd., S. 474: »Das ›Stimm-Bild‹ wäre als Trope stets schon eine verfehltete Abbildung – wie alle Sprechautomaten, Musikmaschinen [...].«

³⁴ Die durch deutliche Abstände von der Klage geschiedene »commedia« könnte selbst als ein Echo oder eben eine Simultanübersetzung der »Opera seria« gelesen werden.

bei Hofmannsthal unterschwellig. Erst als wenige Jahre später der Lärm der Gleichzeitigkeit tatsächlich auf der Bühne hereinbricht, wird deutlich, daß er auch schon in der »Ariadne auf Naxos« vorhanden gewesen war. Während er aber dort nur als die ferne akustische Grenze eines noch nicht endgültig realisierten Versuchs der Selbstzerstörung vernommen werden konnte, rückt er in den Vordergrund, seit der erste Weltkrieg die Geräusche der Kriegsmaschinerie und die akustische Realität industrialisierter Arbeitswelten in einer Weise gesteigert hatte, die eine Sublimierung durch das Rokoko unmöglich machte.³⁵ Während Hofmannsthal seinen Gleichzeitigkeitsbefehl ergehen ließ, wurde das ästhetische Potential der Gleichzeitigkeit von den durch den Krieg inspirierten Avantgarden entdeckt. Diese registrierten die totale Beschleunigung der Verhältnisse bis zu ihrer akustischen Vergleichzeitigung und simulierten in eigenen Veranstaltungen den »Knall an sich«, das ungefilterte Geräusch der Maschinen, das nun mit Richard Huelsenbeck gesprochen die »Trommelfelle jammern ließ wie junge Hunde«.³⁶ Der Lärm, der in Hofmannsthals »Ariadne«-Konstruktion noch ein akustisch Unbewußtes war, dessen Vorhandensein hinter den Klang- und Literaturzitate erraten werden mußte, wurde in den Simultaninszenierungen der Dadaisten und Bruitisten programmatisch herbeigeführt.

Diese Versuche mit der Simultaneität verstanden sich hier nun endlich als ein vitalistisches Bekenntnis zum Lärm. Während Hofmannsthal hinter den Klangkulissen die akustische Mortifikation des europäischen Opernerbes offen legte, ging es in den Gedichten der Dadaisten um eine emphatische Aneignung des Lärms des Lebens:

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen

³⁵ Helmut Lethen: »Knall an sich«: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas. In: Inka Müller-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien 2000, S. 192–211, hier S. 192: »Etwas Gestaltlos Reales war durch das Ohr in die Psyche eingedrungen, gegen das sich kein Soldat hätte panzern können. Der ›Lärm‹ wies offenkundig keine Regularität auf, die sich in Sprache hätte übersetzen lassen.« Vgl. auch Caroline Pross: »Hier ist der Apparat«: Von der Ästhetik des Mediums zur Sprache der Kommunikation: Brechts Hörspiel »Der Flug der Lindberghs«. In: Jörg Dünne u. a. (Hg.): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten: Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg 2004, S. 229–248.

³⁶ Richard Huelsenbeck: *Dadaistisches Manifest*. In: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Hg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer. Stuttgart 1994, S. 91–94, hier: S. 92.

sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird,³⁷

heißt es in Richard Huelsenbecks »Dada-Manifest« von 1918. In seiner Definition des brutistischen wie des simultanistischen Gedichts wird die strukturelle Verwandtschaft zwischen Lärm und Gleichzeitigkeit hervorgehoben und zugleich als Programm des Dadaismus formuliert. »Das simultanistische Gedicht lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge, während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke.«³⁸

Huelsenbecks Manifest betont dabei einerseits das aleatorische Element akustischer Gleichzeitigkeitseffekte, die sich als ein vom »Leben« geschaffenes »Gewirr« der Kontrolle entziehen. Andererseits läßt es die Absicht erkennen, diese Effekte in Form einer »Lehre« durch die Kunst zu »übernehmen« und in eigens geschaffenen Versuchsanordnungen zu stimulieren und herbeizuführen. Wie sich anlässlich der Berliner Dadafeste am Anfang der zwanziger Jahre herausstellt, sind auch dadaistische Simultansituationen als experimentelle Artefakte aufzufassen, die den akustischen Zufall einer Regie unterstellen, um den Kollaps semantischer Stabilität gezielt vorantreiben und vorführen zu können. Nicht zuletzt an dieser Stelle zeigt sich, in welchem Ausmaß die Anordnungen in Hofmannsthals »Ariadne« auf avantgardistische Veranstaltungsformen und Simultaneisierungsexperimente vorausdeuteten. Denn hier wie dort werden die Dinge einerseits durch einen Befehl bzw. eine Art Kommando und andererseits durch die Form des Wettkampfs durcheinander gejagt, so daß die Äußerungen der Teilnehmenden nicht nur vergleichzeitig, sondern außerdem in Konkurrenz zueinander gesetzt werden. In beiden Fällen werden geprägte Formen und artikulierte Rede ausschließlich als Geschwindigkeiten und Lautstärken wahrgenommen und gemessen. In beiden Fällen schlagen qualitative Bühnenausßerungen in quantitative um. Diese Quantifizierung verjährter Ausdruckskunst wird dabei besonders an den Startsignalen ersichtlich, die zu Beginn des jeweiligen Wettbewerbs gegeben werden. Hofmannsthals Musiklehrer ordert die Sänger »auf ihre Plätze«³⁹ und leitet den Wettlauf der Gattung

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 93.

³⁹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 23.

gen in der »Ariadne« mit dem numerischen Appell »einszwei«⁴⁰ ein. Im ersten Berliner Dada-Fest gibt der Maler George Grosz einen echten – geräuschvollen – Startschuß ab, als die deutschen Dichter in einer Simultanshow gegeneinander antreten. Anhand eines Berichtes des amerikanischen Schriftstellers Ben Hecht über das erste Berliner Dadafest können diese Parallelen zu Hofmannsthals Oper ausfindig gemacht und weitere gezogen werden. Denn wie in der »Ariadne« kommt es auch hier nicht nur zur Vergleichzeitigung von Rede, sondern zur Vergleichzeitigung expressiver Rede in einer auf Lärm gestellten Wettkampfsituation:

Der erste Pan-Germanistische Dichterwettbewerb folgte. Elf elend aussehende Gestalten schoben sich auf die Bühne. Sie trugen breite Bänder mit ihren Startnummern. Etliche von ihnen waren barfuß. Sie wurden von Doehmann als Deutschlands führende Poeten vorgestellt [...] Grosz erschien und feuerte eine Startpistole ab. Die elf Poeten und der Dienstmann begannen damit, ihre zwölf Gedichte simultan und mit aller Stimmkraft zu rezitieren. Sie gestikulierten, wischten sich Tränen aus den Augen, hielten die Hände über die Herzen. Auf dem Höhepunkt der leidenschaftlichen Darstellung feuerte Grosz seine Pistole als Schlußzeichen. Dr. Doehmann stolzierte auf die Bühne und verkündete, der Wettbewerb sei unentschieden.⁴¹

Das Wettrennen zwischen *commedia* und *seria* spitzt sich im Wettrennen der deutschen Dichterstimmen zu. Die Konsequenzen des Vergleichzeitigungsbefehls aus der »Ariadne« werden nun gezogen, und bezeichnenderweise endet auch dieser Wettkampf »unentschieden«. Wie bei Hofmannsthal, wo Zerbinetta zum Schluß nochmals auftritt, gibt es auch im »Pan-Germanistischen Dichterwettbewerb« keinen Sieger. Am Ende einer Simultanveranstaltung darf die artikulierte Rede nicht hörbar hervortreten.⁴² Die entfesselte Simultaneität kann nicht in eine Entscheidung bzw. in eine Unterscheidung zwischen Sieger und Besiegtem, verständlichen

⁴⁰ Ebd., S. 18.

⁴¹ Ben Hecht: Ein Kind des Jahrhunderts. Übersetzt von Dieter H. Stündel, hg. und mit einem Nachwort von Helga Herborth und Karl Riha. In: Franz-Josef Weber und Karl Riha (Hg.): Vergessene Autoren der Moderne VIII. Siegen 1985, S. 61.

⁴² Ähnlich schließt auch Cornelia Vismann, daß die Simultanübersetzung die Diskursmacht der Richter während einer Gerichtsverhandlung und damit auch die Artikulation des Urteils gefährdet: »In Nürnberg dominiert die Konferenzschaltung über das strafprozessuale Verfahren. [...] Herr des Verfahrens sind nicht die Richter. Herr des Verfahrens ist die Übersetzungsapparatur. Sie bestimmt das Tempo und das Verfahren vor Gericht.« (In: Vismann, Sprachbrüche [wie Anm. 10], S. 52f.) – Interessanterweise kann es nur dann Sieger geben, wenn ausschließlich mechanische Geräuschproduzenten gegeneinander antreten, wie zum Beispiel beim Wettbewerb der Nähmaschinen, der dem Pan-Germanistischen Wettbewerb vorausgeht. (Vgl. Hecht, Ein Kind des Jahrhunderts [wie Anm. 41], S. 61).

und unverständlichen Äußerungen einmünden. Bezeichnenderweise aber ist es wiederum das ausdrucksstarke Genre des Lamentos, das sich im Lärm des Simultanen nicht mehr behaupten kann. Einmal mehr geht die luxuriöse und redundante Form der Klage im Getöse des gleichzeitigen und konkurrierenden Sprechens unter, wobei es diesmal nicht die Opernlamenti des 18. Jahrhunderts sind, die dem Gelächter preisgegeben werden, sondern die sentimental und epigonale Kunstübungen des 19. Jahrhunderts. Große Gesten und Tränenergießungen werden in der dadaistischen Simultanveranstaltung zu Nonsense-Äußerungen und zeigen den endgültigen Zusammenbruch traditioneller Affektcodierungen und Affektkonventionen an.

Eine solche Lektüre richtet sich auch gegen das emphatische Finale des Stückes, in dem das hohe Paar aus der Beschränkung der Rokoko-Kulissen hervortritt und »mit voller Stimme« eine post-wagnerianische Liebesmythologie zu verkünden scheint. Sie richtet sich gegen das Erscheinen des Bacchus am Ende der Oper und verweist auf die Brüche, die durch den finalen Zwiesang des hohen Paares verdeckt werden sollen. Gegen die Intentionen des Autors werden hier die Affinitäten zwischen den in der »Ariadne« zur Anwendung kommenden Simultanisierungsverfahren und den Montagen der Avantgarde hergestellt. Denn auch wenn Hofmannsthal nicht den Anzug des »Monteur-Dada« trägt, so richten sich doch auch seine literarischen und vor allem dramatischen Projekte und Reflexionen auf die Problematik von Konfiguration und Zusammenstellung vorgefundener bzw. ererbter Materialien. In seinen Texten, Fragmenten, Listen und Essays wie auch in seinem Interesse an den dramatischen Konstellationen werden allem Augenschein zum Trotz keine harmonischen Fügungen erprobt, sondern dieselben kontingenten Berührungen des Heterogenen inszeniert, die auch die Montagen der Avantgarden bestimmten. Auch Hofmannsthals Ensembles sind in der Regel *Dissembles*, in der sich fremde Körper, Bücher, Klänge oder Gattungen durch das »Nicht-Verstehen« verbinden.

Auf den Leib geschrieben
Hugo von Hofmannsthals Ballettlibretti
Aus Anlaß des Erscheinens von Band XXVII
der Kritischen Ausgabe

Ein Ballett zu schreiben sei etwas vom Schwierigsten, das man sich vorstellen könne, erklärt Théophile Gautier in einem Artikel für die Zeitung »La Presse« vom 4. Februar 1839, und er präzisiert: »Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes«.¹ Trotzdem geglückt ist offenbar das romantische Handlungsballett »Giselle«, zu dem der Dichter und Feuilletonist gemeinsam mit Vernoy de Saint-Georges und Jean Coralli das Libretto verfaßt hat. Das zweiaktige Tanzstück ist jedenfalls seit seiner erfolgreichen Uraufführung 1841 bis heute nicht aus dem Repertoire der klassischen Kompanien verschwunden und hat zahlreiche Reinszenierungen erfahren.²

Daß sich auch Hugo von Hofmannsthal für die (französische) Ballettwelt zu Zeiten Gautiers interessiert hat, belegt unter anderem der Text »Prima Ballerina. Ein Tag aus dem Leben einer Tänzerin« von 1917.³ Die Handlung dieser Tanzdichtung ist um etwa 1860 anzusiedeln.⁴ Im Gegensatz zu Gautiers Texten für und vor allem über das Ballett, die dieses maßgeblich (mit-)geprägt hatten,⁵ kommt Hofmannsthals Schriften

¹ Théophile Gautier, *Écrits sur la Danse*. Ausgew., präsent., komment. von Ivor Guest. Arles 1995, S. 83: »Un ballet est quelque chose de plus difficile à faire qu'on ne le pense. Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes. Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni mots à effet, ni calembours, ni déclamations contre les nobles, rien que la situation, et encore la situation.« Vgl. zur »littérature des jambes« mit Verweis auf Gautier auch Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livres de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris 2001, S. 138.

² Vgl. dazu auch Christina Thurner, *Tanz im »allgemeinen Text«. Wiederholung am Beispiel des Balletts Giselle*. In: *Wunsch – Maschine – Wiederholung*. Hg. von Klaus Müller-Wille, Detlef Roth und Jörg Wiesel. Freiburg i. Br. 2002, S. 319–333.

³ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 94–102.

⁴ Der Text bezieht Anregungen aus dem Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halevy zu Jacques Offenbachs Operette »Pariser Leben«; vgl. dazu auch den Kommentar in SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, insbesondere S. 524.

⁵ Gautier schrieb ab 1832 für verschiedene Zeitungen, regelmäßig dann u. a. in »La Presse« (1836–1855) und »Le Moniteur universel« (1855–1868). Vgl. zu Gautier als (Tanz-)Kritiker u. a. Charles Baudelaire, Théophile Gautier. In: *Ders.: Aufsätze*. Übertr. v. Charles

zur bewegt-theatralen Kunstform in zweifacher Weise ein Randstatus zu. Erstens bilden in seinem Œuvre die Ballettexte eher einen marginalen Bereich, zweitens bewegt sich Hofmannsthal mit seinen Versuchen in diesem Genre als Autor am Rand des literarischen Kanons. Neben der »Josephslegende« aus dem Jahr 1912 (Uraufführung 1914), die als choreographisches Werk berühmt geworden ist,⁶ hat Hofmannsthal zwar weitere Ballett-Szenarien und Libretti verfaßt; diese gelangten allerdings entweder nicht unter seinem Namen oder nur kurzzeitig oder nie zur Aufführung, obwohl sie für die Bühne geschrieben waren.⁷ Überliefert sind relativ wenige publizierte Texte und Textfragmente zum bzw. für das Ballett.⁸

»Es gibt keinen Text eines Balletts, das Ballett, das eines Textes bedürfte, wäre verfehlt«, schreibt Hugo von Hofmannsthal in einem Brief vom 24. Juli 1913 an Richard Strauss; unterzeichnet ist der Brief nicht namentlich, sondern mit der Zeile: »Also auf morgen, Herzlich Ihr Librettist«.⁹ Als Librettist hat Hofmannsthal dennoch Texte für das Ballett geschrieben. Die zitierte Stelle zeugt jedoch von einer gängigen Auffassung von der Gattung Ballettlibretto. Dieses sollte nämlich als Text ganz im Bühnenwerk aufgehen. Für die Bühne ist es geschrieben und

Andres. München 1960, S. 44–77; Bettina B. Cenerelli, *Dichtung und Kunst. Die »transposition d'art« bei Théophile Gautier*. Stuttgart, Weimar 2000; Jean-Claude Yon, *Gautier feuilletoniste: le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre*. In: *Théophile Gautier, La critique en liberté. Exposition Musée d'Orsay 18 février – 18 mai 1997. Catalogue établi et rédigé par Stéphane Guégan*. Paris 1997, S. 114–129.

⁶ Einfall und Librettotext zur »Josephslegende« werden von den Herausgebern von Hofmannsthal's Sämtlichen Werken allerdings weitgehend Harry Graf Kessler und nicht Hofmannsthal zugeschrieben. Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hier S. 396ff., vgl. außerdem S. 446, S. 456, S. 485 und 487.

⁷ Vgl. zu Hofmannsthal's Absichten, für das Theater zu schreiben, auch einen Brief vom 5. März 1916 aus Berlin an seine Frau Gerty: »[D]as halt ich schon für möglich, daß ich, wenn diese finstere Zeit endlich vorüber sein wird, viel und mit einer gewissen Leichtigkeit fürs Theater arbeite«. In: SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 522. Über das Ballett »Die grüne Flöte« heißt es S. 584f., daß es 1916 im Deutschen Theater Berlin in einem mehrteiligen Abend (mit einem Lustspiel »Die Lästigen« nach Molière als Vorspiel) uraufgeführt und »begeistert aufgenommen« wurde, außerdem sei »Die grüne Flöte« auch in den zwanziger Jahren ein Erfolg« geblieben. Trotzdem wollte Hofmannsthal als Librettist dieses Balletts anonym bleiben.

⁸ Dazu gehören die Ballette »Josephslegende« (1912/1914), »Achilles auf Skyros« (1914/1925); weitere aus dem Nachlass (Ideen zu Balletten mit Sujets wie Apokalypse und Hohelied (1893/1894); Kinderballett (1896); außerdem Pantomimen wie »Die Biene« (1914/1917) für Grete Wiesenthal. Vgl. dazu auch die Übersicht in SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien.

⁹ In: BW Strauss (1952), S. 201.

nicht für die Textlektüre. Trotzdem – oder gerade deshalb – werde ich mich im Folgenden mit diesem Textgenre befassen; ich werde exemplarisch auf seinen spezifischen Status eingehen sowie auf dessen Erkenntnispotential in Bezug auf eine kulturwissenschaftlich verstandene Literaturwissenschaft.

Jüngst ist in der Kritischen Ausgabe von Hofmannsthals »Sämtlichen Werken« der Band 27, »Ballette, Pantomimen, Filmszenarien«, erschienen, herausgegeben von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kraibel. Aus diesem erstmals vollständigen Fundus wird deutlich, daß Hofmannsthals Ballettexte nicht nur von Tänzen, von bewegten Mythen und Phantasien handeln, vielmehr leiten sie zu diesen an, sie bilden also quasi ein (narratives) Fundament, auf dem das Ballett sich dann entfalten sollte. Obwohl gerade dieses Verhältnis zwischen Text und seiner ›Realisierung‹ in einem Medium ohne Worte sich bei genauerem Hinsehen als komplex und vielfältig präsentiert, genießt die Textgattung des Ballettlibrettos allgemein in der philologischen Forschung bis heute ein geringes Ansehen.

Die französische Librettoforscherin H el ene Laplace-Claverie bezeichnet die Gattung der Ballettlibretti denn auch als Gebrauchs- und Pr etexte, die für die wortlose Stille bestimmt seien, und führt aus: Diese Dichtungen seien geprägt von der Relation zu einer gestischen Rhythmik, zu der der Text selber nur ein provisorisches bzw. annäherndes Substitut bilde.¹⁰ Ein solches Substitut gibt allerdings Aufschluß über Vorstellungen und Phantasien bewegter und bewegender Handlung. Inwiefern sich dies in den Ballettexten von Hofmannsthal äußert, soll im Folgenden an ausgewählten Beispielen analysiert werden. Der Fokus dieses Beitrags liegt insbesondere auf den textuellen Verfahren von zwei Ballettlibretti. »Der Triumph der Zeit« und »Die gr ene Flöte« lassen unterschiedliche Arbeitsstadien und -formen erkennen. Dabei steht die Frage im Vordergrund, inwiefern den Schriften der Tanz im Hinblick auf die nonverbal bewegte Bühnenkunst eingeschrieben ist. Meine These dazu lautet:

¹⁰ Laplace-Claverie, * crire pour la danse* (wie Anm. 1), insbesondere S. 14: »Absent de la scène, un script chor ographique n'est qu'un texte prétexte, in eluctablement vou  au silence et   l'effacement, qui n'a de raison d'être que relative, relative   la création d'une gestuelle rythmique dont il n'est en quelque sorte que le substitut provisoire et approximatif.« (Hervorh. im Orig.). Vgl. außerdem S. 250ff.

Die textuellen Verfahren in Hofmannsthals Ballettlibretti verändern sich mit seiner zunehmenden Bühnenerfahrung grundsätzlich.

Die frühe Schrift »Der Triumph der Zeit« (1900/1901) ist ein idyllisch deskriptives Szenario in poetischer Sprache mit Referenzen an die Malerei. Allerdings wird die Realisierbarkeit der Aufführung bereits zur Zeit der Entstehung von verschiedener Seite angezweifelt wegen der verschachtelten, vor- und zurückspringenden Chronologie der Handlung und der Üppigkeit der Bilder. Dagegen ist »Die grüne Flöte« in der anonymen Fassung für die Uraufführung von 1916¹¹ und in der ebenfalls anonymen Textbuchpublikation von 1923 szenisch gedacht und konzipiert. Eine präzise Sukzession des Geschehens und klar skizzierte Bilder verbinden sich mit genauen Bewegungsimaginationen bzw. -anweisungen.

Ehe auf die zwei Texte näher eingegangen wird, sollen der spezifischen Analyse einige allgemeine Reflexionen zum Genre ›Libretto‹, insbesondere Ballettlibretto, vorausgehen.¹² Der Editionswissenschaftler Bodo Plachta stellt in seinem Aufsatz »Libretti: eine von den Editoren vergessene Gattung?« definitorische Unsicherheiten fest.¹³ Darauf gründeten denn auch u. a. die Zweifel der literaturwissenschaftlichen Forschung »an der literarischen Qualität einer Gattung« im »Abseits einer literarischen Sonderform«.¹⁴ Eine Ausnahmeerscheinung innerhalb dieser Sonderform bildet überdies das Ballettlibretto, um das es hier vorwiegend gehen soll. Während das Opernlibretto immerhin noch die Worte der gesungenen Musik wiedergibt und insofern eine Koinzidenz zwischen zu lesendem und auf der Bühne zu hörendem Text besteht, klafft beim dramatischen Tanz eine große Distanz zwischen der Aufführung und

¹¹ Vgl. zur Uraufführung Anm. 7; zum Wunsch Hofmannsthals, anonym zu bleiben, SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 523, S. 625.

¹² Vgl. zur Librettoforschung u. a. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998. Vgl. auch dessen *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung*, <http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html> (Stand: 31. Januar 2009). Zum Ballettlibretto im engeren Sinne existiert bisher wenig Forschungsliteratur; vgl. dazu u. a. Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1).

¹³ Bodo Plachta, *Libretti: eine von den Editoren vergessene Gattung? Überlegungen zur kommentierenden Herausgabe von Operntextbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen*. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 4. bis 7. März 1992, autor- und problembezogene Referate. Hg. von Gunter Martens. Tübingen 1993, S. 25–37, hier: S. 25.

¹⁴ Ebd., S. 25.

dem Entwurf auf Papier, so daß sich – laut Laplace-Claverie – die Sicht auf das Werk nicht durch die Lektüre ersetzen läßt, weil nicht jeder Ge- ste ein Satz zugeordnet werden kann.¹⁵ Die französische Forscherin fragt denn auch grundsätzlich, wie man Ballettlibretti deuten könne oder ob man diese theoretisch unlesbaren Schriften überhaupt lesen solle, wenn sie doch für einen anderen Gebrauch bestimmt seien.¹⁶ Und sie erklärt bezüglich der Legitimation einer Librettologie im Hinblick auf Ballette:

Quoique très différents des livret d'opéra, dont la fonction est de transcrire les paroles des *aria* et autres récitatifs chantés ou déclamés sur scène, sans doute les livrets de danse méritent-ils que l'on s'intéresse à leur contenu et à leur rhétorique. Mais à la condition de nettement distinguer ces écrits utilitaires des textes opératiques, qui coïncident quant à eux avec une part effective de l'œuvre représentée.¹⁷

Laplace-Claverie kommt schließlich zum Ergebnis, daß das Ballettlibretto zwar ein schlecht definierter kultureller Gegenstand sei, dessen prekärer Status unaufhörlich seine Legitimierung in Gefahr bringe, daß dieser aber auch einen entscheidenden Trumpf berge:

[L]e livret de ballet est un objet culturel mal défini, dont le statut précaire aura sans cesse mis en péril la légitimité. Mais en dépit de sa fragilité intrinsèque, cet objet a réussi à survivre et même à transformer un handicap en atout décisif. Ductile et polymorphe, il s'est adapté [...] à toutes les évolutions du théâtre dansé: [...] il a connu de nombreuses métamorphoses qui font tout l'intérêt de cette catégorie textuelle en perpétuel mouvement.¹⁸

Formbar und vielgestaltig könne sich das Ballettlibretto demnach den Entwicklungen des theatralen Tanzes jeweils anpassen. Als ›Text in Bewegung‹ erscheint das Libretto allerdings auch in der Ballettgeschichte erst ab etwa 1700. Vorher, im höfischen Tanz, gab es die Worte der deklamierten Passagen wieder, zwischen denen die choreographierten Divertissements stattfanden. Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts – im Zuge einer Emanzipierung des Balletts als eigenständige dramatische Kunstform, als jedes Ballett eine Geschichte erzählen, Emotionen ausdrücken, Charaktere vorstellen sollte – wandelte sich das Libretto

¹⁵ Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1), S. 22.

¹⁶ Ebd., S. 14f.

¹⁷ Ebd., S. 14. (Hervorh. im Orig.).

¹⁸ Ebd., S. 353.

zum Szenario und diene vor allem dem Entwurf der ›Fabel‹, die in der Aufführung durch bewegte Handlung dargestellt werden sollte.¹⁹ Die Funktions- und Erscheinungsweisen der Libretti sind seither eng mit den Konventionen im jeweiligen Tanz, seiner Zeit und seines Stils, verbunden. Generell verschwindet jedes Ballettlibretto hinter der Aufführung, für die es bestimmt ist oder in die es sich verwandeln sollte.²⁰ Laplace-Clavierie deutet diesen Textstatus mit der Metapher der Metamorphose.²¹ Insofern fristeten die Sätze ein seltsames Dasein, der Dialog auf Papier habe lediglich eine latente oder eine programmatische Existenz; die Wörter seien Versprechen von Farben, Formen, Bewegungen.²² Erst die dramaturgische Arbeit, die auf dem Prätext basiert, löst diese Versprechen ein bzw. setzt sie in konkrete (Bühnen-)Handlung um und paßt sie den Erfordernissen der choreographischen Szenerie an. Während Choreographie, Regie und Dramaturgie somit für die ›Realisierung‹ eines Theaterwerks zuständig sind, liegt die Funktion des Librettos bei der Konstruktion eines theatralen Textes, wobei dieser im Sonderfall des Ballettlibrettos keine gesprochenen oder gesungenen Monologe oder Dialoge beinhaltet wie im Schauspiel oder in der Oper, sondern gewissermaßen solche für die Beine.²³

Das Ballettlibretto stellt einen rein didaskalischen Diskurs dar, d.h. der Text besteht aus Anweisungen zur Aufführung des implizierten Bühnenwerks.²⁴ Er schreibt also die bewegten und gemimten Aktionen vor, indem er Handlungen inhaltlich und räumlich skizziert, atmosphärische Szenerien entwirft und Figuren charakterisiert. Das Ballettlibretto ist denn auch ein narrativ-deskriptiver Hybrid und changiert zwischen dramatischer und erzählender Form.²⁵ Der Librettist wählt also zunächst ein adäquates Sujet, das er dann zu einem solchen hybriden Text verar-

¹⁹ Vgl. dazu auch ebd., S. 22 bzw. S. 168.

²⁰ Ebd., S. 21 bzw. S. 250.

²¹ Ebd., S. 252: »Le texte d'un ballet est une matrice, une chrysalide condamnée à se métamorphoser, ou pour prendre une autre image, le socle sur lequel s'élèvera une œuvre scénique. Et l'on n'attend pas des fondations d'un édifice qu'elles soient agréables à l'œil, mais qu'elles soient solides. Dénué de toute valeur intrinsèque, un livret de danse aura donc d'autant plus de prix qu'il saura renoncer à une élégance superflue pour répondre à des impératifs plus terre-à-terre; des impératifs de clarté et de lisibilité«. Als stilistische Charakteristika werden genannt: Einfachheit, Klarheit, Präzision.

²² Ebd., S. 14ff.

²³ Vgl. Anm. 1.

²⁴ Vgl. auch Laplace-Clavierie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1), S. 231ff.

²⁵ Vgl. ebd., S. 243.

beitet, ohne je dessen Bestimmung, die nachfolgende ›Realisierung‹ für die Bühne, aus den Augen zu verlieren.²⁶ Dies verlangt vom Autor – wie Stéphane Mallarmé schreibt – eine »éloquence autre«, eine zur Ballettkunst passende Rhetorik, sowie eine Anpassung an bestimmte Regeln des choreographischen Genres.²⁷

Mit seinem 1900 begonnenen Ballettlibretto »Der Triumph der Zeit« bewegte sich Hugo von Hofmannsthal auf – für ihn – neuem Terrain.²⁸ So schrieb er denn auch im Juli 1901 an Arthur Schnitzler nach (vorläufiger) Beendigung des Textes:

Allerdings hab ich in diesen Tagen mit ziemlicher Hast und ziemlich viel Einfällen den letzten Act des Ballets endlich ausgeführt, so daß von nun an dieses ziemlich umfangreiche Ding, dessen Wert oder Unwert ich absolut nicht abschätzen kann, unter meinen Arbeiten existieren wird. (S. 297)

Gegenüber diesen selbstkritischen Bedenken liest sich die Anpreisung des Ballettextes in einem Brief vom August 1901 an Gustav Mahler wesentlich bestimmter, wenn es da etwa heißt, er, Hofmannsthal, habe sich bemüht, »wirklich schönes poetisches und malerisches zu erfinden«, von dem er »glaube alles ist leicht zu machen« (S. 301). Zu jenem Zeitpunkt war die Realisierbarkeit des Librettos für die Bühne schon verschiedentlich, u. a. vom Komponisten Alexander von Zemlinsky, angezweifelt worden.²⁹ Die Skeptiker sollten Recht behalten, das Ballett wurde trotz vehementer Bemühungen des Autors und seiner Beteuerung, der Text beruhe auf »absolut ballettmäßigen Grundgedanken« (S. 309),³⁰ nie als ganzes aufge-

²⁶ Vgl. ebd., S. 12.

²⁷ Stéphane Mallarmé, *Ballets*. In: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor und Georges Jean-Augry. Paris 1945, S. 303–307, hier: S. 306.

²⁸ »Der Triumph der Zeit« ist für Hofmannsthal – nach einer als Gelegenheitsarbeit entstandenen Pantomime und einer Reihe von Ballettentwürfen – das erste vollendete Werk dieses Genres. Vgl. dazu SW XXVII *Ballette – Pantomimen – Filmszenarien*, S. 263; die im weiteren Text in Klammern gesetzten Seitenziffern beziehen sich auf diese Ausgabe.

²⁹ Vgl. u. a. Zemlinsky am 18./19. Juli 1901 an Hofmannsthal: »[I]n der Ausstattung wohl das kühnste, was bisher erdacht wurde. Wenn nur auch ausführbar!?! Vieles davon sicher nicht. Doch einige Änderungen, werden Sie schon die Liebenswürdigkeit haben, mir zuzugestehn.« (S. 297) Außerdem am 1./2. August 1901 (Hervorh. im Orig.): »[A]usserdem ist es keinem Theater möglich so viel, fortwährend Neues herzustellen. Wir erschweren uns ungemein die Annahme. Ganz abgesehen davon, daß ja überhaupt vieles ganz unmöglich ist. [...] Ich bitte Sie nun von vornherein möglichst viel prakt. Erleichterungen dem Maler etc. zu machen.« (S. 299)

³⁰ Wenigstens war Hofmannsthal sich bewußt, daß seine »Ballettdichtung [...] ausschließlich zur Aufführung auf großen Bühnen bestimmt« sei (S. 301).

führt,³¹ worüber Hofmannsthal schließlich das Interesse an dem Werk verlor. Er war der Meinung, »ein unaufgeführtes Ballet hat gar keinen Sinn« (S. 299), und verweigerte Zemlinsky später, 1914, die Nennung seines Namens für eine erneute Vertonung mit der Begründung, er habe inzwischen keine Beziehung mehr zu seinem Jugendwerk (vgl. S. 268).

Tatsächlich läßt sich im Nachhinein und im Vergleich mit anderen Ballettlibretti Hofmannsthals zeigen, daß dieser erste Versuch offenbar an der Bühnentauglichkeit scheiterte. Die Textanalyse von »Der Triumph der Zeit« zeigt dessen Unrealisierbarkeit vor allem wegen der Fülle von Figuren,³² wegen der ineinander geschichteten Handlungen sowie der bildhaft überbordenden Szenerien.

Das Ballett ist in drei Aufzüge geteilt: Im ersten Aufzug mit dem Untertitel »Das gläserne Herz« sind Ort und Personal noch weitgehend »realistisch«. Dem Leser, der Leserin wird zunächst ein vornehmes Anwesen in Wien mit einem prächtigen Park beschrieben. Ein Gärtner und eine Gärtnersfrau treten auf, pflegen den Garten und tanzen. Schon hier taucht im Text das zentrale »Motiv des seligen, leichten Fließens, Verfließens der Zeit« (S. 8) auf. Eine alte Frau überreicht der Tochter des Hauses, der »Tänzerin«, einen Brief von ihrem Geliebten, dem »Dichter«. Ein Harfner kommt mit einem Mädchen, der ehemaligen Geliebten des Dichters. Weitere Figuren – Bediente, der Graf und mythologisches Personal wie Amor, ein Triton und eine Nymphe – rahmen die folgende Handlung. Der Dichter betet die Tänzerin an. Das Mädchen tritt in sein Blickfeld, er will die junge Frau aber nicht sehen. Auf Amors Anweisung hin spielt er auf ihrem Herzen eine Melodie, zu der die Tänzerin tanzt, bis »das Herz in der Hand des Dichters in tausend leuchtende Splitter« zerbricht und »die Zaubermusik, die dem Herzen entströmt war, jäh abreißt.« (15) Wie das Mädchen leblos zusammensinkt, sieht der Dichter »das Schreckliche«, das fortan zwischen ihm und der eben noch angebeteten Tänzerin steht. Das Mädchen wird im Garten begraben.

Der zweite Aufzug, betitelt mit »Das Zwischenspiel: Die Stunden«, ist gänzlich mythologisch. Er spielt im »Gefilde des Parnass« (S. 18). Eine

³¹ Richard Strauss hatte die Vertonung des Librettos abgesagt, trotz »großer poetischer Schönheit« (S. 292), wie er in einem Brief vom 14. Dezember 1900 an Hofmannsthal beteuerte. Von Operndirektor Gustav Mahler hatte Hofmannsthal ebenfalls eine Absage erhalten; vgl. S. 267.

³² Vgl. zu Hofmannsthals Inspirationen, die Figuren betreffend: S. 267.

Vielzahl von allegorischen Figuren tritt auf – die Stunden, die Augenblicke, das Zeichen, die Jahre, die Zeit –; dazwischen Herolde, ein Knabe, ein Jüngling, ein Mann, ein Greis, Schmetterlinge, Hirschkühe, Bienen und Vögel. Der Plot ist hier schon nicht mehr so einfach nachzuerzählen, weil simultan Verschiedenes geschieht und sich keine stringente Haupt-handlung ausmachen läßt. Immer wieder ist im Text die Rede vom Spiel und vom Tanz der Stunden.³³ Einzeln hervorgehoben sind die »Träge Stunde« (S. 20), die »Beflügelte Stunde« (S. 20), die »Selige«, die »Trauernde« und die »Erhabene Stunde« (S. 25). Letztere schickt am Ende des Aufzugs eine zu Tode gestürzte Taube als »strahlendes Sternbild« (S. 26) in den Himmel.

Verkörpert wird in diesem Mittelteil des Balletts das Hauptmotiv »des geheimnisvollen unaufhaltsamen Fließens der Zeit, in seiner reinsten, verklärtesten Form.« (S. 19) Einmal heißt es auch explizit, die »Jahre«, von denen etwa dreißig personifiziert auftreten, seien jene, »die zwischen der Handlung des ersten und des dritten Bildes verfließen.« (S. 21) Der dritte Aufzug trägt denn auch den Titel »Stunde der Erinnerung«. Er beginnt wieder »realistisch«, um dann in ein üppiges Traumbild regelrecht auszufern. In einem »geräumige[n] Zimmer im Geschmack der Fünfzigerjahre« (S. 26) sieht man einen »Alte[n] Mann« und seine »Tochter«. Sie lehnt den Heiratsantrag eines Bewerbers ab, vordergründig um bei ihrem dafür sehr dankbaren Vater bleiben zu können. Allerdings kommt nachts heimlich der »Geliebte« ins Haus. Die beiden werden vom Alten Mann erwischt und fliehen nach einem kurzen Handgemenge, bei dem ein Pokal mit Glühwein zerbricht. Die Scherben funkeln, glühen und vereinen sich zum gläsernen Herzen aus dem ersten Aufzug (vgl. S. 33f.).

Vorher schon hatte der Alte Mann beim Trinken eine Erscheinung. Es heißt da:

[E]ine Erinnerung überfällt ihn. [...] Und auf einmal ist, von der Seite des Alkovens her, das MÄDCHEN aus dem ersten Aufzug hereingeglitten. Vielmehr eine blaß leuchtende Erscheinung, dem Mädchen gleich, scheinbar aus einer ähnlichen Materie wie der leuchtende gläserne Pokal. (S. 29)

Das Bühnenbild um den verlassenen Alten Mann verwandelt sich in eine nächtliche Landschaft – zunächst ein Garten, dann kommt aus einem

³³ Vgl. u. a. S. 19 und 22.

Brunnen das Meer. Von mythologischem Personal wie Faunen, Nymphen, Tritonen, Dryaden und Nereiden, von allegorischen Figuren wie den Stunden und Augenblicken, von Tieren wie Delphinen, Quallen, Schwänen und Vögeln umspielt werden die Hauptfiguren zusammengeführt. Der Alte Mann wandelt sich auf seinem Weg zu einem Jüngling, der sich schließlich unter dem Beben und Dröhnen der Felsen und dem Glühen der Wolken wieder mit dem Mädchen vereint (vgl. S. 41f.).

Bereits an zahlreichen Stellen vorher, besonders aber an diesem Finale, einer Apotheose, läßt sich zeigen, weshalb dieses Stück nicht aufgeführt wurde, ja schlichtweg nicht dem Text entsprechend aufführbar ist. So heißt es gegen Schluß:

Zugleich haben die DRYADEN mit fliegendem Haar eine Klippe rechts erklimmen und strecken die Arme nach den selig kreisenden Vögeln, indessen sich rückwärts aus goldenen Nebeln, die eine endlose leuchtende Meeresferne zu verhüllen scheinen, eine mächtige Springflut lautlos hebt und hebt, auf ihrem Rücken die TRITONEN und NEREIDEN, die gekrönten KNABEN, die wunderbaren Tiere und die Schätze des Meeres tragend, anschwellend und absinkend, bald in Nebelduft gehüllt, bald in vollem goldenem Licht. (S. 34)

Dieser Szenenausschnitt ist in Böcklinscher Manier ausgemalt, man sieht ihn bildgewaltig vor dem geistigen Auge, aber auf die Bühne des beginnenden 20. Jahrhunderts ließ er sich nicht übertragen. Mit aufwendiger Kulissenmaschinerie hätten wohl noch das wogende Meer und sogar – mit neuer Technik – das goldene Licht evoziert werden können;³⁴ die goldenen Nebel, der Nebelduft und die unzähligen Figuren, die Hofmannsthal auftreten, ja schwimmen, tauchen und fliegen läßt, zeugen jedoch von seiner Unerfahrenheit als Ballettlibrettist,³⁵ genauer davon, daß seine poetische Fantasie (noch) nicht mit den Möglichkeiten des Theaterbetriebes in Einklang zu bringen war. Jedenfalls enthält der Text

³⁴ Hofmannsthal verweist selber in einem Brief vom 7. März 1904 an Leonhard Fanto auf die neuen Möglichkeiten in der Beleuchtungstechnik, die zu jener Zeit v. a. durch die Tänzerin Loïe Fuller berühmt wurden; er habe die den »Lichtapparat[] der Loïe Fuller, den nun schon unzählige Tingl-tangl's besitzen, in eine poetische Handlung« verflochten, »so daß diese Lichteffekte nicht als Sache an sich, sondern als poetischer Effect wirken.« (S. 308)

³⁵ Vgl. dazu auch Zemlinsky in einem Brief vom 1./2. August an Hofmannsthal, in dem er sich darüber äußert, was auf der Bühne nicht zu realisieren sei: »Ich habe auch keine rechte Vorstellung des allerletzten Bildes – jedenfalls braucht das alles ganz neue Decorationen, ja bisher überhaupt nicht Dagewoneses in decorativer Beziehung. [...] Auch das Meeresbild wird nicht so möglich sein, als Sie sicher es wieder schön gesagt haben. Und wir dürfen den Leuten nicht von vornherein die Sache als scheinbar unmöglich darstellen.« (S. 299f.)

Elemente, die streng genommen nicht in ein (Ballett-) Libretto gehören, weil sie nicht in stumm bewegte Handlung umsetzbar sind und damit die Regeln des choreographischen Genres durchbrechen. Selig kreisende Vögel etwa übersteigen die bühnentechnischen Möglichkeiten.³⁶ Es war zwar durchaus üblich, Figuren an Seilen durch die Luft fliegen zu lassen, das Attribut »selig« ist allerdings eine imaginär auszufüllende Beigabe für die Lesenden, als atmosphärische Bühnenweisung bleibt es unbestimmt.

Es gibt noch weitere Beispiele dafür, daß der Text zwar als poetischer stimmig, aber nicht für die dramatische Umsetzung und schon gar nicht für eine choreographische Verkörperung ohne Worte geeignet ist. Einige Stimmungen lassen sich wohl musikalisch evozieren – wie etwas das Hauptmotiv der zerfließenden Zeit –, viele von Hofmannsthal (fest-) geschriebene Begebenheiten und Aktionen der Figuren sind jedoch rein gestisch nicht machbar. Ein Ausruf etwa der Tänzerin, »[l]angweilige Frage! Wie Sie sehen, tanze ich zur Harfe, die dieser Alte sehr angenehm zu spielen weiß!« (S. 10), geht über den didaskalischen Diskurs von Handlungsanweisungen hinaus, er kann auf der Bühne zwar verbalisiert werden, damit verstößt die Szene jedoch gegen das zeitgenössische ästhetische Gebot, daß das Ballett ohne Worte auskommen sollte.

Aber auch wenn man dem implizierten Stück einige gesprochene Szenen zugesteht, so finden sich in dem Text noch immer zahlreiche Stellen, die das Genre des Librettos sprengen.³⁷ Der Autor beherrschte die ungeschriebenen Regeln dieser Textsorte für die stumm-dramatische Bewegung offenbar (noch) nicht in der Art, daß seine Imagination, also jene des Schriftstellers, über das Produkt, das Libretto, mit jener des Choreographen/Regisseurs, der Darsteller sowie des potentiellen Publikums korrespondierte. Hofmannsthals Text ist somit ein poetisches Produkt, aber kein Substitut einer Aufführung, das vorwiegend Aufschluß gibt über Vorstellungen stumm bewegter Handlung.

Im Gegensatz zu diesen dichterischen Ausschweifungen, die die Atmosphäre und die Handlung betreffen und die viele Referenzen auf die

³⁶ Vgl. dazu auch wieder Zemlinsky (S. 299) zur Unrealisierbarkeit: »z. B. die Vögel – wenn's nicht ganz blöd aussehen soll!«

³⁷ Vgl. etwa ebd.: Hinabsteigen in die »Gefilde der Sterblichen« (S. 20), das akribisch beschriebene Spiel der Schmetterlinge (S. 23), das leidenschaftliche Geständnis der Tochter (S. 32), Amors koboldhaft wilde Klippensprünge (S. 36) usw.

Malerei beinhalten,³⁸ nimmt sich Hofmannsthals Sprache in Bezug auf den Tanz im engeren Sinn geradezu uninspiriert aus. Seine diesbezüglichen Anweisungen lassen jedenfalls nicht auf fundierte choreographische Kenntnisse schließen. So heißt es denn immer wieder schlicht, eine Figur »tanzt«,³⁹ manchmal wird dieser Tanz auch näher bestimmt als »Reigen«⁴⁰ oder als »Gavotte« (z. B. S. 27). An den wenigen Stellen, an denen der jeweilige Tanz näher beschrieben wird, bleibt dieser schemenhaft, von der Bewegungsführung her einfach oder aber klischiert. Die vom Klang des gläsernen Herzens gebannte Tänzerin

thut, wie mit willenslosen Gliedern, doch mit leuchtenden Augen, sieben Schritte auf ihn [den Dichter] zu, auf jeden Schlag einen. Beim letzten steht sie vor ihm. [...] Sie fängt an, vor dem Herzen zu tanzen, einen leidenschaftlich hingebenden Tanz, bald vor seine Füße gebeugt, bald mit emporgereckten Armen ihn wild umkreisend. (S. 15)⁴¹

Die ringenden Arme zum Ausdruck von großen Gefühlen kommen mehrmals vor, erscheinen aber als standardisierte Geste (vgl. S. 31).

Freilich kann man einwenden, daß die Realisierung der Tänze zur Aufgabe des Choreographen gehörte. Vergleicht man jedoch die Ausführlichkeit und Akribie der Beschreibungen statisch-malerischer Szenarien oder der bewegten Kulisse mit Figurenkollektiv, so erscheint die Schilderung des Tanzes einzelner Handlungsträger schablonenhaft. Dies läßt sich – zumindest teilweise – mit der mangelnden Erfahrung Hofmannsthals mit dem Ballett erklären.⁴²

Ein Vergleich mit dem Libretto zur Ballettpantomime »Die grüne Flöte« von 1916 bzw. 1923 zeigt eine geradezu verblüffende Veränderung der textuellen Verfahren, die nachweisbar mit der gewachsenen Bühnenerfahrung Hofmannsthals zusammenhängt. Zwischen den beiden Libretti liegt die Arbeit an dem Ballett »Josephslegende«, das 1914 in der

³⁸ Vgl. zu den Referenzen etwa auf Böcklin, Raffael, Mantegna auch S. 266. Vgl. auch Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000.

³⁹ Vgl. beispielsweise SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 10: »Die TÄNZERIN tanzt«. Vgl. auch S. 22: »[D]ie vorderste trägt tanzend in den hoherhobenen Händen in einem Schilfkorb ein kleines KIND, die beiden anderen umtanzen sie übermütig. Sie umtanzen die Bühne und kehren zu dem Gebüsch rechts vorne zurück.«

⁴⁰ »Im Vordergrunde tanzen drei weißgekleidete STUNDEN [...] einen Reigen«. (S. 19)

⁴¹ Vgl. auch S. 37: »Ihr Tanz ist ein süßes Wanken und Taumeln.«

⁴² Vgl. Anm. 28.

Choreographie von Michail Fokin⁴³ von den »Ballets Russes« in Paris uraufgeführt wurde. Auch wenn der kreative Anteil Hofmannsthals an diesem Werk noch geringer ist als lange angenommen – in der Kritischen Ausgabe wird die Hauptarbeit Harry Graf Kessler zugeschrieben –,⁴⁴ so war die Auseinandersetzung mit der Textgattung Libretto und mit dem Bühnengenre Ballett in jener Zeit intensiv. Dies belegen Briefe vor allem von Kessler und Hofmannsthal, die Kessler auch in seinem Tagebuch dokumentiert hat, sowie die Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und Richard Strauss.⁴⁵

Der Dichter hatte also bis 1916 »gelernt«, ein Ballett zu schreiben, das aufgeführt werden konnte und sogar mit großem Erfolg.⁴⁶ Wurde ihm im Hinblick auf das Libretto »Der Triumph der Zeit« noch die überbordende malerische Phantasie in Bezug auf die Realisierbarkeit auf der Bühne zum Vorwurf gemacht, so schreibt der Rezensent der Vossischen Zeitung über die Aufführung von »Die grüne Flöte«: »es zeigte sich, daß auf der Bühne alles klar zu entziffern war und keine Erläuterung war nötig.« (S. 615)⁴⁷

Das Libretto ist geprägt von sprachlicher und dramaturgischer Klarheit. Es ist szenisch gedacht und weist eine präzise Chronologie der Handlung auf. Jedes Bild, jedes Motiv ergibt das nächste. Bereits die dem Text vorangestellte Auflistung der Personen zeugt davon, daß Hofmannsthal diesmal dessen Bestimmung, die nachfolgende »Realisierung« für die Bühne,

⁴³ Nicht, wie zuerst gewünscht, in der Choreographie von Waslaw Nijinski.

⁴⁴ Vgl. Anm. 6.

⁴⁵ Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 435ff. Vgl. auch BW Strauss (1952). Insbesondere der Streit um die Josephsfigur sowie um das Textbuch zeugen von einem gereiften Verständnis Hofmannsthals für das Genre Ballett.

⁴⁶ Vgl. Anm. 7. Das Szenarium zu »Die grüne Flöte« hatte Hofmannsthal gemeinsam mit Max Reinhardt entworfen: »Einbezogen in die weitere Entwicklung und szenische Realisierung des Projekts waren von Anfang an neben Ernst Stern auch Reinhardts Dramaturg Heinz Herald und Einar Nilson, der für die Vertonung zuständige erste Kapellmeister und Dirigent in Reinhardts Ensemble. Auf Nilson geht vermutlich der Vorschlag zurück, zur Vertonung des Balletts Kompositionen von Mozart zu verwenden.« (S. 582)

⁴⁷ Es handelt sich dabei um eine Aufführungskritik von Stefan Großmann, der am 27. April 1916 für die Abendausgabe der »Vossischen Zeitung« schreibt: »Dieser Abend bleibt in der Erinnerung wie ein nächtliches Gartenfest, mit Sommerhimmel, Sternen, Duft von blühenden Sträuchern, sanften Lüften. [...] Mit leisem Schreck hatte ich beim Eingang in den Saal eine dreiseitige Inhaltsangabe empfangen. Mir graut davor, Ballette zu lesen. Aber es zeigte sich, daß auf der Bühne alles klar zu entziffern war und keine Erläuterung war nötig.« Die erwähnte dreiseitige Inhaltsangabe stammt vermutlich vom Dramaturgen Heinz Herald und lag bei der Uraufführung dem Programmheft bei (S. 611ff.).

nie aus den Augen verloren hat.⁴⁸ Im Gegensatz zum zahllosen Personal in »Der Triumph der Zeit« beschränkt sich Hofmannsthal für »Die grüne Flöte« auf eine überschaubare Gruppe von Figuren: Die Prinzessin Fay Yen, Wu, den Zauberer, Ho, des Zauberers Schwester, Sing Ling, den Prinzen, außerdem die Göttin des Flusses, sechs gefangene Prinzessinnen, ebenso viele gefangene Prinzen sowie die Diener des Zauberers (vgl. S. 103).

Die Ballettpantomime spielt im Märchenlande U, »in einer idealen Landschaft« (S. 103), wie es in der Regieanweisung heißt. Die Handlung beginnt bewegt mit dem Aufmarsch der gefangenen Prinzessinnen und Prinzen, die in der Gewalt der Hexe Ho und des Zauberers Wu sind. Letzterer interessiert sich begehrlieh für die Prinzessin Fay Yen; sie wird ihm vorgeführt und versucht vergeblich zu fliehen. Im zweiten und dritten Bild erklingt die Musik einer Flöte, die die bösen Zauberkräfte bannt und die Prinzessin aus dem Gefängnis lockt. Sie kommt an einen Fluß, erblickt den Flötenspieler, den Prinzen Sing Ling. Die beiden verlieben sich, doch die Hexe Ho fängt die Prinzessin wieder ein. Der Prinz folgt den beiden, kämpft schließlich mit dem Zauberer und erlöst mit seinem Flötenspiel die Gefangenen. Mit einem Freudentanz der beiden Verliebten und der übrigen Befreiten endet die Ballettpantomime.

Ganz anders als »Der Triumph der Zeit« ist »Die grüne Flöte« augenfällig gemäß den Regeln des choreographischen Genres verfaßt. Die gesamte Handlung ist bewegt und kommt ohne Figurensprache aus. Sie ist räumlich skizziert. Hofmannsthal gibt Anweisungen zu den Figurenformationen, zu deren Gestik und Mimik sowie zu Kulisse und Kostümen. Das Geschehen wird den Figuren buchstäblich auf deren Leib geschrieben. Er ist es, der bereits im Text und dann auf der Bühne die Handlung trägt. So schildert Hofmannsthal etwa die Entmutigung der Prinzessin und ihrer Mitgefangenen sowie die Ermutigung des Zauberers als eine Umverteilung der Körperkräfte: Fay Yen

sinkt enttäuscht und ermattet zusammen. Die Hexe Ho raubt hierauf durch ihre Zauberkunst den Gefangenen die Kraft aus ihren Armen und Beinen, so daß sie gelähmt zu Boden sinken. Die ihren Opfern entzogene Muskelkraft

⁴⁸ Auch in »Die grüne Flöte« setzt Hofmannsthal offenbar auf die Möglichkeiten der zeitgenössischen Bühnentechnik, wenn er es beispielsweise furchtbar gewittern lässt und wenn der Zauberer sich verschiedentlich verwandelt und schließlich in Flammen aufgeht (vgl. S. 106ff.) Im Unterschied zu den spektakulären Kulissen und Metamorphosen in »Der Triumph der Zeit« aber scheint in »Die grüne Flöte« alles mit Kostümen, Licht und Bühnenmaschinen machbar zu sein.

überträgt sie sodann auf ihren Bruder, der dadurch zu einem [...] Ungeheuer wird, seinen Sitz verläßt und sich langsam und unheimlich der entsetzten Prinzessin nähert. (S. 104)

Diese Szenenbeschreibung weckt innere Bilder, die man sich leibhaftig bewegt auf der Bühne denken kann.

Auch andere Handlungen werden im Text stets mit Bewegungs-, gestischen oder mimischen Attributen versehen. Es jagt das Flötenspiel den Bösen »zitternde Furcht« (S. 105) ein, die erwachende Liebe zwischen Prinz und Prinzessin wird mit einer Geste der über den Fluß ausgestreckten Arme beschrieben (S. 105), Sing Ling sieht nach dem Verlust der Geliebten im Spiegel der Flußgöttin »sein schmerzverzerrtes Gesicht« (S. 106) sinkt dann aber, nachdem er sie wieder gefunden hat, in ihre Arme (S. 107). Sogar die Schilderung der Hexe von der Flucht und dem Einfangen der Prinzessin wird rein gestisch-pantomimisch evoziert:

Endlich kommt die Hexe Ho mit der eingefangenen Prinzessin herbei und erzählt mit Geberden den Hergang von deren Flucht: wie das Flötenspiel sie gelockt, wie sie vor Freude tanzte, wie sie am Ufer des Flusses weinte. Wie dann der Prinz kam und wie sie selbst schließlich der Entflohenen habhaft wurde. (S. 106)

Wie bereits in »Der Triumph der Zeit« bleibt allerdings auch im Libretto zu »Die grüne Flöte« eine genauere Bestimmung des eigentlichen Tanzes aus. Es heißt da höchstens, daß die Prinzessin »vor Freude tanzte« (S. 106),⁴⁹ »[v]or Freude [...] in einen Tanz aus[breche]« (S. 105), »ihre Freude [...] in einem stürmischen Tanz« ausdrücke (S. 104), daß die beiden Liebenden »einen leidenschaftlichen Tanz beginnen« (S. 105) oder daß »die Zauberwesen einen leidenschaftlich-grotesken Tanz aufführen« und »unter wildem Tanzen die Gefangenen in Käfige versperrt[en]« (S. 104), daß die Nachtlichtchen einen »kurzen Reigen« (S. 105) aufführen. Und schließlich »schlingen alle einen freudigen Reigen« (S. 108). Während Hofmannsthal beim Verfassen von »Der Triumph der Zeit« noch keine klare, differenzierte Vorstellung vom Tanz seiner Figuren gehabt hatte und dessen Schilderung deshalb schematisch blieb, verzichtet der Autor des Librettos »Die grüne Flöte« – so meine These – bewußt auf eine genaue Beschreibung der eigentlichen Tanzbewegungen und

⁴⁹ Vgl. außerdem dort: Auch »[d]as böse Geschwisterpaar beginnt einen Freudentanz.«

überantwortet deren Ausgestaltung der Choreographin.⁵⁰ Dies läßt sich damit belegen, daß in »Der Triumph der Zeit« die sonstigen (bewegten) Bühnenanweisungen ausführlich beschrieben sind, wenn auch sehr komplex verschachtelt und damit kaum direkt vom Text auf die Bühne zu übertragen, so etwa der unübersichtlich erzählte Tanz der Stunden⁵¹ oder die bezüglich räumlicher Anordnung und Bewegung geradezu verwirrenden Ausführungen der finalen Apotheose.⁵² Hofmannsthal hat offenbar versucht, alle Bewegungen in Worte zu fassen.

Die kinetischen Anweisungen im Libretto »Die grüne Flöte« dagegen sind, was die dramatische Handlung betrifft, klar skizziert. Man hat als Leser, als Leserin stets vor Augen, welche Figur sich wie gebärdet und sogar, wo sie sich im entworfenen Raum und in Positionierung zu den anderen befindet (S. 103). Ein Beispiel für eine solche anschauliche räumliche und kinetische Skizzierung ist die Beschreibung des Marschs am Anfang des Textes:

In feierlichem Zuge führt die Hexe Ho eine Schar von gefangenen Prinzen und Prinzessinnen herbei. Den Zug eröffnet ein Sklave mit einem glöckchenbehangenen Schirme. Ihm folgen Schwarze mit Sichelschwertern, dann die Hexe, die an goldenen Ketten ihre Opfer in Fesseln hält, und zum Schluß wieder Schwarze mit Schwertern. Nachdem der Zug an seinem Ziele angelangt ist, hebt sich auf ein Zeichen der Hexe Ho der Fondvorhang, wodurch der Schrein sichtbar wird, in welchem ihr Bruder, der Zauberer Wu ruht. Die Hexe verrichtet vorerst ein Gebet vor dem Heiligtum und läßt dieses hierauf von den Sklaven öffnen. [...] Die Hexe begrüßt ihren Bruder mit Räucherwerk und anbetenden Geberden und bringt schließlich sein Haupt durch eine Berührung in nickende Bewegung. Dies ist das Zeichen zum Ensembledanz. (S. 103)

Jene Positionierungen der Figuren und deren Bewegungen, die für den Lauf des Geschehens von Bedeutung sind, werden hier knapp ausformuliert. Eine Szene ergibt die nächste, man sieht die Gruppe förmlich an sich vorbeiziehen und anschließend die Handlung wiederum durch Gesten – eine nach der anderen – in Gang kommen. Der Tanz, der Ensembledanz, zu dem dann – wie es auch im Text heißt – lediglich ein Zei-

⁵⁰ Für die choreographische Leitung bei der Uraufführung zeichnete Gyda Christensen verantwortlich; sie war bereits an der Entwicklung des Projekts beteiligt; vgl. dazu S. 522, S. 583, S. 610.

⁵¹ Vgl. S. 19ff.

⁵² Vgl. S. 41f.

chen gegeben wird, gehört nicht mehr eigentlich zur Narration. Es steht zwar im Text präzisierend, die entfesselten Gefangenen begännen »einen Huldigungstanz zu Ehren des Zauberers«, während dessen die Hexe alle »in ein goldenes Netz [verstrickt], aus dem sie sich nicht zu befreien vermögen.« (S. 104) Geschildert wird hier aber nur die bewegte Handlung, nicht der eigentliche Tanz. Dieser wird inhaltlich lediglich so weit bestimmt wie für die Logik der Dramaturgie nötig (Huldigungstanz), er muß oder gar er soll jedoch nicht näher erzählt werden, sondern dann erst auf der Bühne sichtbar sein.⁵³

Die Anlage des Textes läßt auf das Vertrauen Hofmannsthals schließen, das er in der Zwischenzeit in die Partnerkünste gefaßt hat, in die Choreographie, in die Musik, das Licht, die Bühnentechnik. Wo er in »Der Triumph der Zeit« jede Stimmung ausgeschrieben hat, operiert er nun mit reduzierten Szenen-, Bewegungs- und Handlungsanweisungen. Der Librettist denkt hier offensichtlich choreographisch-musikalisch. Weist »Der Triumph der Zeit« geradezu barocke malerische Referenzen auf, so lehnt sich Hofmannsthal in »Die grüne Flöte« an chinesische Bildkunst an; mit schlanken Strichen wird da eine präzise typologisierte Märchenhandlung skizziert.⁵⁴ Hofmannsthal hält sich also an die beschriebene Aufgabenteilung im Ballett. Während Choreographie und Dramaturgie für die »Realisierung« eines Theaterwerks zuständig sind, liegt die Funktion des Librettos beim Entwurf eines theatralen Textes, der ganz für den räumlichen, körperlichen, szenischen Ausdruck geschrieben sein soll, hinter den der Text schließlich zurücktritt. Dies berücksichtigt Hofmannsthal in »Die grüne Flöte«, weshalb das Libretto – im Unterschied zu »Der Triumph der Zeit« – aufführbar wird.

Zum Schluß sei nochmals festgehalten, daß Hugo von Hofmannsthal sein Schreiben für das Ballett im Laufe der Zeit und mit wachsender Erfahrung im Bereich Bühne grundlegend verändert hat. Es ging mir darum zu zeigen, wie die textuellen Verfahren in Hofmannsthals Ballett-

⁵³ Entsprechendes ließe sich zur Musik sagen, die als magisches »Flötenspiel« in die Handlung eingebaut, aber ebenfalls nicht konkretisiert, sondern nur angedeutet und nicht genauer beschrieben wird. Vgl. etwa S. 107, außerdem S. 104 und 105. Schließlich wurde für die Bühne auf musikalische Kompositionen von Mozart zurückgegriffen. Vgl. dazu S. 582, S. 586, S. 588.

⁵⁴ Vgl. auch die Regieanweisung nach der Personenaufüstung; da verweist der Autor selber auf die chinesische Bildkunst: »Die Dekorationen und Kostüme sind nach der Art der chinesischen Lackarbeit ganz in Schwarz und Gold gehalten.« (S. 103) Vgl. auch den Kommentar der Herausgeber, S. 586.

libretti – ganz abgesehen vom Kriterium der literarischen Qualität – den Anforderungen der nonverbal bewegten Bühnenkunst zunächst wider- und dann geradezu musterhaft entsprochen haben. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hofmannsthal im frühen Text »Der Triumph der Zeit« malerisch-erzählend verfährt, indem er bildhaft-üppige Szenerien beschreibt, eine Fülle an Figuren auftreten läßt und die Handlung komplex ineinander schichtet. Dagegen lehnt sich »Die grüne Flöte« an chronologisch gereimte szenische Verfahren an; der Text entwirft einen klar skizzierten Handlungsablauf mit dezidiert nachvollziehbaren Bühnenanweisungen. Auch wenn der eigentliche Tanz in beiden Texten nicht weiter charakterisiert wird, so ist »Die grüne Flöte« dennoch insgesamt choreographisch gedacht, indem die gesamte Handlung auf sukzessiven Bewegungsfolgen beruht. Hofmannsthal schreibt hier das Geschehen als Bewegung vor, ohne dabei den Tanz festzuschreiben. Er schreibt also gewissermaßen seinen Figuren die Handlung auf einen imaginierten Leib, der dann auf der Bühne förmlich in Erscheinung treten soll.

Romantik an der Wende zum 20. Jahrhundert Zu Liedvertonungen Schuberts und Mahlers

I Die Gegenwart Schuberts bei Mahler

Die Bezüge Mahlers zu Schubert scheinen auch ohne genaue Prüfung sinnfällig zu sein: Eine Fülle von Beispielen könnte, dies die wohl zuverlässige Annahme, Nähen und auch direkte Bezugnahmen sowie Filiationen belegen. Auf der Suche nach Nachweisen stößt man bald auf den »Lindenbaum«, der in der »Winterreise« Müllers und Schuberts einem der wohl vollendetsten Lieder seinen Namen gegeben hat und an eben diesen Lindenbaum, den Gustav Mahler in seinem 4. Gesellenlied »Die zwei blauen Augen« an exponierter Stelle beruft. Die forschungsgestützte Suche nach konkreten Belegen für die Bezugnahme Mahlers auf Schubert führt zu – so scheint es zumindest – reichen Ergebnissen: Das Scherzo der 1. Symphonie erinnert sicherlich an Schubert, aber auch an Bruckner: Darauf hat Jens Malte Fischer ebenso hingewiesen wie auf die generelle Nähe der Mahlerschen Gesellenlieder zu den beiden großen Liederzyklen Schuberts und Wilhelm Müllers, ja noch im letzten Kindertotenlied Mahlers nimmt Jens Malte Fischer die Vorbildhaftigkeit des abschließenden Liedes aus der »Schönen Müllerin« »Des Baches Wiegenlied« wahr.¹ Es sind zudem kompositorische, sich überdies klanglich wie in Ausdruckswerten niederschlagende Besonderheiten Mahlers, die immer wieder im Zusammenhang mit Schubert gesehen werden: die berühmten, weit ausgespannenen Naturlaute Mahlers, die etwa in Schuberts Lied »Über die Berge zieht ihr fort...« (D 475) ein Vorbild haben könnten; in Melodieformung und Ausdruck der Gesellenlieder sieht Dietrich Fischer-Dieskau Nähen zur »Winterreise«;² Hermann Danuser verweist beim Mittelteil des 1. Gesellenliedes von Mahler auf die

¹ Vgl. Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Wien 2003, S. 198, S. 218, S. 224.

² Vgl. Dietrich Fischer-Dieskau, Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung. Kassel u. a. 1976, S. 94f. und 334.

»Erinnerungsidylle nach Schubertschem Vorbild« und nimmt im 2. Satz der 4. Symphonie von Gustav Mahler ein Aufgreifen des Scherzotyps von Schubert wahr.³ Erinnern muß man auch an die Bevorzugung des Genres »Dialoglied« in den »Wunderhorn«-Vertonungen Mahlers – etwa in »Der Schildwache Nachtlid« und »Lied des Verfolgten im Turm«; diese bei ihm nachdrücklich dominierende Gruppe »Dialoglied« könnte sich wiederum auf die prägende Kraft Schuberts berufen, etwa in »Der Tod und das Mädchen« (1817) nach dem Text von Matthias Claudius; Peter Revers verweist auf die schon im »Klagenden Lied« auffälligen, an Schubert und Carl Loewe gemahnenden Tremoli und den akkordisch dichten Satz.⁴ Und noch in der Eigenart, sich des musikalischen Materials, der melodischen, rhythmischen und strukturellen Besonderheiten der eigenen Lieder in anderen Kompositionen zu bedienen und eigene Klavierlieder selbst zu instrumentieren, könnte Schubert ein Vorbild für Mahler gewesen sein – auch wenn die ästhetischen Produktionsverfahren durchaus unterschiedlich gewesen sind.⁵

Mit diesem – vermeintlich – reichen Ergebnis scheint die Nähe Mahlers zu Schubert grundsätzlich belegt zu sein, und es müßte nur noch der analytisch gestützte Nachweis geboten werden, wie und wo Mahler sich konkret und dezidiert auf Schubert bezieht und welche Werke oder welche Passagen aus ihnen ihn dabei geleitet haben. Und nun wird es sehr schwierig: Die in der Forschung gewählten Formulierungen für die dort immer wieder berufenen Verwandtschaften zwischen beiden Komponisten sind, betrachtet man sie genauer, durchaus sibyllinisch und auch wolkig: Eigentlich wird bis auf den hier wie dort erscheinenden »Lindenbaum« nichts konkretisiert – und dieser ist ja schließlich keine »Erfindung« der *Komponisten* Schubert und Mahler, sondern eine schon bei Walther von der Vogelweide zum Bild gewordene Chiffre, die in verschiedenen literarischen Epochen, natürlich auch in der Romantik, bei Wilhelm Müller und späteren Dichtern ebenso zu Hause ist wie beim sich vornehmlich auf »Des Knaben Wunderhorn« stützenden Textautor Gustav Mahler, der die Gedichte zu seinen Gesellenliedern

³ Vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber 1991, S. 115 und 100.

⁴ Vgl. Peter Revers, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München 2000, S. 50f.

⁵ Vgl. dazu etwa Michael Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*. München 1997, S. 277.

weitgehend selbst zusammengestellt und auch geschrieben hat.⁶ Bis auf diesen bei Schubert und Mahler gegenwärtigen »Lindenbaum« wird in der Forschung immer nur eine eher allgemeine Erinnerung an Schubert herbeigerufen, die durchaus auch Nähe zwischen Mahler und Loewe oder Mahler und Bruckner umfaßt – so etwa beim »Klagenden Lied« oder beim Scherzo der 1. Symphonie. Beruhen also die vermeintlichen Schubert-Nähen Mahlers vielleicht gar nicht auf direkten Zugriffen zum Werk des früh verstorbenen Romantikers, sind diese möglicherweise sogar überhaupt keine konkreten Schubert-Anklänge, sondern nur Verwandtschaften zur Epoche, die dann natürlich unverwandelt sind und eine mahlertypische eigene epochale Einfärbung gewinnen?

II Mahler über Schubert

Diese Skepsis gegenüber einer konkreten Bezüglichkeit Mahlers zu Schubert findet eine eher unerwartete Bestätigung durch die Äußerungen Mahlers über Schubert, die – heute geradezu unvorstellbar – partiell vernichtend sind. Die Kritik Mahlers an Schubert ereignet sich dabei – und das macht sie noch erstaunlicher – vor dem Hintergrund einer genauen Kenntnis Schuberts durch Mahler. Immerhin hatte Mahler bereits 1876 einen 1. Preis bei einem Klaviervorspiel mit einer Sonate Schuberts errungen, er spielte überdies sehr früh die »Wandererfantasie«, wurde in Baden bei Wien von Julius Epstein unterrichtet,⁷ der wiederum Herausgeber der Klaviersonaten Schuberts war, und in seinen Programmen bot der Dirigent Gustav Mahler immer wieder Symphonien von Schubert; zudem bearbeitete er den »Andante con moto«-Satz aus dem d-moll Quartett D 810 und nahm Retuschen an den Partituren der Symphonien

⁶ Zum Bedeutungsreichtum des »Lindenbaums« vgl. etwa Günter Hartung, »Am Brunnen vor dem Tore...« Über ein Lied von Wilhelm Müller und Franz Schubert. In: Interkurs 77. Internationaler Hochschulferienkurs für Germanistik der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg. Reden und Vorträge. Hg. von Dietrich Löffler und Dieter Bähz. Halle a.d. Saale 1978, Bd. 9, S. 23–38. Ute Wollny, Ortstermin: Lindenbaum. Spurensicherung zu Text und Zeichen, Noten und Nöten der »Winterreise« von Wilhelm Müller. In: Formstrukturen und Sinnstrukturen in der Kunst. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin. Geistes- und Sozialwissenschaften 40, 1991, S. 101–107. Christiane Wittkop, Polyphonie und Kohärenz. Wilhelm Müllers Gedichtzyklus »Die Winterreise«. Stuttgart 1994, bes. S. 113–116.

⁷ Vgl. Jens Malte Fischer, Gustav Mahler (wie Anm. 1), S. 60, S. 92, S. 94.

Schuberts vor, die allerdings sehr viel mehr aus dem Geist Mahlers entworfen sind als aus einer notwendig aus Schuberts Werken selbst resultierenden Konsequenz.⁸ Mahler kannte also das Werk Schuberts sehr gut – und dennoch äußert er am 5. August 1901 gegenüber Natalie Bauer-Lechner: »Von Schubert könnte man ruhig die meisten Themen aufgreifen und erst ausführen. Ja, das würde ihnen gar nicht schaden, so ganz und gar unausgearbeitet sind sie.«⁹ Zwar schätzte Mahler manche Lieder Schuberts, aber den Liedkomponisten Schumann zog er weit Schubert vor – und wie die »vermeintliche Nähe« Mahlers zu Schuberts Liedern aussah, macht folgende verblüffende Äußerung deutlich. Für den 13. Juli 1900 notiert sich Natalie Bauer-Lechner diese Bemerkungen Mahlers:

Ich habe mir heute Schuberts ganze Kammermusik durchgelesen. Da trifft man unter zwölf Werken höchstens vier gute. So sind auch bei achthundert Liedern vielleicht achtzig vollständig schöne, was allerdings genug ist. Aber hätte er lieber nicht all dieses Unbedeutende gemacht, auf das hin man ihm, wenn man bei dem anderen auch noch so begeistert war, beinahe das Talent absprechen müßte!

Das kommt daher, weil sein Können lange nicht an seine Empfindung und Erfindung heranreicht. Wie leicht macht er es sich mit der Durchführung! Sechs Sequenzen folgen aufeinander und dann noch eine in anderer Tonart. Keine Verarbeitung, keine künstlerisch vollendete Ausgestaltung seines Vorwurfs! Statt dessen wiederholt er sich, daß man ohne Schaden die Hälfte des Stückes wegstreichen könnte. [...]

Jetzt begreife ich, daß Schubert, wie man erzählt, noch kurz vor seinem Ende Kontrapunkt studieren wollte. Er empfand, *wie* der ihm fehlte.¹⁰

Eine ungeteilte Liebe zum Werk, das als eine Art »Ideenparadies« für Mahler betrachtet werden könnte, schlägt sich hier nicht nieder. Und dennoch muß man Mahler verteidigen, denn er formuliert im Prinzip nichts anderes als dasjenige, was die Rezeptionsgeschichte Schuberts als für diese Zeit typisch ausweist. Noch zuvor hatte Robert Schumann durchaus diese negativen Rezeptionskonstanten Schuberts aktiv mitgetragen, wenn er zwar das Instrumentalwerk durchaus akzeptiert, doch

⁸ Das hat Peter Andraschke umfassend und präzise nachgewiesen: Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert. In: Archiv für Musikwissenschaft xxxii, 1975, S. 106–116.

⁹ Herbert Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Hamburg 1984, S. 193.

¹⁰ Ebd. S. 158f.

die Lieder Schuberts deshalb wenig schätzt, weil er in ihnen den Bezug zum Gedicht gestört sah.¹¹

Hier zeichnet sich eine bestimmte Station in der Rezeptionsentwicklung Schuberts ab, die am schönsten, weil ohne jede Bosheit formuliert, bei Grillparzer und seinen berühmten Entwürfen für einen Text auf Schuberts Grabmonument zum Ausdruck kommt. Es wird zumeist nur die Endfassung dieses Grillparzerschen Epigramms zitiert, jene Grabinschrift also:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch viel schönere Hoffnungen.

Nimmt man noch Entwürfe und Fassungen Grillparzers hinzu, dann wird es zumindest sehr wahrscheinlich, daß die zeitlebens von Grillparzer gehegte Hochschätzung Schuberts sich durchaus auch von Erwartungen ins Künftige nährte und sich zudem in erster Linie auf die Lieder bezog. In einem Entwurf zu diesem Epigramm heißt es bei Grillparzer, das zentrale Motiv des Wanderns ebenso betonend wie die Gattung des Liedes: »Wanderer! Hast Du Schuberts Lieder gehört? Unter diesem Stein liegt er ... Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.«¹² Dieser Entwurf ist von derselben Haltung getragen, die in Mahlers Bemerkung gegenüber Natalie Bauer-Lechner erkennbar ist: Das Genie, das sich noch nicht seinen Einfällen gemäß ausgebildet hat, dem es an technischer Perfektion wie an Kenntnis der Tradition und der kompositorischen Gesetzmäßigkeiten fehlt, dem es aber angesichts seiner Begabung zweifellos gelungen wäre, ein ganz großer Komponist zu werden, wäre ihm die Zeit vergönnt gewesen, sich zu entwickeln und an sich zu arbeiten. Elmar Budde hat diese anscheinend unausrottbare Rezeptionskonstante, die zweifellos bei Schumann, Grillparzer und eben Mahler nachweisbar ist, präzise beschrieben:

Im allgemeinen stellt man Schubert als den Inbegriff des genialen und ständig schöpferisch tätigen Komponisten dar. Seine Genialität zeigt sich indessen nicht ... in der kompositorischen Komplexität und Differenziertheit seiner Werke (wie z. B. bei Bach oder Beethoven), sondern in deren unreflektierter, gleichsam naturhafter Hervorbringung. Schuberts Kompositionen scheinen

¹¹ Vgl. dazu Peter Revers, *Mahlers Lieder* (wie Anm. 4), S. 35.

¹² Franz Grillparzer, Epigramme. In: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörbacher. München 1960–1965. Bd. 1, 1965, S. 397.

nicht gebaut oder konstruiert zu sein; sie sind der Inbegriff von Einfall und Unmittelbarkeit. Diese Einschätzung und Charakterisierung des Komponisten bedeutet umgekehrt, daß ihm kompositorische Intelligenz und Reflexionskraft abgesprochen wurden.¹³

Auch wenn diese Einschätzung keineswegs ausschließt, daß Schuberts Lieder durchaus als Geniestreiche gewertet werden – so ja auch Mahler bei etwa 10 % der Lieder Schuberts –, so sind sie dies im Lichte dieser Schubert-Sicht dadurch, daß sie gleichsam ohne Schöpfungsprozeß von vornherein vom Komponisten als »ganz« und unbearbeitet aus seinem Inneren entlassen werden. Natürlich ist dies eine Fehleinschätzung, die noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zuweilen bei der Betrachtung früher Gedichte des Genie-Goethe begegnet, dem man dabei zudachte, daß er in Unmittelbarkeit und ohne jede Vermittlung und Bearbeitung seine Texte auf das Papier werfen konnte: In beiden Fällen trifft dies nicht zu, vielmehr liegt das besondere Vermögen Schuberts und Goethes gerade darin, auf dem Wege bedachter und arbeitsreicher Vermittlung, die keineswegs als schriftlich vorliegende Werketappen nachweisbar sein müssen, eine zweite Unmittelbarkeit entstehen zu lassen.

Jedenfalls zeigt Mahlers Umgang mit Schubert, daß er zwar von einer zweifellos genauen Kenntnis von dessen Schaffen getragen ist, daß dieser sich aber keineswegs durch eine besondere Bewunderung, Zuneigung auszeichnet und überdies in wesentlichen Bereichen eine erstaunliche Fremde erkennen läßt.

III Schubert und Mahler in der Gegenwartsmusik

Auch wenn es keine direkt und konkret im einzelnen Werk nachweisbaren Anregungen oder Übernahmen aus bestimmten Schubert-Kompositionen gibt, auch wenn Mahler eine gewisse Distanz erkennen läßt und durchaus scharfe Kritik an Schubert formuliert: Die in der Forschung immer wieder beschworenen Nähen zwischen beiden Komponisten sind natürlich begründbar. Zudem erfahren sie eine beachtliche, wenngleich indirekte Unterstützung aus dem kulturhistorisch-ästhetisch entschei-

¹³ Elmar Budde, Franz Schubert und das Lied. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Liedes. In: Hermann Danuser (Hg.), Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber 1988, S. 235–250, hier: S. 236.

denden Lager der Komponisten selbst. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang etwa an Wolfgang Rihm und Luciano Berio, für die in auffälliger Weise Schubert und Mahler gleichzeitig zu Leitbildern werden, und zwar in einer Weise, daß sie in manchen ihrer Kompositionen Schuberts und Mahlers Werke gleichermaßen als Materialfelder nutzen und sie ihren Schöpfungen, diese durchdringend, einschreiben. Als exemplarisches Beispiel dafür kann Berios »Sinfonie« gelten, die geradezu als eine Art »Collagekomposition« nicht nur Züge und kompositorische Eigenheiten Schuberts aufgreift, sondern in vielen Dimensionen deutlich auf Mahlers 2. Symphonie zurückgeht, diese sogar herbeizitiert und etwa im Scherzo den ganzen 3. Satz der 2. Symphonie Mahlers als freilich immer wieder modifizierte Grundierung dieses Berio-Satzes verwendet.¹⁴

Im Blick auf die Lieder ist aber noch ein anderer Gegenwartskomponist anregender und letztlich für die Lösung der hier verfolgten Frage aufschlußreicher. Hans Zender hat seine 1993 in Frankfurt uraufgeführte, eine euphorische Publikumsreaktion auslösende Fassung der »Winterreise« von Schubert und Wilhelm Müller mit dem Untertitel »eine komponierte Interpretation« versehen. Zender greift, angeregt von Hanspeter Padrutts Essay »Der epochale Winter«,¹⁵ Schuberts und Müllers großes Monument der Liedtradition auf, verwandelt sich dieses Denkmal gleichsam an, bringt es in unsere Gegenwart, und zwar durch eine besondere Betonung der existenziellen und emotionalen Wucht der Texte Müllers, die durch ekstatische Ausbrüche, den bedachten Einsatz von Tonclustern und Klangfarben im Orchester geradezu im Jetzt zu ihrer »alten« Aggressivität der vormärzlichen Entstehungszeit revitalisiert werden. Zender bringt die »Winterreise« also in seine, unsere Gegenwart, indem er sie neu interpretiert und dabei Möglichkeiten, die als potentielle Les- und Hörarten in den Liedern liegen, ausschöpft und zu künstlerischen Wirklichkeiten werden läßt. Zender greift in dieser Absicht ausdrucksintensivierend in die Partitur Schuberts ein, aber dies geschieht nicht gegen die kompositorische Vorlage, sondern alle Modifizierungen sind schon bei Schubert angelegt und damit auch für den Gegenwartskomponisten legitimiert: »Zender [fügt] in die historisch verwurzelte Musik Schuberts die gesteigerte Expressivität der zeitgenössi-

¹⁴ Vgl. dazu umfassend Thomas Schäfer, Modellfall Mahler. München 1999, S. 121–152.

¹⁵ Zürich 1984.

schen Musik ein, verstärkt latente Ausdrucksgesten mit instrumentalen Mitteln und macht Schuberts Ausdrucksmöglichkeiten dadurch überhaupt erst wieder erfahrbar.«¹⁶ Die Singstimme bleibt dabei weitgehend unverändert.

Im Beginn dieser von Zender entworfenen Anverwandlung und Vergegenwärtigung der »Winterreise« Schuberts und Müllers, in dieser vom Schöpfer selbst so bestimmten »komponierten Interpretation«, bemerkt man in der Partitur eine höchst aufschlußreiche Passage (s. gegenüberliegende Seite): Ab Takt 49, unmittelbar vor dem bezeichnenden Wechsel in den 2/4 Takt und dem Einsatz der gegenüber dem Original unveränderten Schubert-Melodie des 1. Liedes »Fremd bin ich eingezogen«, hört man von Flöte, Oboe und Klarinette Wendungen, die im Verein mit der Klangkonturierung der Streicher eindeutig auf Mahler verweisen, ja in ihrer naturtonhaften Klanglichkeit und musikalischen Gestik sogar wie ein Mahler-Zitat erscheinen. Ein Zitat ist dies zwar nicht, aber eine bewußt herbeizitierte, typische Mahler-Figur. Ohne eine konkrete Bezugnahme auf ein bestimmtes Mahler-Werk klingt es hier unmittelbar vor dem Beginn des bis auf die Orchestrierung originalen Schubert-Werkes einen Augenblick wie bei Gustav Mahler; der Rezipient denkt, vom Komponisten gelenkt, an Mahler.

Die hier deutlich werdende Mahler-Allusion, diese Vergegenwärtigung Mahlers im Lichte der »Winterreise« Schuberts und Müllers in der in die Gegenwart anverwandelten Fassung Zenders weist darauf, daß der Komponist im ausgehenden 20. Jahrhundert Schubert mit Mahler wahrnimmt: Er vergegenwärtigt Schubert als Liedkomponisten in einer »komponierten Interpretation« zusammen mit Mahler; Schubert erscheint gegenwärtig im Lichte Mahlers oder, zugespitzt, Schubert ist Zender ohne Mahler nicht denkbar. Der Neuentwurf der »Winterreise« macht also deutlich, daß Schubert und Mahler sich trotz aller epochaler Divergenz und auch bei durchaus waltender Distanz des Jüngerern zum Älteren nahestehen, und zwar so sehr, daß die Vergegenwärtigung Schuberts im Lichte Mahlers geschehen muß: Über Mahler führt der Weg Schuberts in die Moderne. Dieser vom Komponisten Zender vertonte Zusammenhang zwischen Schubert und Mahler stellt sich in dessen Komposition

¹⁶ Wilfried Gruhn, Hans Zenders Version von Schuberts »Winterreise«. In: Neue Zeitschrift für Musik 158 (1997) 1, S. 43–47, hier: S. 44.

klanglich wie gestisch vor, aber eben nicht in einem direkten Zitat, sondern in der Vergegenwärtigung des eher Typischen, »Mahlerhaften«. Dies entspricht nun der eingangs geäußerten Vermutung, daß die Anwesenheit Schuberts in Mahlers Kompositionen sich keinem direkten Zugriff oder einer genau benennbaren Filiation verdankt, sondern daß in Mahlers Werken die Nähe zu Schubert eine Vergegenwärtigung des Typischen von Schubert bedeutet: Mahler hat sich eben nicht von einem konkreten Werk, einer präzise benennbaren Melodie oder einer nachweisbaren Struktur eines Liedes oder bestimmter Zusammenhänge anregen lassen, sondern es handelt sich um die Vergegenwärtigung einer bestimmten, die gesamte Epoche charakterisierenden Ausdruckswelt, die man – bei Mahler – mit dem Namen Schubert oder aber – bei Zender – mit dem Namen Mahler verbindet.

Hans Heinrich Eggebrecht hat in seinem großen Gustav Mahler-Buch am Beispiel des Hauptthemas im 1. Satz der 4. Symphonie die Vergegenwärtigung Schuberts bei Mahler, ins Generelle ausgreifend, als eine idiomatische, und keine werkbezogene konkrete Nähe charakterisiert. Er weist nach, daß die von Paul Bekker als Vorbild für dieses Mahler-Thema genannte Klaviersonate Schuberts op. 53 und auch die von Adorno für das Hauptthema dieses Mahler-Satzes als Quelle bestimmte Klaviersonate op. 122 keine konkreten und belegbaren Vorlagen für das Thema dieses 1. Satzes von Mahler waren, sondern daß die nicht zu leugnende Nähe Mahlers zur Motivik und auch zur spezifischen Weise der Begleitung in beiden, als mögliche Vorlagen genannten Schubert-Werken eine idiomatische Verwandtschaft und keine »bewußte Entnahme aus Schubert« anzeigt: »Mahlers Anknüpfen an kompositorisch schon Dagewesenes ist [...] kein konkretes [...]«. ¹⁷ Diese sich hier abzeichnende Vergeblichkeit, die Bezüge Mahlers zu Schubert in dessen Werken zu konkretisieren und unmittelbare Wirkungen zu konstatieren, stellt sich sogar beim Versuch ein, die so oft berufene Nähe zwischen dem Schubertschen Lindenbaum und dem 4. Gesellenlied Mahlers analytisch zu belegen. ¹⁸ Sogar noch die immer wieder berufene Verwandtschaft der zyklischen Strukturen bei Schubert und Mahler sind keines-

¹⁷ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*. München 1982, S. 114–116.

¹⁸ So scheitern die Nachweisbemühungen von Susan Youens deshalb, weil sie Aspekte berufen, die nicht aus Schubert ableitbar sind. Vgl. Dies., *Schubert, Mahler and the Weight of the Past: »Lieder eines fahrenden Gesellen« and »Winterreise«*. In: *Music & Letters* 67 (1986), S. 256–268.

wegs in dessen Liederzyklen allein präfiguriert, sondern schreiben sich von Petrarca über Heine, Lenau, Goethe und auch Wilhelm Müller her; und die kompositorisch-musikalische Zyklusbildung Mahlers läßt sich mindestens so umfassend mit Schumann wie mit Schubert begründen.

IV Grundzüge des Schubert-Liedes: »Der Doppelgänger«

Angesichts dieses Befundes muß die nicht zu leugnende Nähe Mahlers zu Schubert auf anderem Wege genauer bestimmt werden: Wodurch wirkt bei Mahler manches »schubertisch«, was aber gar nicht konkret Schubert ist? Zu den Kriterien für eine solche Charakterisierung gelangt man am ehesten, wenn man sich der Wesenszüge des Schubert-Liedes erinnert. Von da aus öffnet sich ein Weg zur Prüfung, was von diesen Zügen in der Welt der Moderne eines Mahler aufgenommen wird oder aber zumindest so anwesend ist, daß man sich an Schubert erinnert fühlt – oder aber: vielleicht gar nicht konkret an Schubert, sondern an dessen epochale Einfärbung des Romantischen?

Nicht der eigentlich naheliegende Vergleich zwischen den »Lindenbäumen« Wilhelm Müllers, vertont von Schubert, und dem 4. Gesellenlied mit dem vom Textautor Mahler selbst berufenen Lindenbaum soll leiten – darüber ist schon viel gesagt worden und dabei konnte eben jene genaue Bezüglichkeit nicht nachgewiesen werden, obwohl die Nähe Mahlers zum Idiom Schuberts als einem epochalen romantischen offenkundig ist¹⁹ –, sondern ein anderes großes Schubert-Lied, das exemplarisch einige der Wesenszüge des Schubert-Liedes überhaupt und der ihm innewohnenden Textbezüglichkeit sinnfällig machen soll, die dann wiederum auf ihren epochalen Bezug hin befragt werden: die berühmte Heine-Vertonung Schuberts vom »Doppelgänger«, jene späte, im Todesjahr 1828 entstandene Komposition, die als letzte der sechs Heine-Vertonungen im Zyklus »Schwanengesang« ihren Platz gefunden hat.

¹⁹ Das gelingt auch Jens Malte Fischer in seiner großen Mahler-Biographie nicht, der dort direkte Bezüge Mahlers zur »Schönen Müllerin« belegen möchte, vgl. etwa Fischer (wie Anm. 1), S. 217f.

»Still ist die Nacht...«

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger! Du bleicher Geselle!
Was öffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle,
So manche Nacht, in alter Zeit?

Dem Lied liegt ein Text Heinrich Heines zugrunde, der aus dem »Buch der Lieder« stammt, der 1823/24 entstandenen Abteilung »Die Heimkehr« zugehört und dort als XX. Gedicht fungiert. »Die Heimkehr« folgt dem kurz zuvor 1822/23 entworfenen »Lyrischen Intermezzo«, dem Robert Schumann die Gedichte für die Vertonung zu seiner »Dichterliebe« entnommen hat, und beide Teile des »Buches der Lieder« zählen zu den frühen Gedichten Heines, die zwar schon den abständig-ironischen Ton in sich bergen, aber zugleich noch eine starke Prägung durch August Wilhelm Schlegel verraten, den Bonner Lehrer Heinrich Heines. Dieser hat seinen Schüler Heine in die Welt der großen lyrischen Formen ebenso eingeführt wie in die Welt der Antike, Griechenlands und Roms, aber auch in die große Zeit des Umbruchs in Italien, die in Petrarca einen bedeutsamen Höhepunkt erreicht: Dies alles hat Heine nachhaltig beeinflusst. Zugleich aber bemüht sich der Autor in den Gedichten dieser Zeit auch um einen Volkston, einen erkennbaren Bezug zum Volksliedhaften, zwar nicht im Sinne einer dort durchaus auffindbaren Formlosigkeit, sondern eher in einer Einfachheit und Schlichtheit, die künstlerisch und auch künstlich – das ist nicht abwertend zu verstehen – herbeizitiert wird. Heine schafft auf diese Weise in der Synthese von Naivität und Kalkül eine Vergegenwärtigung einer zweiten Unmittelbarkeit auf dem Wege der Vermittlung.

Geschehenshintergrund der im »Buch der Lieder« zyklisch vorgestellten Gedichte Heines, zu denen auch die den »Doppelgänger« einschließenden »Heimkehr«-Texte zählen, ist die unglückliche Liebe des lyrischen Ich, das kein Gehör bei der verehrten und zugleich unerreichbaren Geliebten findet. Daß dieses »Geschehen« einen Bezug zu Petrarca »Canzoniere« unterhält, liegt auf der Hand und Heine selbst hat diese in seine Zeit transferierte Nähe zu Petrarca keineswegs verheimlicht, sondern mit durchaus deutlichen Hinweisen sogar hervorgehoben: so ist alleine schon der Titel zum »Buch der Lieder« eine unverkennbare Bezugnahme zum »Canzoniere« des Petrarca. Aber auch die in einer Gedichtfolge, in nun allerdings leichter, liedhafter Form, vorgestellte Geschichte einer unglücklichen Liebe zu einer Gestalt kann ihre Nähe zu Petrarca Laura-Gedichten alleine schon auf der Geschehensebene nicht verleugnen. Überdies stehen Motive, die eingesetzten Farben, Bilder und andere Verweise in einem deutlichen Bezug zu Petrarca. Man kann sogar eine noch stärkere als bisher in der Forschung angenommene Wirkung Petrarca auf Heine nachweisen, die weit über die unglücklich geliebte, typisiert schöne Frauengestalt ebenso hinausgeht wie über die in ein zeitgemäßes-heinenahes Bedeutungsfeld anverwandelten Topoi des Schmerzes, des Mondes, der Gegenwart der Erinnerung und des Liebesleidens wie auch der Stadt als alte Begegnungsstätte und typisierte Kulisse: Diese bisher unterschätzte Wirkung zeigt sich im Spezifischen der hier waltenden zyklischen Struktur, das deshalb so wichtig zu erwähnen ist, weil es im Prinzip von Schubert, aber eben auch von Mahler und natürlich Schumann aufgegriffen und auch in die musikalisch-kompositorische Zyklusbildung eingebunden wird: Diese stützt sich eben nicht mehr nur auf rein musikalische Verbindungen, geht also nicht etwa in Tonartenbezügen auf, sondern bindet immer auch das Dichterisch-Semantische ein und bezieht sich damit zyklusbildend auf die spezifische Weise der Geschehensvermittlung des auf Heine und natürlich auf Wilhelm Müller gekommenen Petrarca. Es handelt sich hier um die für Schubert, Schumann wie Mahler hochbedeutsame Bezüglichkeit der Musik zu dichterischen Vorwürfen oder auch zu »poetischen Ideen«,²⁰ die

²⁰ Dies fordert, in dieser Hinsicht vergleichbar mit Mahler, Richard Strauss in seinem Brief vom 24. August 1888 an von Bülow, in: Briefwechsel Richard Strauss und Hans von Bülow (Hg. Willy Schuh und Franz Trenner), Strauss-Jahrbuch 1954, Bonn 1953 [sic!], S. 7–88, hier: S. 69ff.

Schubert wie Mahler geradezu forderten, um eine Komposition zu entwerfen.²¹

Den Hinweis auf diese spezifische Zyklusstruktur, die man bei Heine wie Wilhelm Müller und Lenau, aber auch später bei Schumann und Mahler findet, gibt der Text, den Heinrich Heine als Vorlesung in Bonn gehört hat, nämlich August Wilhelm Schlegels »Geschichte der romantischen Literatur«; dort heißt es über Petrarca »Canzoniere«:

Die Stellung und Anordnung ohne Zweifel von Petrarca selbst und chronologisch. Hierin die Natur bessere Künstlerin als die Absicht. Die Liebe bildet das Leben rhapsodisch. Die unausgefüllten Zwischenräume von einem Seelenzustande zum anderen geben *échappées de vue* ins Unendliche. [...] Knüpft entfernte Momente unmittelbar zusammen, wenn das dazwischen Liegende sie nicht betrifft. Wo die Gedichte sich auf äußere Umstände beziehen, zum Teil leicht zu erraten, zum Teil in einem so verklärten Widerscheine, daß nur eine gleichgestimmte Fantasie das Recht hat, sie zu ergänzen. Manches soll Rätsel bleiben. Reiz des Geheimnisses. Laura nie genannt. Die höhere Liebe bleibt den Ungeweihten immer Geheimnis. [...] Petrarca Sammlung ein wahrer und vollständiger lyrischer Roman. [...] Eröffnung des Ganzen mit der Entstehung der Liebe, [...] Schluß: an die klagende Nachtigall, gleichsam Schwanengesang.²²

Das Wort »Schwanengesang« fällt also vor Schubert schon in August Wilhelm Schlegels »Geschichte der romantischen Literatur«, einem Schlüsseltext für die Romantik in Deutschland, von dem sich allerdings später Heinrich Heine entschieden abwandte. Worauf es in diesem Wort Schlegels ankommt, ist die in den Gedichten selbst ausgesparte Schilderung des Geschehens, die vielmehr die Folgen des zwischen den Gedichten sich ereignenden Vorgängigen vergegenwärtigen und damit nur implizit ein Geschehen im emotionalen Reflex auf das Geschehen vorstellen. Dies wiederum ist insgesamt im Petrarkismus jener Zeit ein zyklusbildendes Prinzip etwa um 1800 geworden und hält sich bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, umfaßt also die Epoche der Romantik in Literatur und Musik, und ist damit ein diese ganze Epoche – und in der Literatur auch die des sogenannten »Vormärz« – charakterisierendes

²¹ In seinen Briefen spricht Mahler davon, daß er das Wort als Träger seiner »musikalischen Idee« heranziehen muß. In: Gustav Mahler, Briefe. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien und Hamburg 1982, S. 200.

²² August Wilhelm Schlegel, Geschichte der romantischen Literatur. In: Ders., Kritische Schriften und Briefe in sechs Bänden. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1965, Bd. 4, S. 182f.

Prinzip, das sich keineswegs als ein spezifisch nur bei Wilhelm Müller und Schubert vorfindliches beschreiben läßt.

Das »Doppelgänger«-Gedicht ist in den »Schwanengesang« Schuberts gestellt und damit in eine neue und dennoch nah verwandte Zyklusstruktur eingebunden. Das Gedicht, nimmt man es allein wahr, bietet eine um zwei mögliche Kontexte beraubte Version: Es fehlen die Umgebungsge-dichte Heines und diejenigen Umgebungslieder aus dem gleichfalls in der zyklischen Struktur durchaus genau und bedacht entworfenen »Schwanengesang« Schuberts: Dies ist stets zu berücksichtigen, wenn man sich weitere Züge des Gedichtes vergegenwärtigt und dann die Art des Umgangs mit diesem Text in der Vertonung Schuberts in den Blick nimmt.

Im Schmerz an die unerreichbare Geliebte vergegenwärtigt sich das schmerzerfüllte lyrische Ich das Haus in der Stadt, in der die Geliebte wohnte. Sie hat längst den Ort verlassen, aber die Stadt und das Haus stehen noch an der Stelle, an die sich der Leidende zurückimaginiert.

Auffallend nun und für Heine ganz typisch ist die sich hier vorstellende Verzweiflung, die nicht eigentlich das Du der Geliebten und die vergebliche Liebe zu ihr in den Mittelpunkt stellt, sondern in einer Art Selbstbespiegelung das romantische und auch volkstümliche Motiv des Doppelgängers beruft. Der Verzweifelte begegnet sich, im Wissen darum, daß nichts vergeht oder gar folgenlos vergangen oder auf immer verschwunden ist, selbst im Zeichen der dauerhaften Vergegenwärtigung des Vergangenen und Abwesenden, steht sich selbst gegenüber, schaut sich gleichsam selbst zu, wird vom Vergangenen geradezu überschwemmt und erkennt in dem anderen, früheren sich selbst, dem er dann in einer erstaunlich rationalen Weise erkennend und aktiv begegnet: Er wirft dem Doppelgänger, dem eigenen früheren Ich vor, ihn im Jetzt im »Liebesleid« nachzu»äffen«. Dies ist ein Erkennungsakt mit innewohnender Rationalität. In typisch Heinescher Gebrochenheit und beinahe klarsichtigem Schmerz wird oxymorisch das Gegenüber als das Selbst des Vergangenen erkannt. Das Ich im Jetzt scheint geradezu seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten zu vergessen und wendet sich eher empört gegen das eigene Ich von früher, das seinen Augenblicksschmerz nachzuäffen scheint. Die ganze Situation ist in einer bei Heine häufig begegnenden Hintergründigkeit weniger eine schmerzintensive Trauer über den Verlust oder die Unerreichbarkeit der Gelieb-

ten, sondern es ist eher eine Selbstauseinandersetzung eines zerrissenen Ich, das dem eigenen früheren Ichzustand geradezu argwöhnisch und anklagend in einem Alleinstellungsanspruch beinahe beleidigt begegnet. Heine offenbart hier einen Zerrissenen zwischen Früher und Jetzt, Rationalität und Emotion, Schmerz und Erkenntnis, Rolle und Identität, Abhängigkeit und Autonomie, – ein Zerrissener, der in sich entzweit sich selbst begegnet und dabei ein merkwürdiges Zugleich von Gegensätzen offenbart: eine Gleichzeitigkeit von Exstatik – in der Emotion und dem erregt wie rational zugleich angesprochenen früheren Ich – und Statik, denn alles steht und nichts bewegt sich in auffallender nach rückwärts gerichteter Erstarrung.

Zugleich ist in diesem Gedicht die innere Erregung in der Unregelmäßigkeit der Versfüße, des Wechsels zwischen auftaktigen und nichtauftaktigen Versen und in den spannungssteigernden Enjambements gegenwärtig; dennoch wirkt das Gedicht einfach, regelmäßig in der an das Volkslied und den Gedichten aus »Des Knaben Wunderhorn« erinnernden konsequenten Vierhebigkeit und dem ostinat durchgehaltenen Kreuzreim. Auch im Formalen zeichnet sich also dieses Zugleich von Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, von Rationalem und Empfundener ab: eine oxymorische Struktur also, die auf allen Ebenen prägend und nachweisbar ist.

Schubert hat dieses Gedicht in seinem Todesjahr in einer Weise vertont, die im Blick auf das Wesen des Schubert-Liedes exemplarisch genannt werden kann. Auffallend ist zunächst die von Schubert veränderte Kontextualität im Zyklischen: Zwar stammen alle sechs Heine-Vertonungen des »Schwanengesangs« aus dem Kapitel »Die Heimkehr« im »Buch der Lieder«, doch hat Schubert – wie später Schumann beim »Lyrischen Intermezzo« – keineswegs alle Heimkehr-Gedichte vertont und diejenigen, die er vertont hat, finden im Zyklischen des Liederkreises eine andere Reihenfolge als im Gedichtzyklus. Schubert gestaltet also den Kontext um, ordnet die Lieder anders an und verändert damit natürlich in seiner durchaus bedacht und bewußt gewählten Abfolge – das zeigen die Handschriften – die Vorlage Heines. Das ist keineswegs ein Vorwurf gegenüber Schubert, sondern nur der Hinweis auf eine sicherlich legitime Uminterpretation der Vorlage, die ja in der Vertonung, dem neuen autonomen und intermedialen Gebilde aus zwei Künsten, keineswegs allein der Maßstab für das Legitime oder Illegitime des Liedes sein kann.

Schon ein Blick auf die konstitutive Funktion des Einsatzes für die gesamte Komposition führt sodann auf eine umfassendere Metaebene. Von dort öffnet sich der Weg zu einer vergleichenden Betrachtung von Mahlers »Lied des Verfolgten im Turm«.

Es läßt sich, sichtbar im Instrumentalpart, ein »Erfindungskern«²³ des Liedes ausmachen, der sich in den ersten acht Takten dieser Vertonung im Dreivierteltakt offenbart, wobei, eigentlich ganz der traditionellen Periodik gemäß, diese acht Takte aus zweimal vier Takten bestehen. Auffallend dabei ist nun, daß die zweite Hälfte der acht Takte beim ersten Erscheinen identisch ist mit den ersten vier Takten, später aber zumindest in enger Verwandtschaft zu den ersten vier Takten steht. D. h. also, daß der Erfindungskern sich eigentlich in den ersten vier Takten im Baß des Ostinato als »h-ais-d-cis« offenbart, aus dem letzten Endes alles Folgende ableitbar ist. Insgesamt erscheint dieser viertaktige Vordersatz sechsmal im Lied, während der Nachsatz leicht im Melodischen, einschließlich der melodischen Umkehrung des Sekundschrilles, und Klanglichen variiert wird. Auffallend ist die harmonische Gestaltung dieses Erfindungskerns in den ersten vier Takten. Faßt man den ersten Akkord des h-moll-Liedes als Tonika, dann fehlt hier die Terz; in der Dominante fehlt die Quinte, dafür aber ist die Terz verdreifacht; versteht man den dritten Akkord wiederum als Tonika, dann fehlt hier der Grundton. Die Dominante erscheint dann ohne Terz als Quartsextakkord.²⁴

Die Bedeutung diese Akkordfolge ist bemerkenswert und zugleich für Schubert höchst aufschlußreich: Hier fehlen, eine Wirkung des Schwebenden mit sich bringend, Strebungen und funktionale Beziehungen zwischen den Akkorden oder anders: Die traditionelle Harmonielehre, die ein System aus Funktionen und kausal geordneten Funktionsbeziügen darstellt, kann diese von Schubert gestaltete Akkordfolge nicht erklären: Hier ist in einem übertragenen Sinne die Kausalität außer Kraft gesetzt worden – und genau das ist der Grund für den gegenüber Schubert in seiner Schaffenszeit und auch später oft erhobenen Vorwurf, er würde nicht mit dem Material »arbeiten«, nicht wirklich variieren und

²³ Einen solchen »Erfindungskern« nimmt Hans Heinrich Eggebrecht für eine große Zahl von Liedern Schuberts an, in: Ders., Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Archiv für Musikwissenschaft 27 (1970), S. 89–109, hier: S. 89.

²⁴ Vgl. dazu die ausführliche und präzise Analyse von Werner Thomas, Schubert-Studien. Frankfurt 1990, S. 115–135.

Der Doppelgänger

Heinrich Heine

aus „Schwanengesang“ DV 957

Sehr langsam

Still ist die Nacht, es ru-hen die Gas-sen,

pp

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note 'S', a quarter note 'till', a quarter note 'ist', a quarter note 'die', a quarter note 'Nacht,', a quarter note 'es', a quarter note 'ru-hen', a quarter note 'die', a quarter note 'Gas-sen,'. The piano accompaniment begins with a *pp* dynamic, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

in die - sem Hau-se wohn - te mein Schatz; sie hat schon

Detailed description: The vocal line continues with a quarter note 'in', a quarter note 'die - sem', a quarter note 'Hau-se', a quarter note 'wohn - te', a quarter note 'mein', a quarter note 'Schatz;', a quarter note 'sie', a quarter note 'hat', a quarter note 'schon'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

längst die Stadt ver - las-sen, doch steht noch das Haus auf dem-sel - ben

Detailed description: The vocal line continues with a quarter note 'längst', a quarter note 'die', a quarter note 'Stadt', a quarter note 'ver - las-sen,', a quarter note 'doch', a quarter note 'steht', a quarter note 'noch', a quarter note 'das', a quarter note 'Haus', a quarter note 'auf', a quarter note 'dem-sel - ben'. The piano accompaniment continues.

Platz. Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö - he,

> cresc. > poco a poco

Detailed description: The vocal line continues with a quarter note 'Platz.', a quarter note 'Da', a quarter note 'steht', a quarter note 'auch', a quarter note 'ein', a quarter note 'Mensch', a quarter note 'und', a quarter note 'starrt', a quarter note 'in', a quarter note 'die', a quarter note 'Hö - he,'. The piano accompaniment features a *cresc.* and *poco a poco* marking, with a rising bass line and chords in the right hand.

und ringt die Hän-de vor Schmer-zens-ge-walt; — mir — graust es,

wenn ich sein Ant-litz se - he — der Mond zeigt mir mei-ne eig - ne Ge - stalt. —

— Du Dop-pel - gän-ger, du blei-cher Ge-sel-le! was äffst du nach mein

Lie-bes-leid, das mich gequält auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

al - - - ter Zeit?

entwickeln wie gestalten. Diejenigen, die dieses Schubert vorwerfen, haben übersehen, daß er eine geradezu kopernikanische Wende in seinem Komponieren gestaltet und im Prinzip eine moderne Feldstruktur entwirft, die andere Bezüge im Blick hat. Werner Thomas hat das in seiner aufschlußreichen Studie über den »Doppelgänger« Schuberts präzise benannt, wenn er betont:

Eine sinnvolle Bindung aber wird durch ein anderes Mittel hergestellt. Die starren Klänge werden um einen Zentralton (fis mit seiner Unteroktav) in kleinsten Schritten mixturenhaf verschoben. Das fis fehlt in nur 6 von 63 Takten. Die Akkorde sind an der Zentralton-Oktaf gleichsam aufgehängt. Es entsteht der Eindruck eines monomanen Bohrens.²⁵

Nimmt man dann noch hinzu, daß sich fester Vorder- und variabler Nachsatz in vielfältigen Bezügen durch das Lied variieren und dabei geradezu ein Prinzip der Reihung verfolgen, das dennoch zugleich vielfältige Bezüge zueinander enthält, dann wird offenkundig, daß hier eine ganz andere als die tradierte funktionale und kausalbestimmte kompositorische Ordnung herrscht, sondern vielmehr ein Feldbezug, in dem alles mit allem in Verbindung steht. Unterstützt werden diese Bezüglichkeiten auch noch durch eine variable Dynamik, die präzise durchgestaltet ist und deshalb selbst wiederum Bezüge schafft, weil sie nicht nur bestimmte Stimmungslagen betont oder sich zurücknimmt, sondern auch Erinnerungsfunktionen gewinnt, Abwesendes vergegenwärtigt und Kommendes antizipiert.

Auffallend ist auch die Gestaltung der Singstimme, die in ihrem rezitativischen Charakter keine melodische Entfaltung erkennen läßt, sondern gleichfalls um jenes strukturierende »fis«, den Zentralton, kreist, gestisch immer wieder auf ihn zurückkommt (z. B. Takte 7/8, 9/10 et passim).

Erst sehr viel später setzt die Sanglichkeit ein. Diese ganze Art des Zusammenwirkens nichtfunktionaler Harmonik und deklamatorischer Singstimme, von neuen vielfältigen Bezüglichkeiten und später Sanglichkeit deutet auf das, was Franz Liszt dem Liedkomponisten Schubert bewundernd zusprach, »lyrische Inspiration im höchsten Grade zu dramatisieren«.²⁶ Dies wiederum ist eine Kennzeichnung, die für die Gat-

²⁵ Ebd., S. 117.

²⁶ Franz Liszt, Schubert's Alfons und Estrella. In: Ders., Sämtliche Schriften. Hg. Detlef Altenburg. Bd. 5: Dramaturgische Blätter. Hg. Dorothea Redepenning und Britta Schilling.

tung des Liedes in der Zeit Schuberts eher ein Widerspruch in sich war; zugleich aber deutet Liszt unbewußt auf eine Maxime der Romantiker, die sich hierin niederschlägt: die Gattungen in einem universalprogressiven Sinn zu vereinen, Lyrikes, Episches, Dramatisches zusammenzuführen.

Wenn man beim Lied »Der Doppelgänger« auch keine direkte Textausdeutung einzelner Worte oder Wendungen in der Musik ausmachen kann, so fällt dennoch auf, daß Schubert ein geradezu virtuoses Spiel mit den »guten« und »schlechten« oder »betonten« und »unbetonten« Taktteilen entfaltet. Zumeist setzt die Singstimme eben nicht auf dem »guten«, nicht auf »1« ein, sondern auf dem unbetonten Taktteil (z. B. Takte 5, 7, 9 et passim). Daraus folgt eine genau bedachte Wirkung innerer Erregung, – eine mit eigenen musikalischen Möglichkeiten erzielte Emotionsgrundierung, die auf etwas Entscheidendes im Umgang mit dem Text verweist: Es geht Schubert nicht um eine sklavisch an den Text gebundene Detailauslegung, sondern die Vorstellungsdimensionen und emotionalen Lagen, die von Heines Text auf Schubert ausgehen, werden vom Komponisten mit musikalischen Mitteln neu verwirklicht.

Es lassen sich noch eine Fülle weiterer präzise bedachter und ausgeführter kompositorischer Details an diesem Liede ausmachen, die alle belegen, wie intensiv, aber eben nicht nur traditionell hier musikalische Möglichkeiten eingesetzt werden. Elmar Budde zeigt das Schubert charakterisierende Zugleich von Tradition und Innovation: Einerseits wird in der Abfolge der »Schwanengesang«-Lieder die – neben jenen anderen petrarkistischen Momenten – zykluskonstituierende Kraft der Tonartenbeziehungen in der Weise eingesetzt, daß das h-Moll des »Doppelgänger«-Liedes in den Heine-Liedern funktional in der Abfolge zu verstehen ist, weil dadurch die barocke »Figur der Trauer und der Passion«,²⁷ der *passus duriusculus*, erfüllt wird. Andererseits verlieren aber die harmonischen Beziehungen im Lied alle Strebungen und damit die traditionellen funktional-kausalen Bezüglichkeiten.

Knapp und sicherlich verkürzt zusammengefaßt und gefolgert, lassen sich der »Doppelgänger«-Vertonung einige als exemplarisch zu verstehende Charakteristika des Schubert-Liedes ablesen:

Wiesbaden 1989, S. 62–67, hier: S. 66.

²⁷ Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer. München 2003, S. 110.

- Schubert schreibt im Gegensatz zum Liedverständnis seiner Zeit gattungübergreifende dramatische Lyrik, die den romantischen Prinzipien des Progressiven und Universalen entspricht. Rezitatives und Melodisches werden zur Synthese gebracht, und im Verhältnis von Singstimme und Klavier entfaltet sich Szenisches.
- Mit musikalischen Mitteln wird der Vorstellungsgehalt der zugrundeliegenden Texte eigenständig neu entworfen, indem Worte mit einem autonom sich ausdrückenden, aber in fortwährender Bezüglichkeit zum Text stehenden Tongefüge konfrontiert werden.
- Traditionen werden bedacht (z. B. *passus duriusculus*) und völlig aufgebrochen (Preisgabe harmonischer Funktionalität und Kausalbezüglichkeit; zudem in vielen anderen Liedern der die Zeitgenossen verschreckend schnelle und nicht traditionell begründbare Tonarten- und Tongeschlechtwechsel). Dadurch aber entsteht eine musikalische Zeitlosigkeit oder Allzeitlichkeit, weil alle Zeiten in den Liedern von der barocken Tradition bis zu kommenden Epochen zur Synthese kommen.
- Aus diesen Grundzügen entbindet sich häufig die Wirkung des Uneindeutigen, Schwebenden, Offenen, bewußt verstärkt durch die Verunklärung von Rhythmik oder Metrik; Schubert beruft das Zwielfichtige, uneindeutig Multivalente.
- In allem waltet das Prinzip des Gegensatzes: Zugleich von Einfachheit (etwa Stimmführung) und Kalkül (Spiel mit den guten/schlechten Takteilen), formale Schlichtheit und komplexe Melodik oder Rhythmik, Norm und Abweichung, Volkston und Artifizialität, Unmittelbarkeit (Wirkung) und Vermittlung (raffinierte Kompositionswege, Wirkung zu erzielen), fallende (harmonisch-klanglich) und steigende Gestik (Rezitation zunehmend); aber auch Ruhe und Bewegung, Wanderschaft und Ziellosigkeit, Tod und naturhaftes Einsseins sind gleichzeitig gegenwärtig.

Spätestens an dieser Stelle ist innezuhalten und zu fragen, warum diese Charakteristika über Schubert hinaus so vertraut erscheinen: Zwar muß man einerseits konzedieren, daß diese Wesenszüge fraglos individuelle Prägungen Schuberts bergen, aber zugleich sind es solche, die auf Grundprinzipien der Romantik überhaupt verweisen und deshalb modifiziert auch bei anderen Romantikern, zumal bei denjenigen, die der Pro-

grammatik der Frühromantik verpflichtet sind, gegenwärtig scheinen. Und genau hier liegt die Klammer zwischen Schubert als Romantiker und Gustav Mahler als Komponist der Moderne, der zeitlebens in der Romantik, und zwar nicht nur derjenigen von »Des Knaben Wunderhorn«, sondern auch Jean Pauls wie Schopenhauers seine Anregungen geholt und sich in die Moderne anverwandelt hat.

V Mahlers Romantik- und Schubertbegegnung

Über die Hälfte aller Mahler-Lieder, nämlich 24, stützen sich auf Texte aus der für die Romantik exemplarischen Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«, und selbst die vier Gesellenlieder, zu denen Mahler die Texte selbst geschrieben hat, können ihre Herkunft aus der romantischen Sammlung nicht verleugnen. Mahlers dezidierte Neigung zu diesen Texten, die ihrerseits wiederum untrennbar mit der Tradition des Volksliedes verbunden sind und die in ihrer spezifischen Faktur und Präsentation geradezu paradigmatische Beispiele deutscher romantischer Literatur genannt zu werden verdienen, machen – neben den der Romantik nahestehenden Texten Rückerts, auf die auch Schubert zugegriffen hat – eines nachhaltig deutlich: Mahlers Hinwendung zu den »Wunderhorn«-Texten offenbart eine unübersehbare und zugleich unheimlich aufschlußreiche Nähe des Komponisten zur Gedankenwelt der Romantik, deren Wesenszüge er sich freilich im Umgang mit diesen Texten anverwandelt, in seine Zeit und Sichtweisen überträgt, in seiner Epoche lebendig werden läßt.

Die Herausgeber und Bearbeiter der »Wunderhorn«-Sammlung, Achim von Arnim und Clemens Brentano, machen in den dort publizierten, von Mahler bevorzugten Gedichten einen Zug zum Generellen, Gesetzhaften, Allgemeingültigen deutlich: nichts erschöpft sich im einzelnen Fall und nichts ist einfach in einem raum-zeitlichen Vorgang rational und kausal erklärbar. Die beiden Romantiker folgen hier dem für die Frühromantik zentralen Gedanken, daß die Anerkennung der einfachen Kausalität nur eine unzulässige Vereinfachung der Wirklichkeit ist: die Dinge hängen vielfältig und vielschichtig miteinander zusammen und selbst jede Chronologie als bloße Abfolge ist für sie eine Verfälschung des Feldcharakters der Wirklichkeit: Hier hängt alles mit

allem zusammen, alles steht mit allem in Beziehung zueinander – eine Vorstellung, die recht anschaulich durch die für die Romantik wichtige Figur der verschlungenen Arabeske sinnfällig wird: Die Texte vereinigen Mythologie und Geschichte, Elementares und Mythisches, brechen die Raumzeitlichkeit auf, stellen Grundbefindlichkeiten, Elementares vor und eignen sich das Vergangene in der Art der Romantik an, d.h. sie heben die Chronologie auf, berufen das Gleich-Zeitige, legen einer Gestalt des 13. Jahrhunderts die Problematik der eigenen Gegenwart zu. Genau das wird in vielen Bearbeitungen der »Wunderhorn«-Herausgeber und -Gestalter deutlich, wenn sie bewußt, die Mehrdeutigkeit der Lieder begünstigend, in vorgefundenen Texten kausale Bezüge verunklären und auflösen, die Wirklichkeit der Gedichte zu Wirklichkeitsfeldern weiten, in denen viele Bezüge und Wechselwirkungen walten – ganz im Sinne der angestrebten progressiven Universalpoesie, die Kunst und Leben umfaßt und sich in Allbezüglichkeit als fragmentarisches Universum vorstellt, das alle vereinfachenden Wenn-Dann-Folgen als unzulässige lebenserleichternde Formeln erkannt hat. Genau dies sagt auch von Arnims wichtige Bemerkung in seinem in den »Wunderhorn«-Texten veröffentlichten Aufsatz »Von Volksliedern«, wenn er auf das »Gewebe« hinweist, das mit diesen Volksliedern aufgespannt werden soll.²⁸ Es ist dies eine Passage, die im Grunde alle zentralen Begriffe der romantischen Epoche verdichtet benennt; sie legitimiert damit die Behauptung, daß die »Wunderhorn«-Texte geradezu synonym mit der Romantik genannt werden können und in dieser Eigenheit und Wesenhaftigkeit unmittelbar an das erinnern, was die Grundprinzipien von Liedern Schuberts ausmachen, der überdies, wie später Mahler, die Autoren der Romantik intensiv gelesen und studiert hat.

Die Aufhebung der kausalen Alleinherrschaft zugunsten eines Feldes, in dem alles mit allem verbunden ist, – dies ist eines der zentralen, wenn gleich schwierigen Forderungen der Frühromantik, die sich fraglos in den

²⁸ »[...] denn wir suchen alle etwas Höheres, das goldne Flies, das allen gehört, was der Reichthum unsres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod, Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeihungen und Melodien, wir wollen allen alles wiedergeben [...]« (Achim von Arnim, Von Volksliedern. In: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano. Hist.-krit. Ausgabe, 3 Bde., hg. von Heinz Rölleke [= Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Hist.-Krit. Ausgabe. Hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders; Bd. 6–8], Bd. 1, Stuttgart 1975, S. 406–443, hier: S. 441).

»Wunderhorn«-Texten niederschlägt und die zugleich die Grundstruktur der Lieder Schuberts charakterisieren. Und wenn es noch eines Beweises bedurfte hätte zu zeigen, mit welcher genauer Kenntnis Mahler ausgestattet war und in welcher geistigen Nähe zu dieser das Heterogenste miteinander in Beziehung setzenden Romantik er sich befand, dann leistet dies eine Äußerung Mahlers: Über das »Wunderhorn«-Gedicht »Der Himmel hängt voll Geigen«, das von Mahler als »Das himmlische Leben« vertont wurde, später dann modifiziert als Schlußsatz der 4. Symphonie fungiert, äußert der Komponist: »Was für eine Schelmerei verbunden mit tiefstem Mystizismus, steckt darin! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest.«²⁹

An den »Wunderhorn«-Texten läßt sich das Wesen jener Romantik ablesen, das sich, natürlich modifiziert, bei Schubert wie Mahler niederschlägt: Es handelt sich einerseits fraglos um Texte, die dem Volkstümlichen entstammen, die das Ursprüngliche, die Frische und den Reiz des Elementaren vorstellen und die andererseits dennoch zugleich in der Weise von Arnims³⁰ und Brentanos, und das bedeutet auch: im Sinne der Geisteswelt der Romantik, überarbeitet und partiell sogar erheblich umgestaltet worden sind. Das Ursprüngliche im Sinne eines urphänomenalen menschlichen In-der-Welt-Seins ist gleichsam eine vermittelte Ursprünglichkeit geworden, die volksliedhaften Sprünge und formalen Unregelmäßigkeiten werden mit einem präzisen, die Herausgeber wie die Epoche charakterisierenden Gestaltungswillen individuell nicht selten bewußt geformt, das Elementare ist kalkuliert modifiziert, im Sinne der romantischen Ironie konstruiert, verwandelt und vielleicht sogar – aus der Perspektive der Romantik – radikalisiert, weil generalisiert worden. Zudem versteht sich diese Sammlung auch als ein jugendlicher Aufbruch gegen das klassische Maß, und die Jugendlichkeit schlägt sich bereits im Titel nieder, wenn der »Knabe« berufen wird. Auch dies weist auf eine weitere Nähe zur Zeit Mahlers, zum Jugendstil, der mit der Neoromantik sowohl literarisch, im Bereich der Bildenden Kunst und auch in der Musik engste Bezüge unterhält, die in vieler Hinsicht auch für Mahler gelten.

²⁹ Bauer-Lechner (wie Anm. 9), S. 185.

³⁰ Das Interesse von Arnims ist auffallend auf den politischen Bereich gerichtet.

Aus diesen Hinweisen zum Wesen und zur Bedeutung der »Wunderhorn«-Texte läßt sich, begünstigt durch die vorgreiflichen Hinweise auf Mahler, recht leicht erschließen, warum der Komponist sich ausgerechnet der Romantik, die in der »Wunderhorn«-Sammlung exemplarisch gegenwärtig ist, derart extensiv und intensiv zugewandt hat. Die Gegensatzstruktur in der Synthese von Ursprünglichem und Romantischem, die die Herausgeber und Bearbeiter der »Wunderhorn«-Texte in ihrem Bemühen um eine Anverwandlung des Volksliedhaften in die geistige Welt ihrer Zeit erreichten, sprach den wahlverwandten Komponisten Mahler an, der diese Synthese wiederum sich und seiner Zeit anverwandelte. Mahler reagiert auf eine aus der volkstümlichen Tradition stammende romantische Textsammlung mit einem kompositorischen Zugleich von Unmittelbarkeit und Vermittlung, von Ursprünglichkeit des Volkstümlichen und Individuellem – und genau dies sind die aus dem »Doppelgänger« abgeleiteten Wesenszüge der Lieder Schuberts.

Mahler hat sich gerade und ausschließlich von dieser Volksliedsammlung ansprechen lassen, die in der Art der Bearbeitung geprägt ist von der Epoche der Romantik mit all ihren Gegensätzen, ihrem Feldcharakter, ihrem »Gewebe« und ihrer Vieldeutbarkeit. Daß die Wahl des Komponisten gerade durch die hier in besonderer Weise gegenwärtigen Epochenzüge bestimmt ist, läßt sich damit belegen, daß er eben nicht aus anderen Volksliedsammlungen seine Texte wählte, sich nicht auf Herder oder Percy bezogen hat, obwohl auch diese Herausgeber die Vorlagen bearbeitet haben und eine ähnliche vermittelte Urtümlichkeit gegenwärtig ist wie in den »Wunderhorn«-Texten. Der wesentliche Unterschied liegt in der im »Wunderhorn« anwesenden Welt des auch Schubert charakterisierenden Romantischen, die Mahler anzog, der er sich nahe fühlte und zu der seine Musik in vieler Hinsicht enge Bezüge unterhält.

Dies ist angesichts dessen, daß die Zeit der Jahrhundertwende bei allen Künsten mit der Romantik in Verbindung steht, keineswegs überraschend. Viele der bereits erwähnten spezifischen Wesenszüge, vom sich gegen die vereinfachende Kausalität wehrenden Feldcharakter bis zur die Chronologie und Finalität verhindernde Arabeske, von der Gleichzeitigkeit des Disparaten bis zur »unmöglichen Synthese« von Gegensätzen, die sich in ihrer Gegensatzstruktur als paradoxe Verhältnisse offenbaren,

vom Prinzip der Fläche bis zur Aufhebung der Grenzen, – all dies charakterisiert nicht nur die Romantik und in ihr Schubert in entscheidendem Maße, sondern auch etwa die Dichtungen des Neoromantikers und Jugendstil-Autors Hofmannsthal, die Malerei des Jugendstils selbst und auch die Musik Mahlers, die ja gerade ihren besonderen Reiz durch jene auch hier gegenwärtigen Wesenszüge gewinnt – Grundzüge zugleich, die bei Mahler gegenüber der eigentlichen Romantik eine Zuspitzung und Verdichtung, ja Radikalisierung erfahren. Dies zeigt sich etwa in Mahlers Vereinigung des Unvereinbaren, in seiner Art des Synkretismus, die – wie zuvor Schubert mit seinen Volkstönen und Ländlern – Elemente aus den unterschiedlichsten musikalischen Bereichen, von der Kunst-, Militär- bis zur Natur- und Volksmusik, ineinander blendet und damit Synthesen entwirft, die zugleich das für die Musik Mahlers konstitutive, dynamisch-erregende Paradoxe offenbart. Wie nahe sich Mahler der in Schubert kulminierenden romantischen Welt sieht und mit welchem sensiblen Verständnis er deren Wesenszüge, die in vieler Hinsicht die seinigen sind, durchschaut, verrät jener ungemein aufschlußreiche Satz über das »Himmlische Leben«, der in unüberbietbarer Genauigkeit das Aufheben der vereinfachenden Kausalität zugunsten einer Allverbundenheit hervorhebt.³¹

VI Gustav Mahler: »Lied des Verfolgten im Turm«

Exemplarisch kann Mahlers »Lied des Verfolgten im Turm« die in die Moderne gewendete Früh-Romantik, der auch Schubert angehört, zeigen.

Wie häufig auch Schubert, greift Mahler auf ein Rollengedicht zurück, dessen Text auf verschiedene Figuren verteilt ist. Der Titel impliziert ein politisches Thema: die Unfreiheit, der in krassem Gegensatz die Freiheit des Denkens gegenübersteht, die selbst niemals »verboten«, noch »abgeschossen« werden kann. Dem wiederum ist die individuelle Beziehung, die Liebe konfrontiert, aber die Freiheit des Denkens, die politische Dimensionen umgreift, ist dem Verfolgten trotz aller Unfreiheit lieber, da diese nur äußerlich ist.

Es ist dies eine Thematik, die in der »Wunderhorn«-Sammlung häufig begegnet, etwa in »Schildwaches Nachtlied«, aber auch in »Trost im

³¹ Vgl. o. Anm. 29.

Unglück«. Der Text ist im Grunde eine Neuschöpfung durch die beiden »Wunderhorn«-Herausgeber: Sie haben zwei Quellen Q_1 und Q_2 aus dem »Oberhasler Kühreihen« kontaminiert und dabei beide erheblich geändert.³² Auffallend wird durch die Bearbeitung das Denken als Gedichtsthema aufgewertet, dessen Nachhaltigkeit und Macht verstärkt. Die Macht des Denkens offenbart sich im romantischen Sinne als unauslöschlich, steht für die Stetigkeit, Allgegenwart und die Konstanz im Wissen darum, daß nichts vergehen kann und allpräsent bleibt. Die Gestalt der Frau wird ebenfalls ausgebaut, zu einem Gegensatz, Gegengewicht verstärkt: sie stellt die »körperliche« Freiheit gegenüber der Gefangenschaft des Inhaftierten dar. Die Freiheit des Denkens steht demgegenüber in einem zeitübergreifenden Bezug mit der Antike.

Lied des Verfolgten im Turm

Der Gefangene, leidenschaftlich eigenwillig

Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten;
sie rauschen vorbei
wie nächtliche Schatten,
kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger sie schießen;
es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen, verzagt schmeichlerisch

Im Sommer ist gut lustig sein,
auf hohen, wilden Haiden.
Dort findet man grün' Plätzelein,
mein Herz verliebtes Schätzelein,
von dir mag ich nicht scheiden!

Der Gefangene

Und sperrt man mich ein
in finstere Kerker,
dies Alles sind nur
vergebliche Werke;

³² Die Details sind in der wunderbaren Rölleke-Ausgabe der »Wunderhorn«-Texte nachlesbar (wie Anm. 28), Bd. III, S. 76–80.

denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
und Mauern entzwei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Im Sommer ist gut lustig sein
auf hohen, wilden Bergen.
Man ist da ewig ganz allein
auf hohen, wilden Bergen,
man hört da gar kein Kindergeschrei.
Die Luft mag einem da werden,
die Luft mag einem werden.

Der Gefangene

So sei's, wie es will!
Und wenn es sich schicket,
nur Alles. Alles sei in der Stille, nur All's in der Still!
Mein Wunsch und Begehren, Niemand kann's wehren!
Es bleibt dabei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen

Mein Schatz, du singst so fröhlich hier, wie's Vögelein im Grase;
ich steh' so traurig bei Kerkertür,
wär' ich doch tot, wär ich bei dir,
ach muß ich immer denn klagen?

Der Gefangene

Und weil du so klagst,
der Lieb' ich entsage,
und ist es gewagt,
so kann mich Nichts plagen!

So kann ich im Herzen
stets lachen und scherzen;
es bleibet dabei:
Die Gedanken sind frei!

Die Gedanken sind frei!

Mahler hat seine Vertonung selbst als den heftigsten Ausdruck von Wut und Ärger charakterisiert.³³ Zwar halten sich des Komponisten Textveränderungen im Vergleich zu einigen anderen Vertonungen³⁴ in Grenzen,³⁵ doch diese zeigen deutlich eine Intensivierung des Ausdrucks, z. B. durch Wiederholungen in der 4. und 5. Strophe, und den Zug zu einer Generalisierung der Aussage etwa durch die Streichung des »mir« im 6. Vers der 5. Strophe (»Niemand kann's [mir] wehren«).

Wie alle seine Kriegs- und Militärlieder ist auch dieses von unmittelbarer Wirkung und zugleich von auffallender kompositorischer Dichte. Der Gegensatz der beiden expressiven Charaktere ist auf die Spitze getrieben: einerseits der Gefangene voller Leidenschaft (z. B. Takt 33–36) im Eintreten für die Gedankenfreiheit, andererseits das naiv-schmeichelnde Mädchen, ihre Freiheit bildhaft beschreibend, die zudem in der Art der musikalischen Gestik an Schubert erinnert (z. B. Takt 39–45).

33

Wer - ke; denn mei - ne Ge - dan - - - ken zer - reißen die

35

Schran - - - ken und Mauern ent-zwei, die Gedan - ken sind frei! Die Ge -

³³ Vgl. Bauer-Lechner (wie Anm. 9), S. 119.

³⁴ Etwa in »Der Schildwache Nachtlied«; vgl. dazu Günter Schnitzler, Gustav Mahler und die Romantik in »Des Knaben Wunderhorn«. In: Ulrich Tadday (Hg.), Gustav Mahler: Lieder (= Musik-Konzepte NF Bd. 136), München 2007, S. 27–49, bes. S. 46–49.

³⁵ Deshalb wird hier nur Mahlers Gedichtversion abgedruckt.

Das Lied verkörpert in der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, in der Einfachheit des zitierten Volkstons wie des elementaren Rhythmus und dem Kalkül der raffinierten sich durchdringenden Schichtungen, Naturlaut und Subtilität, Leidenschaftlichkeit und eher lockend Zartem eine Fülle derjenigen Wesenszüge, die in der Romantik und bei Schubert als deren Vertreter sinnfällig werden. Dazu gehört natürlich auch die dem Rollenlied angemessene dramatische Szenerie, ein Wort-Ton-Verhältnis, in dem das Tongefüge sich, wie bei Schubert, autonom in seiner Bezüglichkeit zum Text ausdrückt oder, so Elisabeth Schmierer: Bei Mahler »wird der Text zur Funktion der Musik«. ³⁶ Mahler wählt zudem, wie Schubert, hier und auch sonst sehr häufig Texte, die sich als antithetisch offenbaren und die deshalb diese in der Romantik hauptsächlich beheimatete musikalische Gegensatzstruktur geradezu fordern.

Darüber hinaus weist die Vertonung Mahlers noch einen Zug auf, der auf den ersten Blick auch durchaus jenem romantischen Paradigma eines Schubert, alles mit allem zu verbinden, zu entstammen scheint, der sich aber nicht darauf beschränkt, sondern exemplarisch Mahlers Zugehörigkeit zur Moderne in der Weiterentwicklung der Romantik zeigt. Die Gegensätze zwischen der Freiheit des Denkens, die der Gefangene fordert und der Naivität des verzagt schmeichlerischen Mädchens weisen nämlich innere Verwandtschaften im Sinne jener *ego – alter ego* – Bezüglichkeit der Jahrhundertwende auf. Auch wenn sich in der Verwendung der musikalischen Vokabeln die Fanfaren und Signale des leidenschaftlichen Gefangenen und die rufartigen Jodleranklänge des Mädchens als Zeichen der Naivität gegensätzlich auszuschließen scheinen und in scharfem Kontrast zueinander stehen, so sind doch beide Parts motivisch und tonal verknüpft, etwa in der Gestaltung der Harmonik. ³⁷

Hier offenbart sich im Sinne der modernen Ichproblematik eine *ego – alter ego* – Beziehung: Jede der beiden Gestalten repräsentiert einen Teil des Ichs der anderen Gestalt. Dies kulminiert in den Takten 65–68: Der Knabe greift die Freiheitsvision des Mädchens, das Bild der hohen Berge aus den Takten 40–44 auf und intensiviert dies mit höchstem Ausdruck in der Fanfarenmotivik und einzigen Dur-Präsentation des Knaben im Lied, in dem das Mädchen nur in Dur-Tonarten singt: Es kommt also zu

³⁶ Elisabeth Schmierer, Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel u. a. 1991, S. 274.

³⁷ Dies weist überzeugend Peter Revers nach in: Mahlers Lieder (wie Anm. 4), S. 83.

38 Das Mädchen
wie vorher *p*

39

Som-mer ist gut lu - stig sein, gut lu - stig sein auf ho - hen, wil - den

grazioso

43

Ber gen.

einer paradoxen Vereinigung der Gegensätze – und genau deshalb darf das Lied, im Gegensatz zu manchen Einspielungen, auch nur von einer Person gesungen werden.

Auch wenn man keinen direkten Bezug zwischen Werken Schuberts und Mahlers, keine Übernahme eines konkret von Schubert verwendeten Themas oder einer spezifischen Wendung in dessen Kompositionen oder gar ein Aufheben Schuberts in Mahlers Werken nachweisen kann, so steht doch zweifellos fest, daß es bei Mahler eine Nähe zu Schubert gibt, auch wenn diese nur als »schubertisch« oder »in Analogie zu Schubert« oder »es klingt wie bei Schubert« umschrieben werden kann: Mahlers Anknüpfen an Schubert ist kein nachweisbar konkretes, werkbezogenes, sondern ein idiomatisches, das sich auf musikalische wie geistige

Der Gefangene
wie vorher *f*

61

den. So sei's, wie es

65

will! *) Und wenn es sich schi - cket, nur Al - les,

67

Al - les sei in der Stil - le, nur All's in der Still', All's in der Still'!

Vorstellungen der Romantik bezieht. Dasjenige, was wie Schubert klingt und an Schubert erinnert, ist immer auch in Schubert kulminierende Romantik mit ihren spezifischen Zügen der Gegensätze, der Arabeske, des Schwebenden und des Aufbrechens von Überkommenem. Und das hat Mahler als Romantik-Kenner und »Wunderhorn«-Spezialist angezogen. Es ist in der Tat bei Mahlers Verhältnis zu Schubert so, wie es Zender gesehen hat: Schubert und Mahler nimmt man zusammen wahr, und es ist das Typische Schuberts und zugleich das Wesen der romantischen Epoche, das sich in Mahlers Werk dann, in die Moderne anverwandelt, niederschlägt, wenn es nach Schubert klingt.

»Einer, der zu früh gekommen ist«

Zur immanenten Poetik von Rilkes »Totengräber«-Erzählung

*Der Gärtner tut mit seinen Sträuchern und Stauden,
was der Dichter mit den Worten tut: er stellt sie so zusammen,
dafs sie zugleich neu und seltsam scheinen und
zugleich auch wie zum erstenmal ganz sich selbst bedeuten,
sich auf sich selbst besinnen.¹*

I Der »Zufrühgekommene« als »Link« zu den
kunsttheoretischen Schriften des frühen Rilke

»Und so geht er langsam aus seinem Garten, in die Nacht: ein Besiegter. Einer, der zu früh gekommen ist, viel zu früh« (81/452).² So endet Rilkes 1903 in einer Sammlung von Novellen erstmals veröffentlichte, bis heute nur selten eingehender gewürdigte³ Erzählung »Der Totengräber«. Aufmerksamkeit verdient zunächst schon ihr Erscheinungsort, das auf zwei Bände angelegte, im »Verlag der k. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme« herausgebrachte »Österreichische Novellenbuch« – ein Pilotprojekt, wie dem »Begleitwort« des Kulturpolitikers Max Morold⁴ zu entnehmen ist:

¹ Hugo von Hofmannsthal, Gärten, in: Die Zeit, Nr. 1338, 17. Juni 1906, Morgenblatt, S. 1–3, hier: S. 1.

² Rainer Maria Rilke, Der Totengräber, in: Österreichisches Novellenbuch. Die zweite Sammlung. Wien, Leipzig 1903, S. 59–81; Rainer Maria Rilke, Der Totengräber, in: Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 3, hg. von August Stahl. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 441–452; Nachweise stehen in Klammern.

³ Zurückzuführen ist diese Abstinenz zum einen auf das für Rilke charakteristische »Primat der Lyrik« (Franz Norbert Mennemeier, Literatur der Jahrhundertwende. Europäische-deutsche Literaturtendenzen 1870–1910. Berlin ²2001, S. 12), zum anderen auf die dem Frühwerk in Abrede gestellte literarische Qualität.

⁴ Max von Millenkovich-Morold war »freier Schriftsteller und [...] Kunstbeamter«: Ministerialrat am k.u.k. Unterrichtsministerium und »Leiter der Unterabteilung für Dichtkunst und Musik«; Max Millenkovich-Morold, Vom Abend zum Morgen. Aus dem alten Österreich ins neue Deutschland. Mein Weg als österreichischer Staatsbeamter zum Schriftsteller. Leipzig 1940, S. 231, S. 246.

Von dem Verhalten des Publikums und der Kritik wird es abhängen, ob das Novellenbuch zu einer alljährlich wiederkehrenden Erscheinung werden kann – ein Ringplatz gleichsam, auf dem sich die Kräfte und Geschicklichkeiten der aufstrebenden Generation miteinander messen [...]. Jung-Österreich tritt in die Schranken. Glück auf! Hurrah!⁵

Veröffentlicht werden sollen ausschließlich Originalbeiträge; man will

den jüngeren Dichtern, den neuen Männern eine Stätte bieten, wo sie [...] nicht nur, wie sonst, in Zeitungen und Zeitschriften, [...] ein oberflächlich-zerstreuungs-suchendes Publikum, sondern auch [...] einen ernsteren Kreis von Kritikern und Literaturfreunden⁶

erreichen können. Unabhängig davon, ob man die Initiative⁷ nun eher als Talentförderung oder als kulturpolitische Kontrollmaßnahme bestimmt, sie trägt der spezifischen literarhistorischen Situation um 1900 Rechnung: »In Wien hat sich« nämlich

mit der »Moderne« auf allen Gebieten, auch eine neu-literarische Gruppe gebildet, die zwar hie und da ins Gigerhafte und Dekadente verfällt und gewisse international-großstädtische Mode-Allüren zur Schau trägt, aber dabei doch das Wienerische [...] gewissenhaft beobachtet und oft sehr fein wiedergibt.⁸

In die Sammlung aufgenommen sind »Beiträge von Ferdinand von Saar, Stephan Milow, Arnold Hagenauer, Anton Renk, Franz Himmelbauer, Adolf Schwayer und Hans Frauengruber«, »von Emil Ertl, [...] Hugo Greinz, Heinrich von Schullern, Rudolf Hawel und Hans Weber-Lutkow« sowie von Rainer Maria Rilke, der als »Dichter von großer Feinheit« vorgestellt wird.⁹ Sein Beitrag, die »Totengräber«-Erzählung, ist nach Maßgabe des »Begleitwort[s]« in einen programmatischen Zusammenhang eingelassen, dessen Ziel es ist, »die Gegenwart zu Wort kommen zu lassen und [...] einen Blick in die Zukunft zu werfen«.¹⁰ Nur flüchtigen Blicken mag sich daher der Text als handelsübliches, für den

⁵ Max Morold, Die österreichische Novelle. Als Einleitung, in: Österreichisches Novellenbuch. Die erste Sammlung. Wien und Leipzig 1903, S. V-XX, hier S. XX.

⁶ Ebd., S. XII.

⁷ Daß es sich um eine Initiative gehandelt hat, geht aus dem Hinweis hervor, daß »manche Autoren [...] nicht dafür zu gewinnen« waren; ebd., S. XIX.

⁸ Ebd., S. XVI.

⁹ Ebd., S. XVIII.

¹⁰ Ebd., S. XII.

frühen, oft hart »an der Grenze zum Kitsch«¹¹ siedelnden Rilke durchaus typisches Produkt darstellen, das um 1900 geradezu ubiquitäre Motive und Bezüge aufgreift und zu einem offenbar wenig originellen Narrativ bündelt: angefangen beim Motiv des aus der Fremde, aus dem Norden kommenden Außenseiters über Pest und Todesverfallenheit, die mit dem Mädchen-Motiv und der Liebe kontrastiert und vitalistisch aufgehoben werden, über die (durch Jakob Burckhardt und Walter Pater,¹² insgesamt durch den Historismus vermittelte) Lebenswelt der Renaissance sowie über den Pflanzen- und Gartenkult bis hin zur prophetischen Moderne- und Sprachkritik. Eine solche Einschätzung greift indes erheblich zu kurz, und zwar deshalb, weil ihr der Stellenwert des Textes in der Literaturlandschaft um 1900 wie seine Scharnierposition im Œuvre Rilkes, mithin seine poetologische Aussagekraft entgegen muß. Sie läßt sich, wie ich zeigen möchte, ausgehend vom eingangs zitierten »ebenso lakonischen wie rätselhaften«¹³ Schlußstein des Textes bestimmen. »Rätselhaft« verdient der letzte Satz der Erzählung vor allem deshalb genannt zu werden, weil er formal fugenlos an ein in sich stimmiges Narrativ anschließt, das (zumindest dem ersten Anschein nach) keine Deutungsperspektive begründet, in der das Besiegt-worden- und mehr noch: das Zu-früh-gekommen-Sein verständlich würde. Das Besiegt-worden-Sein ließe sich auf die Arbeit des Totengräbers beziehen, die ihm über den Kopf zu wachsen beginnt, als das Dorf, für das er tätig ist, von der Pest heimgesucht wird: »So stauen sich die Leichen um den ruhigen Arbeiter auf. Leichen, Leichen, Leichen. Schwerer und schwerer geht der Spaten. Die Hände der Toten selbst scheinen sich wehrend darauf zu legen. Da hält der Fremde an« (81/452). Haben die vielen, gegen das Graben sich scheinbar zur Wehr setzenden Pestopfer den Totengräber allein durch ihre schiere Anzahl besiegt? Liegt der Grund dafür, daß der

¹¹ Mennemeier (wie Anm. 3), S. 311.

¹² Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Jacob Burckhardts Arbeiten zur Renaissance, allen voran die 1860 veröffentlichte bahnbrechende Abhandlung zur »Cultur der Renaissance«, und Walter Paters »Renaissance. Studies in Art and Poetry« von 1873. Paters Darstellung ist ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Schölermann 1902 erschienen und von Rilke noch im selben Jahr, am 27. Juli 1902 im »Bremer Tageblatt«, unter dem Titel »Ein neues Buch von der Renaissance« besprochen worden. Von Rilkes regem Interesse an der Kultur der Renaissance zeugt ferner das im Frühjahr und Sommer 1898 geführte »Florenzer Tagebuch«.

¹³ Bernard Dieterle, Erzählungen, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel. Stuttgart, Weimar 2004, S. 239–263, hier: S. 247.

Totengräber San Rocco als ein »Besiegter« wieder verläßt, einzig darin, daß er in der Ausübung seines Amtes den enormen Anforderungen der Realität nicht mehr gewachsen war? Mit einer solchen »Auflösung« ließe sich das Pathos des letzten Satzes allerdings schwer verrechnen. Und schon gar nicht wäre zu erklären, weshalb der Totengräber zu früh gekommen sein sollte, weil nämlich vollständig im unklaren bliebe, wofür er zu früh gekommen war und welches der rechte Zeitpunkt für sein Kommen gewesen wäre. Orientierungshilfe leistet einer der wichtigsten kunsttheoretischen Essays des frühen Rilke, ein Beitrag, der Mitte 1898 entstanden und wenig später im »Ver Sacrum«¹⁴ erschienen ist, zu einer Zeit also, da Rilke eine erste Skizze der »Totengräber«-Erzählung in das »Schmargendorfer Tagebuch« aufnimmt.¹⁵ Auch dort ist nämlich vom »Zufrühgekommenen« die Rede, mit dem Unterschied allerdings, daß das Motiv im kunsttheoretischen Essay nicht »rätselhaft« bleibt, sondern zur Profilierung von Rilkes Konzeption des Künstlers, des prophetischen Künstlers, dient. »Die Geschichte«, so steht dort nachzulesen,

ist das Verzeichnis der Zufrühgekommenen. Da wacht immer wieder Einer in der Menge auf, der in ihr keine Ursache hat und dessen Erscheinen sich in breiteren Gesetzen begründet. Er bringt fremde Gebräuche mit und fordert Raum für unbescheidene Gebärden. So wächst eine Gewaltsamkeit aus ihm und ein Wille, der über Furcht und Ehrfurcht wie über Steine schreitet. Rücksichtslos redet Zukünftiges durch ihn; und seine Zeit weiß nicht, wie sie ihn werten soll, und in diesem Zögern versäumt sie ihn. Er geht an ihrer Unentschlossenheit zu Grunde.¹⁶

Die Eigenschaften des Zufrühgekommenen: das halb Kontingente, halb Transzendente seines Erscheinens, die daher von ihm ausgehende Aura der Fremde, die ihm entwachsende Gewaltsamkeit und schließlich, daß er von seiner Zeit nicht verstanden wird, all dies sind – näher besehen – Charakteristika des »Totengräbers« aus der gleichnamigen Erzählung.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, Über Kunst, in: Ver Sacrum 1 (1898), H. 11, S. 22f.; 2 (1899), H. 1, S. 10–12, und H. 5, S. 23f.

¹⁵ Die in die Erzählung von 1903 eingegangenen Skizzen und Aufzeichnungen finden sich in: Rainer Maria Rilke, Schmargendorfer Tagebuch, in: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 174–181 (7.11.1899), und in: Rainer Maria Rilke, Worpsweder Tagebuch, in: Rainer Maria Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 309–312 und 411f.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, Über Kunst, in: Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 4, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 114–120, hier: S. 118.

Sie lädt daher – in einer durch den Essay »Über Kunst« angereicherten Perspektive – zur poetologischen Lektüre ein, zu einer Lektüre, die hinter den maskenhaften Zügen des Totengräbers das Profil eines Dichters vermuten darf.

II Indizien poetologischer Reflexion oder: die »seltsame« Amtsauffassung des Totengräbers als Metapher der Dichtkunst

Legitimiert wird eine solche Lesart indes nicht allein vom scheinbar so »rätselhaften« Ende her. Vielmehr sind den Totengräber von Beginn an poetologisch belastende Indizien ausgestreut: Er hatte, so erfährt man,

etwas von einem Edelmann an sich, er konnte Magister sein oder Arzt; wie merkwürdig, daß er Totengräber war [...]. Am nächsten Morgen begann der neue Totengräber von San Rocco sein Amt. Er faßte es seltsam genug auf. Er schuf den ganzen Kirchhof um und machte einen großen Garten daraus. Die alten Gräber verloren ihre nachdenkliche Traurigkeit und verschwanden unter dem Blühen der Blumen und dem Winken der Ranken. Und drüben, jenseits des mittleren Weges, wo bisher leerer, ungepflegter Rasen gewesen war, bildete der Mann viele kleine Blumenbeete, den Gräbern auf der anderen Seite ähnlich, so, daß die beiden Hälften des Kirchhofes einander das Gleichgewicht hielten. [...] Die Leute von San Rocco, welche diesen Kirchhof sahen, litten nicht mehr so sehr unter dem schweren Tod. Wenn einmal jemand starb (und es traf meist alte Leute in diesem denkwürdigen Frühjahr), so mochte der Weg hinaus zwar immer noch recht lang und trostlos sein, draußen aber wurde es immer etwas wie ein kleines stilles Fest. Blumen schienen von allen Seiten herbeizudrängen und sich so schnell über die dunkle Grube zu stellen, daß man meinen konnte, der schwarze Mund der Erde habe sich nur aufgetan, um Blumen zu sagen, tausend Blumen. (62; 65f./441; 443)

Zunächst bescheinigt die Erzählinstanz dem Totengräber eine allem Anschein nach berufsuntypische gelehrte Ausstrahlung, ehe seine offenbar seltsame Amtsauffassung ausgiebig erörtert wird. Sie verdient besondere Aufmerksamkeit, und zwar deshalb, weil ihr ein etho-poetisches Konzept

zu Grunde liegt. Die seltsame Gestaltung des Friedhofs¹⁷ bleibt nämlich nicht ohne Auswirkung auf die Trauernden von San Rocco: Die blühenden Blumen spenden Trost und lindern den Schmerz der Hinterbliebenen, weil der Totengräber, wie es an späterer Stelle heißt, »wenigstens durch Blumen und Beete diesem wahnwitzigen Zufall« des Sterbens »einen Sinn geben und ihn mit dem Land rings herum versöhnen und in Einklang bringen kann« (80/451). Dieser Leistung liegt die naturreligiöse Vorstellung zugrunde, daß der im Grab vergehende Leichnam eines Menschen in den natürlichen Vegetationskreislauf eingeht und auf diese Weise die Idee der Unsterblichkeit sinnfällig werden läßt. In den Bereich des Poetischen strahlt die vermeintlich seltsame Amtsauffassung deswegen aus, weil diese der schönen Blütenpracht zugewiesene Trostfunktion akzentuiert wird als (wenn auch nur im Konjunktiv präsentiertes) sprachliches Geschehen: Als Artikulationsorgan wird die Grube, die schwarze Erde des Grabes bestimmt, als Artikuliertes die Blumen, die aus der Erde hervorgehen und sich auf dem Grabhügel ausbreiten. Sprachliche Artikulation und Sinnfällig-Machen der tröstlichen Idee der Unsterblichkeit sind damit in einer Metapher zusammengeschlossen. ›Poetisch‹ darf dieses ›Blumen-Sagen‹ deswegen genannt werden, weil die

¹⁷ Zur Zeit um 1900 stellt die vermeintlich »seltsame« Amtsauffassung des Totengräbers keine Sonderbarkeit dar; sie entspricht vielmehr den Gepflogenheiten. »Seltsam« verdient seine Amtsauffassung vor dem die Kultur der Renaissance evozierenden Hintergrund genannt zu werden, da es erst »ab 1850 [...] üblich« wurde, »die einzelnen Grabstätten wie Miniaturgärten [...] anzulegen« (Grabpflanzung, in: Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur, Bd. 1, hg. von Reiner Sörries. Braunschweig 2002, S. 118). »Das in der historischen Entwicklung der Friedhofsplanung bislang früheste Beispiel einer bewußt mit Bäumen, ›Blumen von allerley Gattung; und ›grünen Hecken‹ bepflanzen Bestattungsanlage« ist Gerhard Richter, Zur historischen Pflanzenverwendung auf Friedhöfen, in: Vergänglichkeit und Denkmal. Beiträge zur Sepulkralkultur, hg. von Jutta Schuchard und Horst Claussen. Bonn 1985, S. 33–41, hier: S. 36, zufolge der 1731 neu gestaltete »Gottesacker in Herrnhut«. »In den Gründerjahren« dagegen war eine Friedhofsbeplantung wie diejenige des Rilkeschen Totengräbers »ein willkommener Rahmen, den ›Tod aus dem täglichen Bewußtsein zu verdrängen und ihm so einen Teil seines Schreckens zu nehmen«, ihn »durch ›die Lieblichkeit der Blumen und das sanfte Grün pflanzlichen Lebens versöhnlicher zu gestalten« (S. 39f.). Gleichwohl scheint im Reformwillen des Totengräbers eine gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgelöste und bis in die 1920er Jahre andauernde Debatte um Neuordnung des Bestattungswesens und Gestaltung der Friedhöfe auf. Entbrannt war sie angesichts des Bevölkerungsanstiegs in den Großstädten und als Reaktion auf die darauf zurückzuführende Ökonomisierung des Friedhofs- und Bestattungswesens; vgl. hierzu Norbert Fischer, Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland. Köln, Weimar und Wien 1996. Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung des Paradieses als Blumengarten vgl. Philippe Ariès, Geschichte des Todes, ²München 1980, S. 37–40.

Blütenpracht in ihrer überbordenden Schönheit akzentuiert ist, ›Blumen-Sagen‹ mithin nichts anderes heißt, als ›das Schöne sagen‹.¹⁸ Die florale Ausgestaltung des Friedhofs ist damit in die Nähe der Nachtigall gerückt, die »in der Dornenhecke des Kirchhofes« (65/443) singt und den Totengräber und Gita, die Tochter des Bürgermeisters, in ihren Bann zieht: Die beiden »waren ganz umgeben von dem schwellenden Schall und wie überschüttet von dieses Liedes Sehnsucht und Seligkeit« (65/443). Insbesondere die Seligkeit gilt es hier zu beachten, die im religiösen Sprachgebrauch den »entrückte[n] Zustand derer« bezeichnet, »die nach dem Tod in die Gemeinschaft mit Gott aufgenommen werden«.¹⁹ Im Gesang der Nachtigall, der »den aller Vögel durch die Fülle der Töne, die Abwechslung und Harmonie«²⁰ übertrifft, wird eine Theorie des selig machenden Schönen gegeben, die im Zusammenschluß von zoologischer Schönheit des Klangs und botanischer Schönheit des Wuchses eine nähere Bestimmung des ›Blumen Sagens‹, mithin eine nähere Bestimmung der ›selig-machenden‹ dichterischen Rede ermöglicht.²¹ Die auf das Seelenheil der Verstorbenen und den Trost der Hinterbliebenen zielende Gärtner Tätigkeit des Rilkeschen Totengräbers wird im Zusammenspiel dieser Komponenten zur Metapher einer auf Schönheit und Sinnstiftung

¹⁸ Zu diesem Zusammenhang vgl. Manfred Koch, Der Gott des innersten Gefühls. Zu Rilkes ästhetischer Theologie, in: DU 50 (1998), H. 5, S. 49–59, hier: S. 59. Im Horizont der von der Erzählung hergestellten Bezüge zur Kultur der Renaissance wird das ›Blumen-Sagen‹ transparent auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Tradition der in ›Florilegien‹ (z. B. von Albericus Casinensis oder Ferdinand Hueber) gesammelten »flores (poetico-) rhetorici«, der z. B. aufgrund ihrer sprachlichen Eleganz nachahmenswerten Stil- oder Sprachblüten; vgl. hierzu Josef Kurz, Stillblüte, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 8, Sp. 1419–1429.

¹⁹ Seligkeit, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 18. Leipzig und Wien 1907, S. 322. Vgl. hierzu ausführlich Arthur Titius, Die neutestamentliche Lehre von der Seligkeit und ihre Bedeutung für die Gegenwart, 4 Bde. Freiburg i. Br. und Leipzig 1895–1900.

²⁰ »Der Gesang der N[achtigall] übertrifft den aller anderen Vögel durch die Fülle der Töne, die Abwechslung und Harmonie«; Nachtigall, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 14. Leipzig und Wien 1906, Sp. 365f.

²¹ Vgl. Gräberschmuck, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 8. Leipzig und Wien 1904, S. 197f., hier S. 198: »Der in vielen Dichtungen hervortretende Glaube über das Fortleben der Menschenseelen in Blumen hat auch weiße Lilien und Rosen zu einem beliebten G[räberschmuck] junger Verstorbener gemacht«. Vgl. ferner Franz Unger, Die Pflanze als Todtenschmuck und Grabeszier. Wien 1867; August Koberstein, Über die in Sage und Dichtung gangbare Vorstellung von dem Fortleben abgeschiedener menschlicher Seelen in der Pflanzenwelt, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst I (1854), S. 73–100, und Reinhold Köhler, Vom Fortleben der Seelen in der Pflanzenwelt, in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst I (1854), S. 479–483.

ausgerichteten Dichtkunst.

III Die Trauerarbeit der Binnenerzählung ...

Erheblich an Plausibilität gewinnt die Verknüpfung von Garten- und Dichtkunst, wenn man das vom Totengräber selbst entworfene Bild von Tod und Trauer mit in Betracht zieht; neben seiner Tätigkeit verdient nämlich auch seine theoretische Einstellung zu seinem Amt Beachtung: Mitgeteilt wird sie im Rahmen der Gespräche, die der Totengräber mit der sechzehnjährigen Gita führt. Viel Raum und Aufmerksamkeit widmet Rilkes Text einer vom Totengräber gegebenen Erzählung, die »von einem Manne« handelt und davon, »wie ihm seine liebe Frau starb« (69f./445):

Der Mann [...] saß bei ihr und sah wie sie starb. Sie richtete sich plötzlich auf und hob ihren Kopf und ihr Leben schien ganz in ihr Gesicht eingetreten und hatte sich dort versammelt und stand wie hundert Blumen in ihren Zügen. Und der Tod kam und riß es ab mit einem Griff [...]. Ihre Augen standen offen und gingen immer wieder auf, wenn man sie schloß [...]. Und der Mann, der es nicht ertragen konnte, daß Augen, die nicht sahen, offen standen, holte aus dem Garten zwei späte harte Rosenknospen und legte sie auf die Lider, als Last. Nun blieben die Augen zu und er saß und sah lange in das tote Gesicht. Und je länger er es ansah, desto deutlicher empfand er, daß noch leise Wellen von Leben an den Rand ihrer Züge heranspülten [...]. Er wußte, daß es ihr heiligstes Leben sei, das, dessen Vertrauter er nicht geworden war. Der Tod hatte dieses Leben nicht aus ihr geholt; er hatte sich täuschen lassen von dem Vielen, das in ihre Züge getreten war; *das* hatte er fortgerissen [...]. Aber das andere Leben war noch in ihr. [...]

Und der Mann, der diese Frau geliebt hatte, [...] empfand eine unsagbare Sehnsucht, dieses Leben, welches dem Tod entgangen war, zu besitzen. [...] Aber er wußte nicht, wie er diese Wärme, die so unerbittlich aus ihren Wangen zurückfloß, festhalten, wie er sie fassen, womit er sie schöpfen sollte? (71f./446f.)

Ich habe so ausführlich zitiert, weil die Technik, mit der der Mann dieses »heiligste[n] Leben[s]« habhaft zu werden sucht, erst dann ihre poetologische Aussagekraft zu erkennen gibt, wenn man das Bildfeld, auf dem der Tod der Frau, vor allem aber die Trauerarbeit des Mannes entfaltet werden, und seine Gehalte mit in Betracht zieht. Erst dann kann die Bedeutung des ungewöhnlichen Ablösungsrituals²² ermessen werden:

²² Zur Struktur der Ablösungsrituale vgl. Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*. Paris 1909.

Auf einmal zuckte die Rosenknospe, die über dem linken Auge lag. Und der Mann sah, daß auch die Rose auf dem rechten Auge größer geworden war und immer noch größer wurde. Das Gesicht gewöhnte sich an den Tod, aber die Rosen gingen auf wie Augen, welche in ein anderes Leben schauten. Und als es Abend geworden war, Abend dieses lautlosen Tages, da trug der Mann zwei große, rote Rosen in der zitternden Hand ans Fenster. In ihnen, die vor Schwere schwankten, trug er ihr Leben, den Überfluß ihres Lebens, den auch er nie empfangen hatte [...]. Dann ging er fort, ging, was hätte er sonst tun sollen? (73/447f.)

Wie der Totengräber nach dem Tod Gitas am Ende der Erzählung San Rocco verläßt, so geht auch der Mann der Binnenerzählung fort, nachdem seine Frau gestorben ist. Und wie die Hände des Mannes in der Binnenerzählung zittern, als er die Rosen ans Fenster trägt, so zittern auch die Hände des Totengräbers, als er davon zu erzählen beginnt. Wenn man darüber hinaus noch in Rechnung stellt, daß der Totengräber als Fremder aus dem Norden gekommen ist, seine Heimat also offenbar wie der erzählte Mann zurückgelassen hat, und seine Binnenerzählung auf eine Weise ankündigt, die das Erzählte nicht als Fingiertes, sondern als Erfahrenes konturiert – »ich weiß auch eine Frau«, sagt er, »die gestorben ist. Aber die wollte es« (68/444) –, wenn man diese Fährte auf- und nur die augenfälligsten Äquivalenzen zur Kenntnis nimmt, so gelangt man unschwer zu der Überzeugung, daß der Totengräber nicht irgend jemandes, sondern seine eigene Geschichte mitgeteilt hat. Hermeneutische Rückendeckung erhält eine solche Lesart durch die Tatsache, daß Elemente der Rahmen- durch diejenigen der Binnenerzählung (und umgekehrt) kommentiert, mit Bedeutung angereichert und nicht zuletzt erhellt werden – allen voran die »seltsam« genannte Amtsauffassung des Totengräbers –, so daß Binnen- und Rahmenerzählung im Zusammen-

spiel ein in sich stimmiges Gefüge bilden.

IV ... und ihr Nexus zur selig machenden Poetik des »Blumen-Sagens«

Das Fundament dieses Gefüges legen die strukturellen Äquivalenzen zwischen der seltsamen Ausübung des Totengräberamtes der Rahmen- und dem Trauerritual der Binnenerzählung. Aus den Gräbern, in denen die Toten bestattet werden, gehen die Blumen hervor; sie nehmen als lebendige Organismen den zur Erde gewordenen Körper in sich auf, überführen mithin den vergehenden Leichnam in den ewigen Kreislauf des Lebens. Das individuell-menschliche Leben ist ausgelöscht, wird aber aufgehoben im Prinzip des Lebens,²³ das seinen Ausdruck im »Blühen der Blumen und Winken der Ranken« auf den Gräbern findet. Nicht anders verhält es sich mit der verstorbenen Frau der Binnenerzählung, deren, wie es heißt, »heiligstes Leben« vom Tod nicht weggerissen werden konnte, statt dessen sinnlichen Ausdruck gefunden hat in den Rosen,²⁴ die dieses Leben aufzuheben vermochten. Diese Speicherleistung der Rosen verfügt allerdings, gemessen am Gedenkort-Charakter²⁵ eines Grabes, über einen gravierenden Nachteil: Sie sind vergänglich. Das in ihnen aufbewahrte und verfügbar gemachte »heiligste Leben«, das dem Tod entgangen und überlegen ist, vergeht freilich, sobald sie welken. Dieser Sachverhalt wird von der Binnenerzählung ebenso ausgespart wie das weitere Schicksal der verstorbenen Frau. Von keiner Bestattung ist die Rede, kein Gedenkort findet Erwähnung, man erfährt einzig, daß der Mann nach Vollzug des Rosenrituals fortging. Die Frage »Was hätte er sonst tun sollen?« (73/448) schärft aber die Sensibilität des Lesers für

²³ Vgl. hierzu Michael Kahl, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902–1910*. Freiburg i. Br. 1999, der den »Versuch« unternimmt, den »Zusammenhang« der zwischen 1902 und 1910 entstandenen Texte Rilkes »im gemeinsamen Bezug auf den Begriff des Lebens sichtbar zu machen« (S. 21), und Dietmar Voss, *Sprachloser Tod und todesgeborene Sprache. Zum Zusammenhang von Moderne, Tod und Dichtung bei Rainer Maria Rilke*, in: *Annali, Sezione Germanica, Studi Tedeschi, Filologia Germanica* 10 (2000), H. 1, S. 199–226, bes. S. 220.

²⁴ »Rilkes Verhältnis zu den Rosen« und die große Zahl der daran interessierten Forschungsbeiträge stellt ausführlich dar: Joachim Wölff, *Rilkes Grabschrift. Manuskript- und Druckgeschichte, Forschungsberichte, Analysen und Interpretation*. Heidelberg 1983, bes. S. 144–160.

²⁵ Im Sinne von Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*, in: Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin 1990, S. 11–33.

alternative Handlungsweisen. Gitas verstorbene Mutter nämlich ist auf dem Friedhof von San Rocco bestattet, und von Gita heißt es, sie wolle »in ihrer Mutter Nähe [...] sein« (69/445). Nicht anders geht es den übrigen Bewohnern der Stadt, die den Friedhof, näherhin die Gräber ihrer Verstorbenen, als Gedenkort frequentieren. Einzig in der vom Totengräber gegebenen Binnenerzählung leben die Rosen fort – diese Erzählung, ihre archivarische Leistung, dieses »Blumen-Sagen«, ist es offenbar, das (wie die auf die Augenlider der Toten gelegten Rosen) das »heiligste Leben« aufzuheben vermag. Die vom Totengräber dargebotene Erzählung bildet damit das sprachliche Äquivalent der (im Unterschied zu den vergänglichen Rosen in der zitternden Hand des Mannes) auf Dauer angelegten und mit Blumen so reich versehenen Gräber des Friedhofes von San Rocco.

V Äquivalenzbeziehungen oder: »Daß die beiden
Hälften [...] einander das Gleichgewicht hielten«

Die komplexe, von solchen Spiegelungen getragene Architektur der Rilkeschen Erzählung ist damit aber noch nicht erschöpfend beschrieben. Zum Arsenal der Äquivalenzen gehört nämlich auch das Ende von Gita, zu der der Totengräber eine sehr innige Beziehung entwickelt – ein Ende, dem die Erzählung durch einen Tempuswechsel, den einzigen, besondere Emphase verleiht: Das bis dahin ausnahmslos verwendete Präteritum wird zugunsten präsentischer Rede aufgegeben, so, als verlöre Gita gerade jetzt, im Moment des Sprechens, ihr Leben. Die Erzählung wies sich damit, insofern sie aktuelle Rede ist, als Standort des Sprechens exakt denjenigen Moment zu, an dem der Mann der Binnenerzählung mit dem Tod seiner Frau konfrontiert wird und das »heiligste Leben« in den Rosen aufzuheben sucht. Als San Rocco von der Pest heimgesucht wird, deren Kontingenz die Bewohner nicht mehr in einen heilsgeschichtlichen Ordo zu überführen vermögen (Pate mag hier Boccaccios »Il Decamerone« gestanden haben),²⁶ fällt der Verdacht auf den Totengräber. Er habe,

²⁶ Insbesondere die kurze Schilderung der sittlichen Verhältnisse nach Ausbruch der Pest in San Rocco führt unvermittelt oder auf Umwegen wie z. B. über Jens Peter Jacobsens 1882 in der Sammlung »Mogens og andre noveller« erschienene Erzählung »Pesten i Bergamo« auf die Spuren von Boccaccios »Decamerone«, worin sich bekanntlich die berühmte Schilderung der Pest von 1348 findet. Deutlich wird dies z. B. am von Rilke gezeichneten Bild der sich auflösenden sittlichen Ordnung San Roccas: »Alles ist anders geworden. Würden gelten nicht

so heißt es mit Blick auf seine seltsame Amtsauffassung, »die Leichen gerufen mit diesen Gräbern« (76/449). Gita stirbt, weil sie versucht, den Totengräber vor der aufgebracht und mit Steinen werfenden Menge zu schützen:

Und drinnen im Hause kommt Gita, die auf dem Bette liegt, noch einmal zu sich und horcht.

»Sie sind fort«, sagt der Fremde, der über sie gebeugt ist. Sie kann ihn nicht mehr sehen, aber sie tastet leise über sein gesenktes Gesicht, um doch noch einmal zu wissen, wie es war. Ihr ist, als hätten sie lange zusammen gelebt, der Fremde und sie, Jahre und Jahre. [...] So stirbt sie.

Und er gräbt ihr ein Grab am Ende des Mittelweges, in dem reinen glänzenden Kies. Und der Mond kommt und es ist, als ob er in Silber grübe. Und er legt sie hinein auf Blumen und deckt sie mit Blumen zu. »Du Liebe«, sagt er und steht eine Weile still. Aber gleich darauf, als hätte er Angst vor dem Stillestehen und vor dem Nachdenken, beginnt er zu arbeiten. Sieben Särge stehen noch unbeerdigt [...]. (78f./450f.)

Wie in der Binnenerzählung endet eine intensive Beziehung mit dem Tod der Frau, hier wie da geschieht es am Morgen, hier wie da hat man es mit Augen zu tun, die nicht mehr sehen können, hier wie da wird die Verstorbene mit Blumen bedeckt, hier wie da verläßt der Hinterbliebene wenig später den Ort. In der Logik dieser Äquivalenzbeziehung tritt allerdings eine Schwierigkeit auf den Plan, eine ästhetische Gleich-

mehr. [...] Jetzt hält sich keiner mehr zurück; es ist kein Geheimnis mehr. Wen die Krankheit packt oder auch nur die Angst davor, der schreit und schreit und schreit, bis es zu Ende ist. Mütter fürchten sich vor ihren Kindern, keiner erkennt mehr den anderen, wie in ungeheurer Dunkelheit. Einzelne Verzweifelte halten Gelage und werfen die trunkenen Dirnen, wenn sie zu taumeln beginnen, aus den Fenstern hinaus, in Angst, die Krankheit könnte sie ergriffen haben« (79f./451). Eine ähnliche Situation entwirft Jacobsens Erzählung (die Rilke im übrigen aus der Sammlung »Sechs Novellen« kannte): »Alles was Hilfsbereitschaft oder Mitleid hieß, war aus den Gemütern geschwunden, jeder hatte nur Gedanken für sich. Der Kranke wurde wie der gemeinsame Feind aller angesehen, und wenn es einem Unglücklichen passierte, daß er matt vom ersten Fieberschwindel der Pest auf der Straße umfiel, so gab es keine Thür, die sich ihm öffnete«; Jens Peter Jacobsen, Die Pest in Bergamo, in: Jens Peter Jacobsen, Sechs Novellen. Leipzig [1889], S. 76–86, hier S. 78. Was die Texte von Jacobsen und Rilke schildern, ist freilich topisch und führt zunächst zurück auf die im »Decamerone« ausgebreitete Darstellung, von der ich nur diejenige Passage anführe, in der die Auflösung der familiären Bindungen geschildert wird: »E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse, e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura, e i parenti insieme rade volte, o non mai, si visitassero, e di lontano, era con si fatto spavento questa tribolazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava, et il zio il nipote, e la sorella il fratello, e spesse volte la donna il suo marito (che maggior cosa è e quasi non credibile) li padri et le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano«; Giovanni Boccaccio, Il Decamerone, Bd. 1, hg. v. P. Fanfani u. a., Mailand 1886, besonders S. 38–44, hier: S. 41.

gewichtsstörung, wenn man so will: Wie die Rosen, die das »heiligste Leben« der verstorbenen Frau nur vorübergehend aufzuheben vermochten, sind auch die Blumen, mit denen Gita bedeckt wird, nicht auf Dauer angelegt. Und auch das Grab – ob es geschlossen wird, bleibt unerwähnt – ist allem Anschein nach nicht als Gedenkort vorgesehen. Der Totengräber, den der Leser hinter dem Mann der Binnenerzählung erkennen kann, vermochte die Vergänglichkeit der das »heiligste Leben« sinnfällig machenden und konservierenden Rosen durch ein dauerhafteres Speichermedium, durch seine Erzählung nämlich, aufzuheben. In der Logik der von Rilkes Text angelegten *mise en abyme* ist es freilich die Erzählung selbst, die an dieser Stelle einzuspringen und das Ungleichgewicht der Äquivalenzbeziehungen auszubalancieren hat; auch sie handelt ja »von einem Manne« und davon, »wie ihm seine liebe Frau starb« (69–70/445). Angeregt und legitimiert wird ein solcher Transfer durch die etho-poetisch aufgeladene Tätigkeit des Totengräbers. Ich komme noch einmal auf seine seltsam genannte Amtsauffassung zu sprechen:

Er schuf den ganzen Kirchhof um und machte einen großen Garten daraus. [...] Drüben, jenseits des mittleren Weges, wo bisher leerer, ungepflegter Rasen gewesen war, bildete der Mann viele kleine Blumenbeete, den Gräbern auf der anderen Seite ähnlich, so, daß die beiden Hälften des Kirchhofes einander das Gleichgewicht hielten. Die Leute, welche aus der Stadt herauskamen, konnten ihre lieben Gräber gar nicht gleich wiederfinden, ja es geschah, daß irgend ein altes Mütterchen bei einem der leeren Beete an der rechten Wegseite kniete und weinte, ohne daß dieses greise Gebet deshalb ihrem Sohne verloren ging, der fern drüben unter hellen Anemonen lag. (65f./443)

Mit dieser ästhetische Asymmetrien ausgleichenden Gestaltung des Friedhofs ist ein Modell gegeben, eine Lektüeranweisung: Es gilt, auf der Ebene der Rahmenerzählung ein Pendant zu finden zur Binnenerzählung vom Tod der Frau – ein Pendant also zum »Blumen-Sagen« des

Totengräbers, das an Stelle des für Gita angelegten vergänglichen Blumengrabs einen nachhaltigen Gedenkort zu begründen vermag. In der Logik der Engführung von selig-machendem Blumenschmuck und selig-machender Rede, von Garten- und Dichtkunst, von Totengräber und Dichter heißt dies, die Rilkesche Erzählung selbst als schöne Rede, als ›Blumen-Sagen‹ an der bisher leer gebliebenen Stelle einzusetzen, so daß die »beiden Hälften« des Textes, Binnen- und Rahmennarrativ, »einander das Gleichgewicht« halten. Der »Seligkeit« der Verstorbenen tut dies – wie das Beispiel des Mütterchens nahelegt – keinen Abbruch: denn ihre am leeren Grab gemurmelten Gebete gehen dem toten Sohn nicht verloren, obwohl er, wie es heißt, »fern drüben unter hellen Anemonen« liegt.

VI »Der Rhythmus des Grabens war in ihren Gesprächen« Graben und Dichten

Im Horizont dieser Befunde erscheint es durchaus plausibel, ja geradezu zwingend, daß der Totengräber San Rocco am Ende verläßt. Unklar bleibt allerdings zunächst noch, weshalb er nicht unmittelbar nach der Bestattung Gitas fortgeht, sondern an den buchstäblich sich häufenden Pesttoten weiter seines Amtes waltet, »ruhig«, wie es mehrmals heißt, bis er der Aufgabe nicht mehr gewachsen ist. Drei Erklärungen bietet der Text für die Kapitulation des Totengräbers an – eine pragmatische, die schlicht auf die physische Überforderung zielt, eine psychologische, die den Ärger über den Verlust der Humanität, über den pietätlosen Umgang mit den Verstorbenen ins Feld führt, und eine komplexer angelegte, poetologische. Auf ihre Spuren führt die vom Text angebotene und mehrfach abgesicherte Verknüpfung von Graben und Dichten, eine Verknüpfung, die deutlich wird, wenn etwa »sein Spaten« (wie die Nachtigall) als »Stimme in der Nacht« zu hören ist: »Der Rhythmus des Grabens war in« des Totengräbers und Gitas »Gesprächen, die der Lärm des Spatens häufig unterbrach. ›Weit, aus Norden«, sagte der Fremde auf eine Frage. ›Von einer Insek und er bückte sich und raffte Unkraut zusammen, ›vom Meer [...]« (66/444). An dieser Stelle ist der Zusammenhang nicht nur ausgesprochen, sondern im (durch das Graben erzwungenen) Parataxenhaften der Rede des Totengräbers performativ umgesetzt. Wie der Gesang der Nachtigall »Sehnsucht und Seligkeit« nur deshalb freizusetzen vermag,²⁷ weil er herausragend harmonisch ist, muß auch die als Graben und Bepflanzen verkappte seligmachende Rede des Totengräbers wie der Erzählung selbst, muß auch das ›Blumen-Sagen‹ harmonisch ausgewogen, »schwellender Schall«, ein kunstvolles Spiel mit Äquivalenzen, mit Wiederholungen und Variationen sein und darf nicht aus dem Takt, nicht aus der Ordnung²⁸ gebracht werden.

²⁷ Daß der Gesang der Nachtigall und die schöne ›Rede‹ der Blumen enggeführt sind, gewinnt mit Blick auf ein 1855 erschienenes Gedicht Theodor Storms (Theodor Storm, Die Nachtigall, in: Theodor Storm's gesammelte Schriften, Bd. 1. Braunschweig 1889, S. 14) weiter an Plausibilität. In Storms »Nachtigall« wird es (in sexueller Codierung) dem »süßen Schall« des Vogelgesangs zugeschrieben, daß »die Rosen aufgesprungen« sind: »Das macht, es hat die Nachtigall / Die ganze Nacht gesungen; / Da sind von ihrem süßen Schall, / Da sind in Hall und Widerhall / Die Rosen aufgesprungen«.

²⁸ Wenn »statt eines Toten mit vielen Lebenden« nach Ausbruch der Pest »immer ein Lebender [kommt] und [...] auf seinem Karren drei, vier Särge mit[bring]t« und der Toten-

Rilkes Erzählung zeigt vermitteltst des um 1900 außerordentlich virulenten Garten-Motivs an,²⁹ daß diese Ordnung, daß das in seinem harmonisierenden und synthetisierenden Potential akzentuierte Schöne einen Preis hat: Es ist nur unter gewaltsamem Ausschluß der dem Gesetz des Schönen nicht unterstellten Welt zu haben. Zweimal wird dieser Sachverhalt besonders deutlich, zweimal kommt zum Vorschein, daß die vom Totengräber geschaffene Sphäre und die Sphäre der Gemeinde San Rocco unvermittelt sind und daß ihrer klaren Trennung ein strukturelles Gewaltpotential eingeschrieben ist, das sich bezeichnenderweise in beiden Fällen an der Grenze von Kirchhof und Gemeinde Bahn bricht: einmal, als die Bürger der Stadt den Totengräber steinigen wollen und Gita tödlich treffen, ein zweites Mal, als der »rote Pippo« (80/451) die Pesttoten allzu pietätlos über die Hecke wirft und daraufhin vom Totengräber mit dem Spaten, mit dem Instrument der Rhythmisierung und floralen Verschönerung, erschlagen wird. Beide Male wird die den Kirchhof als Hort des Schönen umfriedende und von der Nachtigall bewohnte »Dornenhecke« (65/443) exponiert. Im einen Fall trennt sie den »dunkle[n] Haufen« (77/449) der Aufgebrachten, im andern Fall den würdelos der Pestopfer sich entledigenden »roten Pippo« und seine »Genossen« (80/451) vom Kirchhof und seiner Ordnung des Schönen ab. Gefährdet und in Frage gestellt wird die das Reich des Blumen-Sagens begründende und ermöglichende Grenze in der Perspektive der Erzählung jeweils von außen. Nicht einseitig auf die Verwerflichkeit der Welt jenseits dieses *hortus conclusus* der Kunst ist daraus allerdings zu schließen;

gräber »mißt, wie viel Raum er noch hat. Raum für etwa fünfzehn Gräber« (79/451), dann droht diese Ordnung, das »Gleichgewicht« der Ruhestätte, gestört zu werden. Der Totengräber vermag das Andere des (in Rilkes Text vor allem die Frauen ereilenden) Todes, die durch den Tod auf den Plan gerufene Unordnung nicht mehr in Schönheit aufzuheben. Genauer untersucht wird der »Konnex zwischen Tod, Weiblichkeit und Ästhetik« von Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 9f.: Er wird »hergestellt über die Repräsentation einer weiblichen Leiche, die eindeutig als toter Körper *des Anderen*, nicht des eigenen, gekennzeichnet ist. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, weist sie darüber hinaus, gibt Auskunft über andere Bereiche – vor allem über den männlichen Künstler, über die Gemeinschaft der Überlebenden. Und das, auch wenn sie nicht unmittelbar der Gegenstand der Darstellung sind«.

²⁹ Daß sich »das Symbol Garten [...] mit der Vorstellung einer abgekapselten Existenz« (S. 146) verknüpft, daß »Park und Garten als Kontrast-Zonen zu einer verachteten und wohl auch verkannten »Außenwelt« (S. 148) zu sehen sind und das Motiv des Gartens als Anders-Welt »zwischen 1890 und 1914 [...] in der »reichsdeutschen« und österreichischen Literatur so verbreitet wie vermutlich nie zuvor« (S. 144) gewesen ist, arbeitet grundlegend und materialreich heraus: Thomas Koebner, Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende, in: Park und Garten im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1978, S. 141–192.

es gilt vielmehr zu begreifen, daß das Schöne gegenwärtig offenbar nur bestehen kann, wenn es sich als ›Andersort‹ einrichtet,³⁰ wenn es in einem wie die Amtsauffassung des Totengräbers »seltsam« anmutenden Akt der Unterscheidung sich selbst und ein davon Geschiedenes erst hervorbringt. Nur im Gewaltakt der Exklusion kann das Schöne die für sein Potential (noch) nicht empfängliche Welt ausschließen. Es erscheint vor diesem Hintergrund überaus konsequent, daß als Motiv für die Illustration³¹ der Erzählung nicht etwa der Totengräber gewählt worden ist, sondern der geradezu wehrhaft von seiner Umwelt sich abgrenzende Kirchhof.



Daß der Totengräber San Rocco verläßt, weil die Anforderungen der Realität seiner ästhetisch fundierten Amtsauffassung widersprechen, führt freilich über die Grenzen des Textes hinaus, auf das Feld der Literatur. Die »Totengräber«-Erzählung wird – insbesondere dann, wenn man sie in Rilkes kunsttheoretische Entwicklungsphase um 1900 einordnet –, lesbar als kunstpolitisches Statement. Sie bestimmt die Funktion der Kunst,

³⁰ Zu denken wäre hier an Hugo von Hofmannsthals »Tod des Tizian«, worin die »drunten« ruhende »stadt« von Desiderio im Gespräch mit Antonio als Gegenwelt bestimmt wird, in der »die hässlichkeit und die gemeinheit« wohnen: »Was die ferne weise dir verhüllt / Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt / Von wesen die die schönheit nicht erkennen«. »Darum umgeben«, so die Replik von Antonio, »gitter, hohe, schlanke, / den garten, den der meister liess erbauen, / Darum durch üppig blumendes geranke / Soll man das aussen ahnen mehr als schauen«; Hugo von Hofmannsthal, Der Tod des Tizian, in: Blätter für die Kunst 1 (1892), Bd. 1, S. 12–24, hier: S. 19f.

³¹ Graphik von Alexander Hartmann, in: Rilke, Totengräber (wie Anm. 1), S. 61.

Impressionismus und Identität bei Eduard von Keyserling

I

Als Eduard von Keyserling am 28. September 1918 stirbt, zeitgleich mit dem Zusammenbruch des Wilhelminischen Reiches und dem Untergang der deutschen Adelshäuser im Baltikum, seiner eigentlichen Erzählgewelt, hinterläßt er ein literarisches Werk von etwas über einem Duzend an prominenter Stelle veröffentlichten Erzählungen und kürzeren Romanen, fünf Dramen und eine immer noch nicht genau bestimmte Zahl von schmaleren Gelegenheitsarbeiten.¹ Auf Anfrage der »Frankfurter Zeitung« widmet Thomas Mann dem kurländischen Grafen einen rühmenden, doch schlecht informierten Nachruf. Auf der einen Seite grenzt er seinen Mitautor im S. Fischer Verlag vom »flimmernden Impressionismus« eines Herman Bang ab, der mehr »Artist und Exzentrik« sei.² Auf

¹ Eine umfassende Edition der Werke Keyserlings liegt nicht vor, so daß Auswahl-Ausgaben Abhilfe schaffen müssen: Gesammelte Erzählungen in vier Bänden, hg. und eingeleitet von Ernst Heilborn. Berlin 1922 (Zitate nach dieser Ausgabe [GE] mit Bandnummer und Seitenzahl künftig im Text; Zitate aus der Erzählung »Seine Liebeserfahrung« nur mit Seitenzahl); Abendliche Häuser – Ausgewählte Erzählungen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Wulf Kirsten. Berlin-Ost 1970, 2. erw. Aufl. 1986; Werke, hg. und mit einer Einleitung versehen von Rainer Gruenter. Frankfurt a. M. 1973. Die Mehrzahl der kürzeren Arbeiten sind versammelt in: Sommergeschichten, hg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Gräbner. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991 sowie in: Feiertagsgeschichten – Erzählungen und Betrachtungen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Gräbner. Göttingen 2008. Die vorhandenen Studien und Bibliografien verzeichnen i.d.R. nur die prominenteren Werke und eine Auswahl der Sekundärliteratur; davon hervorzuheben sind: Arthur Friedrich Binz (Bibliographie von Ernst Metelmann), Eduard von Keyserling. In: Die schöne Literatur, Heft 5 30 (1929), S. 193–200; Erika Hildegard Kockert, Das dramatische und erzählerische Werk Eduard von Keyserlings im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Ph.D. Thesis University of Massachusetts, Amherst, 1974, S. 276–300; Ji Ho Hong, Das naturalistisch-scientistische Literaturkonzept und die Schloßgeschichten Eduard von Keyserlings, Würzburg 2006, S. 219–227, sowie die Eduard von Keyserling gewidmeten Beiträge in: Baltisches Welterlebnis. Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Alexander, Eduard und Herman Graf Keyserling. Beiträge eines internationalen Symposions in Tartu vom 19. bis 21. September 2003, hg. von Michael Schwidtal und Jaan Undusk. Heidelberg 2007.

² Dieses und die folgenden Zitate nach: Thomas Mann, Zum Tode Eduard Keyserlings. In: Ders., Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hg. von Heinrich Detering u. a. 38 Bde. Frankfurt a. M. 2001ff., Bd. 15.1: Essays II 1914–1926, hg. von Herman Kurzke. 2002, S. 223–227; hier S. 226, 224f., 227; vgl. dazu: ebd., Bd. 15.2: Essays 1914–1926. Kommentar, S. 120–123.

der anderen Seite stellt er den Verstorbenen in eine Reihe mit Theodor Fontane und Iwan Turgenjew, dem Vorläufer und dem Vollender des Impressionismus. Mit der Nähe zum Mark-Brandenburger Fontane und zum Russen Turgenjew, die beide zu Manns literarischen Leitfiguren zählen, sowie dem Abstand zum Dänen Bang weist er Keyserling eine Schlüsselstellung unter den Impressionisten des Ostseeraums zu, an der sich nicht zuletzt die »Europäisierung der deutschen Prosa seit 1900« ablesen lasse.³ Den eigentümlichen Ansatz dieser Prosa bestimmt Mann, der sich mit seinem Artikel mehr auf dem Feld der »Betrachtungen eines Unpolitischen« als im eingehegten Bezirk von Keyserlings Schloßgeschichten bewegt, zum einen über das Künstlertum, das als Lebensform der Distanz immer auf Sublimierung des Vorgefundenen setze, sich im Fall Keyserlings indes durch seinen Adel noch einmal veredle, und zum anderen über die »geistige Stimmung« von »Skepsis und Resignation«, die dem Erzählen zugrunde liege. Wider besseres Wissen übergeht Mann, der Keyserling persönlich gekannt hat, die Bohème-Existenz, die der von seinen Standesgenossen Geächtete im Münchner Stadtteil Schwabing geführt hat.⁴ Von der Degenereszenz der Lebensform wie auch der persönlichen Erscheinung Keyserlings legen sowohl Lovis Corinth's Porträt als auch Heinrich Manns Karikatur in der Gestalt des wiedergängerischen Grafen Kreuth aus dem Roman »Jagd nach Liebe« (1903) ein beredtes Zeugnis ab. Außerdem übersieht Mann geflissentlich, daß Keyserling sehr wohl »geschriftstellert«, d.h. sich in verschiedenen Abhandlungen und Rezensionen dem Kunstgeschehen und später auch den Kriegsereignissen zugewandt hat.

Keyserlings Kritiken, Essays und Stellungnahmen präzisieren und korrigieren das Bild, das Thomas Mann in einiger Eile und unter gewissen Anstrengungen entworfen hat. Statt Künstlertum als diskrete Distanz zu praktizieren, nimmt Keyserling vor seiner Erblindung gegen Ende des Jahres 1906 aktiv an der Kunstszene seiner Wahlheimat München teil und verfolgt insbesondere die Entwicklungen der modernen Malerei mit großem Interesse, das sich in mehreren Besprechungen von Ausstellungen

³ Gero von Wilpert würdigt Keyserling als »einen der bedeutendsten baltischen Dichter überhaupt« (ders., *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München 2005, S. 220).

⁴ Siehe zum Viertel und seiner Legende: Gerdi Huber, *Das klassische Schwabing – München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. München 1973.

gen der Münchner Sezession niederschlägt.⁵ Statt ein Panorama der Gesellschaft und der Lebensumstände in den ostelbischen Gutshäusern zu entwerfen, konzentriert sich Keyserling, wie sein Aufsatz »Über die Liebe« (1907) herausarbeitet, auf das Erotische, das er »zur treibenden Kraft des gesellschaftlichen Lebens« erklärt.⁶ Statt die »geistige Stimmung« im Adelsmilieu mit vornehmer Diskretion und in melancholischem Eingedenken nachzuzeichnen, leuchtet Keyserling in seinem an Simmel angelehnten Essay »Zur Psychologie des Komforts« (1905) nicht allein das Interieur der Schlösser und Gutshäuser aus, sondern zeigt auch, wie sich das Behagen ihrer Bewohner aus einem egozentrischen Ausgreifen ihrer Befindlichkeit auf Menschen, Dinge und Orte ihrer Umgebung ergibt.⁷ Trotz der thematischen Breite und der textuellen Streuung erscheint als Fluchtpunkt der kritischen und essayistischen Arbeiten immer wieder der Impressionismus, der sich als zeitgemäße Strömung auf den Feldern von Kunst, Psychologie und Philosophie gleichzeitig in Geltung setzt und der, nach dem übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen wie der Literaturgeschichten, den Schreibgestus von Keyserlings Schlossgeschichten bestimmt.⁸

⁵ Eduard von Keyserling, Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession. In: Freistatt 5 (1903), S. 267–269; ders., Ausstellung der Münchener Secession. In: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 446–454; ders., Die Schwind-Ausstellung in München. In: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 298f.; ders., Fritz von Uhde. In: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 269–285; ders., Aus München. In: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 396. Die Mehrzahl der Besprechungen erscheint also in der Zeitschrift »Kunst und Künstler«, dem »geistigen Sammelbecken aller impressionistischen Tendenzen« nach: Richard Hamann und Jost Hermand, Impressionismus, Berlin 1960, S. 117.

⁶ Eduard von Keyserling, Über die Liebe. In: Die neue Rundschau 18 (1907), S. 129–140.

⁷ Eduard von Keyserling, Zur Psychologie des Komforts. In: Die neue Rundschau 16 (1905), S. 315–326. Georg Simmels Aufsatz über die »Psychologie der Diskretion« zitiert Keyserling mit Zustimmung. Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 139.

⁸ Im Anschluß an Thomas Mann etwa: Kasimir Edschmid, Profile II. Graf Keyserling und die Gefühlsmosaik oder der impressionistische Roman. In: Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur, hg. von Guido Bagier, 1, H. 5, Feb. 1920, S. 343–350, Binz, Eduard von Keyserling (wie Anm. 1), bes. S. 193 und 196f. und Ernst Heilborn, Eduard von Keyserling. Sein Leben und sein Werk. In: GE I (wie Anm. 1), S. 1–31, bes. S. 15, 25–28. Neben verschiedenen Einzelstudien zu Lichtarrangements und Farbkompositionen, die unten aufgeführt werden, seien zum impressionistischen Erzählen hier in Auswahl genannt: Rudolf Steinhilber, Eduard von Keyserling – Sprachskepsis und Zeitkritik in seinem Werk. Darmstadt 1977, bes. S. 114–144; Wolfgang Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900. In: ZDP 100 (1981), S. 161–176, bes. S. 169–171; ders., Eduard von Keyserlings Impressionismus. In: Baltisches Welterlebnis (wie Anm. 1), S. 285–296; Annarosa Azzone Zweifel, Eduard von Keyserling – I racconti del castello. Padua 1983. Dagegen wird Keyserling nicht erwähnt bei: Hartmut Marhold, Impressionismus in der deutschen Dich-

Bezeichnenderweise läßt Keyserling in der Auseinandersetzung mit der impressionistischen Malschule die Frage nach der literarischen Umsetzung offen, und also auch die Frage nach der Orientierungsfunktion für sein Schreiben. Dennoch sind gerade seine kunstkritischen Schriften immer wieder als literarisches Bekenntnis und als implizite Poetik gelesen worden. Zu offensichtlich sind die Affinitäten zwischen den Bildern der Münchner Sezession und der Vorherrschaft des Visuellen in den Erzählungen Keyserlings, deren Farbton nach Herman Bang ein »melancholisches Silbergrau« ist und deren »Rhythmus, das gleitende leise Singen eines Flusses, wenn es dämmt.«⁹ Zu deutlich hat auch Keyserling selbst Kunst und Literatur in Analogie gebracht – wenn er im Aufsatz über den Mahler »Fritz von Uhde« programmatisch fordert, »[e]s kommt darauf an, daß Dichtung und Malerei sich decken«; wenn er in dem Bericht über die »Ausstellung der Münchener Sezession« zu einem »Damenbildnis« Klimts bemerkt: »Menschenmalerei wie Peter Altenberg Menschenschicksale darstellt«; wenn er anlässlich der »Schwind-Ausstellung in München« vom »Erzählerton« der Bilder spricht.¹⁰ Hinter den Analogien der Kunstkritiken verbirgt sich, so soll gezeigt werden, indes mehr als eine Inspirationsquelle für Keyserlings Stimmungsbilder und Farbimpressionen. Was sich in den Berichten andeutet, ist vielmehr eine eingehende Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Impressionismus, wie sie namentlich seit den 1890er Jahren in den Essays Hermann Bahrs entworfen wird.¹¹

Über den bekannten Parallelen zur impressionistischen Malweise ist

tung. Frankfurt a. M. u. a. 1985. Vgl. neuerdings den Versuch, naturalistische Prägungen für das Gesamtwerk geltend zu machen: Hong, *Das naturalistisch-scientistische Literaturkonzept* (wie Anm. 1), bes. S. 18–20 mit der Formulierung der Grundthese.

⁹ Herman Bang, Graf Eduard Keyserling. In: *Die neue Rundschau* 23 (1912), S. 427–430; hier S. 427. Insbesondere die Funktion der Farbe in Keyserlings Werken ist mehrfach dargestellt worden: Steinhilber, *Keyserling* (wie Anm. 8), S. 114–144 mit Verweisen auf die ältere Literatur S. 206, Anm. 28; Donald C. Richel, *Monet and Keyserling – Toward a Grammar of Literary Impressionism*. In: *Colloquia Germanica* 13 (1980), S. 193–219; Richard A. Weber, *Color and Light in the Writings of Eduard von Keyserling*, New York 1990; Beate Jürgens, *Farbige Augenblicke – Farbe als Element der Darstellung in Eduard von Keyserlings erzählerischem Werk*, Phil. Diss. Mainz 1992.

¹⁰ Keyserling, *Fritz von Uhde* (wie Anm. 5), S. 282; ders., *Ausstellung der Münchener Sezession* (wie Anm. 5), S. 454; ders., *Die Schwind-Ausstellung in München* (wie Anm. 5), S. 299.

¹¹ Die wichtigsten von Bahrs Arbeiten sind versammelt in: Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus – Theoretische Schriften 1887–1904*, hg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968.

außerdem Keyserlings Beschäftigung mit der »Philosophie des Impressionismus«, als welche Hermann Bahr den Empirioskritizismus Ernst Machs identifiziert hat, in den Hintergrund getreten.¹² Dabei macht Keyserling dessen Postulate zum Ausgangspunkt seiner umfangreicheren Essays. »Zur Psychologie des Komforts« und »Über die Liebe« gehen beide aus der Diskrepanz von verstandesmäßiger Einsicht in die Flüchtigkeit des Ichs und gefühlter Selbstgewißheit, vom Wissenschaftspostulat der Ich-Auflösung und dem Alltagsverständnis der Ich-Geltung hervor. Obwohl diese Arbeiten unüberhörbar für das Ich Partei ergreifen, überwiegt der Eindruck eines Zwiespalts, weil sie es einerseits aufgrund des wissenschaftlichen Erkenntnisstands als »wesenlos und unfassbar« aufgegeben und andererseits aufgrund der Selbsterfahrung, des bloßen »Gefühl[s] des Daseins«, verteidigen und die Identität des Subjekts bewahren wollen.¹³ Mit dieser unentschiedenen Haltung, die in gewisser Weise bei Mach vorgeprägt ist und die durch Bahrs Mach-Lektüre verstärkt wird, belassen es Keyserlings Essays beim Ausdruck der Aporie, mit der die Philosophie des Impressionismus auf die Frage nach der Konsistenz des Ich und der Identität des Subjekts reagiert.

Die anklingende Auseinandersetzung mit den ästhetischen und philosophischen Implikationen des Impressionismus setzt Keyserling weniger diskursiv als vielmehr literarisch fort. Entgegen einer weitverbreiteten Annahme öffnet Keyserling seine Texte also sehr wohl für theoretische Debatten. Daß diesen Bezügen bisher eher vereinzelt nachgegangen wurde, hat seinen Grund wohl vornehmlich in Thomas Manns einflußreichem Nekrolog, der literarische Zusammenhänge herausstellt, aber diskursive bestreitet. Der Herausgeber der ersten und immer noch verbreitetsten Sammelausgabe von Keyserlings erzählenden Schriften,

¹² Hermann Bahr, »Philosophie des Impressionismus« unter dem eigentlichen vom Inhaltsverzeichnis der ursprünglichen Buchausgabe abweichenden Titel »Impressionismus« wieder in: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 192–198. Erwähnt werden Mach und Bahr mit Bezug auf Keyserling bei: Steinhilber, Keyserling (wie Anm. 8), S. 176; Horst Thomé, Lust und Kultur bei Eduard von Keyserling. In: Ders., Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹ – Studien über Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848–1914. Tübingen 1993, S. 494–597, hier S. 519f.; Susanne Scharnowski, Wahrnehmungsschwellen – Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling. In: Schwellen – Germanistische Erkundungen einer Metapher, hg. von Nicholas Saul. Würzburg 1999, S. 46–61, hier S. 47 und Hong, Das naturalistisch-scientistische Literaturkonzept (wie Anm. 1), S. 133 Anm. 526.

¹³ Keyserling, Zur Psychologie des Komforts (wie Anm. 7), S. 315; ders., Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 129.

Ernst Heilborn, verneint gleichfalls derartige Bezüge, wenn er in der Einleitung apodiktisch erklärt: Keyserling »schuf ein ausgesprochen ungedankliches Werk«. ¹⁴ Demgegenüber hat Keyserling selbst in einer späten Rezension ausdrücklich »die Unzertrennlichkeit des Denkers und des Dichters« betont und das Werk des dänischen Reiseschriftstellers und Nobelpreisträgers Johannes V. Jensen emphatisch dafür gelobt, »daß hier Denken immer wieder zum Gestalten wird.« ¹⁵ Die an dieser Stelle ausgesprochene Maxime setzt Keyserling in seinem eignen Schreiben konsequent um.

Mit Blick auf den Zusammenhang von Reflexion und Narration erweist sich die schmale, zunächst wenig spektakuläre Erzählung »Seine Liebeserfahrung« als zentral. Keyserling veröffentlicht sie zuerst im Jahre 1906 in der »Neuen Rundschau«, spricht in der Zeitschrift, in der im vorausgehenden und im nachfolgenden Jahr die Aufsätze »Zur Psychologie des Komforts« und »Über die Liebe« erscheinen. Genau in dieser, selbst in der überschaubaren Forschung weitgehend vernachlässigten Erzählung setzt sich Keyserling am eindringlichsten mit Ästhetik und Philosophie des Impressionismus auseinander. Man könnte deshalb davon sprechen, daß dieser Text Keyserlings eigentliches poetologisches Vermächtnis enthält – im Versuch, den Impressionismus aus der Reflexion in die Narration zu überführen und seine Aporien in der Anlage einer Erzählung zur Geltung zu bringen. Zusammengelesen verdichten sich Essays und Erzählung also zu einer schonungslosen Bestandsaufnahme des Impressionismus – vorgelegt vom Impressionisten Keyserling.

II

In seinen Kunstberichten und Ausstellungskritiken kommt Keyserling wiederholt auf Begriff und Verfahren des Impressionismus zu sprechen. Den einläßlichsten Kommentar enthält aber ein betont beiläufig als »Eindrücke über die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession«

¹⁴ Heilborn, Keyserling (wie Anm. 8), S. 9. Anschlüsse an diese Einschätzung setzen sich bis in die neuere Forschung fort: Vgl. Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900 (wie Anm. 8), S. 171: »Der Impressionismus Liliencrons, Schläfs und Keyserlings bleibt im theoretischen Bereich stumm.«

¹⁵ Eduard von Keyserling, Johannes V. Jensen. In: Die Neue Rundschau 28 (1917), S. 1438f.; vgl. S. 1438: »Die Gedanken des Denkers sieht der Dichter, was der Dichter erlebt, wird von dem Denker in den großen Zusammenhang eingeordnet.«

betitelter Aufsatz aus dem Jahr 1903. Im Gegensatz zur Ankündigung notiert Keyserling dort mehr als einige verstreute »Eindrücke«; denn die Beobachtungen der neuartigen Malweise werden zu einer kurz gefassten Reflexion verdichtet, die die Grundlagen des Impressionismus als Zeitströmung bedenkt:

[M]eist ist uns heute eine gierige, hastige Art des Sehens eigen. Wir sehen schneller und mehr als früher, analysieren und verschmelzen momentaner Farben und Formen. Unsere Nerven sind empfindlicher geworden und reagieren auf Licht- und Farben-Werte, die früher unbemerkt blieben. Wir wollen aus dem Dargestellten unsere eigene Erregtheit herauslesen, etwas in ihm finden, das dem Vibrieren unserer Seele entspricht, und für diese eigenste Art des Sehens unserer Zeit wird der Impressionismus wohl der definitive malerische Ausdruck sein.¹⁶

Der Ausstellungsbesucher Keyserling formuliert seine Bemerkungen aus der Perspektive eines Beteiligten und entwickelt seine knappe Betrachtung aus dem spannungsvollen Wechselbezug, der sich zwischen den dargebotenen Objekten und dem sich diesen zuwendenden Betrachter einstellt. An der gedrängten, auf den Bezug von Bild und Blick orientierten Passage sind vier Punkte hervorzuheben: Keyserling bindet erstens die Bildbetrachtung an den Sehvorgang. Indem er darlegt, wie die Verarbeitung von Eindrücken im öffentlichen Raum, wo sie sich vermehren und beschleunigen, die Wahrnehmung der Bilder im Ausstellungsraum in Mitleidenschaft zieht, führt er die neue Kunstanschauung auf die veränderten Sehgewohnheiten im Alltag zurück. Zweitens weist Keyserling darauf hin, auf welche Weise sich im Zuge des Wahrnehmungswandels der Betrachter selbst verändert hat. Sein Sichtfeld hat sich nämlich zugleich räumlich erweitert und zeitlich verengt; seine Wahrnehmungssensoren sind zugleich sensibilisiert und stimuliert. Drittens macht Keyserling nicht nur auf die Wechselspannung aufmerksam, die sich zwischen Wahrnehmendem und Welt aufgebaut hat, sondern stellt heraus, wie durchlässig die Grenze zwischen Innen und Außen geworden ist, wie sich das Innere nach Außen verlängert und gleichzeitig das Äußere ins Innere hineinschiebt. Viertens identifiziert Keyserling die derart beschriebene, zeitgemäße Sehweise, die Alltag und Kunst in gleichem Maße prägt, Eindrücke verabsolutiert und Beobachter desorientiert, mit

¹⁶ Keyserling, Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession (wie Anm. 5), S. 269.

dem Impressionismus. Mit dieser Kennzeichnung des Impressionismus in der Malerei, der künstlerischen Darstellung, die sie hervorbringt, und der Betrachtungsweise, die ihr entspricht, befindet sich Keyserling auf der Höhe der Ästhetik der Jahrhundertwende.

Der Ausgangspunkt der zeitgenössischen Ästhetik ist der Betrachter und die Resonanz, die sich zwischen dem diskontinuierlichen Schweißen seines Blicks und den fragmentiert ins Auge drängenden Objekten ergibt. Die knappe Skizze der Kunstwahrnehmung, die auf Rezeptivität («Art des Sehens») und Aktivität («analysieren»; »reagieren»; »herauslesen«), Spontaneität («verschmelzen») und Nervosität («[u]nseren Nerven»; das »Vibrieren unserer Seele«) beruht, bewegt sich terminologisch wie konzeptuell in der Nachbarschaft ausgebaunterer Einlassungen. Ebenfalls im Jahr 1903 hat sich Georg Simmel in seinem epochemachenden Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« dem Zusammenhang von Großstadterfahrung und Wahrnehmungsveränderung zugewandt und erklärt: »Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.«¹⁷ Keyserling seinerseits hat im zitierten Aufsatz unmißverständlich festgelegt, wo »die Aufgabe des Künstlers« liegt, nämlich »[i]n den Fabriken, in dem Gedränge der Großstädte, an den Orten, wo der moderne Mensch sich vergnügt, arbeitet, leidet.«¹⁸ In einer ganz ähnlichen Begrifflichkeit von »Blick« und »Bewußtsein«, von subjektiven »Impressionen« und »Sensationen« und mit einer vergleichbaren Aufmerksamkeit auf Sehvorgänge haben zudem die Essays von Hermann Bahr die Umstellung des literarischen Programms vom Naturalismus auf den Impressionismus beschrieben und diesen Vorgang

¹⁷ Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, 22 Bde., Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme u. a. Frankfurt a. M. 1995, S. 116–131, hier S. 116. Vgl. zu Simmel und Keyserling: Angela Sendlinger, *Lebenspathos und Décadence um 1900 – Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels*. Frankfurt a. M. u. a. 1994. Kaum weniger epochemachend ist Walter Benjamins Formulierung im *Kunstwerk*-Aufsatz: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508; hier S. 478: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.«

¹⁸ Keyserling, *Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession* (wie Anm. 5), S. 269.

als Übergang von der alten zur neuen Psychologie ausgewiesen.¹⁹ Der psychologischen Neuorientierung der Literatur stellt Bahr den impressionistischen »Wandel der Malerei« an die Seite.²⁰ Wie die Methode der Pointillisten komplexe Erscheinungen und Sinneseindrücke in ihre Bestandteile auflöst, so strebt die moderne Psychologie, wenn sie beispielsweise »den Ereignissen der Liebe« auf der Spur ist, danach, das Gefühl »in die vielen kleinen Umstände und in die tausendfachen Begleitungen zu zerlegen, aus deren Gewühl die große Liebe sich zusammensetzt.«²¹ Ein Jahrzehnt nach Bahr zieht Keyserling in seinem Bericht über eine Münchner Schwind-Ausstellung gleichfalls eine Parallele zwischen der neuen Psychologie und der impressionistischen Malweise: »Für den Psychologen hat unser Ich an festen Umrissen verloren [...]. Gestalten und Dinge in der Malerei scheinen denselben Prozeß durchzumachen. Sie stehen nicht mehr fest und in sich geschlossen nebeneinander.«²² Das Verwischen von Grenzen, das Verschwimmen von Konturen und die Auflösung von Komplexen in Elemente benennen hier stichwortartig die Prinzipien der impressionistischen Wahrnehmung von Dingwelt und Subjekt, die Bahr formuliert und die sich Keyserling zu eigen macht.

Bahr betrachtet den Impressionismus weniger als einen radikalen Neubeginn, sondern vielmehr als eine »Überwindung des Naturalismus«, sprich: als eine Fortentwicklung und Neuinterpretation der dort etablierten Prinzipien. In diesem Sinne ist sein oft zitiertes Wort zu relativieren: »Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen.«²³ Im Jahr 1891 war es ohnehin verfrüht ausgesprochen. Denn zumindest in Deutschland hatte der Naturalismus zu diesem Zeitpunkt seinen Zenit noch keineswegs überschritten. Angelehnt an Bahrs Modell der »Überwindung« und seinen Ruf nach einer »Methode, die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt«, rekonstruiert Keyserling die Entwicklung eines Künstlers wie Fritz von Uhde.²⁴ Den Zeitgenossen ist dieser Maler vornehmlich als

¹⁹ Vgl. für den vorliegenden Zusammenhang insbesondere: Hermann Bahr, *Die neue Psychologie* [1891]. In: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 11), S. 53–64.

²⁰ Ebd., S. 54.

²¹ Ebd., S. 63.

²² Keyserling, *Die Schwind-Ausstellung in München* (wie Anm. 5), S. 298.

²³ Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* [1891]. In: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 11), S. 85–89, hier S. 85.

²⁴ Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 56.

Vertreter des Naturalismus bekannt. Keyserling plädiert für eine Neubewertung. Zu diesem Zweck stellt er sich ganz auf den Boden der neuen Ästhetik: »Das Wort Naturalismus hat für uns heute seinen erregenden Klang verloren.«²⁵ Feinsinnig verfolgt er den Wandel in Sujet und Komposition, Farbgebung und Lichtverteilung, den Uhdes Bilder seit der Mitte der 1880er Jahre durchlaufen. Die allmähliche Annäherung an den Impressionismus, die Keyserling mit Zustimmung konstatiert, zeigt für ihn keine »plötzliche Bekehrung«, sondern eher »eine Folgerichtigkeit der Entwicklung«.²⁶ Entsprechend erscheint Uhdes Impressionismus als eine Fortsetzung und Präzisierung seines Naturalismus, eines Naturalismus nämlich, der eine »Synthese von malerischem Ausdruck und lyrischem Gedankengehalt« erreicht.²⁷

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte die Ausrichtung an den Naturwissenschaften die Künste auf den Naturalismus eingeschworen. Zur Jahrhundertwende führt eben diese Kopplung des ästhetischen Programms an die wissenschaftliche Entwicklung zur Abkehr vom Naturalismus. Denn zu dieser Zeit wird die Physiologie von der empirischen Psychologie als naturwissenschaftliche Leitdisziplin abgelöst. Vermittelt über die Zwischenstufe der Sinnesphysiologie vollzieht sich auf breiter Front eine paradigmatische Wende von »außen« nach »innen«.²⁸ In der literarischen Darstellung korrespondiert dieser Entwicklung ein Perspektivwechsel von »Sachstände[n]« zu »Seelenständen« und, damit einhergehend, von der alten zur neuen Psychologie, den wiederum Hermann Bahr konstatiert und kommentiert: »Die Psychologie muß mit ei-

²⁵ Keyserling, Fritz von Uhde (wie Anm. 5), S. 270.

²⁶ Ebd., S. 281.

²⁷ Ebd., S. 274. Auch wenn sich die Vorzeichen verkehren, so bleiben die Prinzipien doch unverändert. Demnach ist es alles andere als überraschend, daß bestimmte naturalistische Prägungen wirksam bleiben. Dazu gehört beispielsweise der Zusammenhang von Kunst und Milieu. Keyserling formuliert ihn zum einen evolutionsbiologisch: »Differenzierung und Integration sind die biologischen Gesetze, nach denen sich Organismen bilden. [...] Diesselben Gesetze gelten auch für das Leben der Völker, für das Leben ihrer Kultur und Kunst« (Ausstellung der Münchner Secession [wie Anm. 5], S. 446); zum anderen völkisch gefärbt: »Der Geist, der neue Kunstrichtungen schafft, wird nicht in den Ateliers geboren, sondern er ist der Geist der Zeit und des Volkes, in dem der Künstler steht« (Das Laienurteil. In: Kunst für alle 12. Jg. (1896/97), S. 71f., hier S. 72). An die letzte Variante können dann die Kriegsaufsätze, in denen Keyserling die Mobilisierung seiner Ästhetik betreibt, nahtlos wieder anschließen.

²⁸ Vgl. dazu und der damit einhergehenden Kehrbewegung der Projektion als Veräußerung des Inneren: Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung – Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg i. Br. 2005.

ner neuen Methode verfahren, weil der naturwissenschaftliche Wandel überall alle Methoden gewechselt hat«. ²⁹ Der ästhetische Blick zieht seine Aufmerksamkeit von Geschichte und Gesellschaft ab und verlagert sie auf den Menschen, genauer auf die Regungen seines Innenlebens. Im Zuge dieser Umorientierung erschließen sich der Literatur nicht nur neue Themen und Gegenstände, sondern auch neuartige Darstellungsformen: »Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen – dieses wurde die Losung. [...] Aber diese Zustände der Seele zu konstatieren genügten dem unstillen Fieber der Entwicklung bald nicht mehr, sondern sie verlangten lyrischen Ausdruck«. ³⁰ Mit der Privilegierung der Lyrik zeichnet Bahr die Großgattung aus, die dem neuen Programm, subjektive Eindrücke und Sinnesreize möglichst ungefiltert festzuhalten, in besonderer Weise zuzuarbeiten scheint. ³¹ Auch Keyserling stellt schon früh einen Bezug zwischen den Entwicklungsverläufen von Lyrik und Malerei in der Moderne her: »Die Malerei wird lyrisch, wie die andern Künste«. ³² Nur scheint es an dieser Stelle, gerade ein halbes Jahrzehnt nach Bahr, schon die spezifisch impressionistische Prägung der Gattung zu sein, die die Lyrik zum Leitmedium der ästhetisch avancierten Künste macht. Den Wechsel der Empfindungen und die Verdauerung des Augenblicks beschwört Keyserling in seiner Rezension von Benno Geigers Gedichtsammlung »Sommeridylle« im Anschluß an einen Brief Kierkegaards als »die Unendlichkeit des Augenblicks«, in der »die Seele der Lyrik« sich äußere. ³³ Einen von den impressionistischen Prinzipien ausgelösten Wandel der Formkonzepte und Darstellungsmöglichkeiten in Drama und Roman registriert er bereits in dem kurzen Aufsatz über das »Laienurteil«. Ein

²⁹ Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 54f.

³⁰ Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 23), S. 86. Später kennzeichnet Bahr Symbolismus und *Décadence* als »ein vorher unbekanntes lyrisches Verfahren, eine besondere Methode der Lyrik« (*Symbolismus* [1894]. In: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* [wie Anm. 11], S. 111–115, hier S. 112).

³¹ In der Tat erproben zu dieser Zeit Gedichte von Arno Holz, Hugo von Hofmannsthal und Detlev von Liliencron sowie später jene von Max Dauthendey, Richard Dehmel und Rainer Maria Rilke neue Ausdrucksformen, in denen Sinneseindruck und Assoziation über Syntax und Komposition bestimmen. Diese Darstellungsformen, in denen das lyrische Ich zurücktritt, um dem Wechsel der Empfindungen Raum zu geben, lassen sich leicht mit den pointillistischen Verfahren in der Malerei in Verbindung bringen.

³² Keyserling, *Das Laienurteil* (wie Anm. 27), S. 72. Vgl. auch ebd.: »Aus diesem allgemeinen Bedürfnis nach lyrischem Ausdruck, läßt sich auch die moderne Malerei erklären.«

³³ Eduard von Keyserling, *Ein Sommeridyll. Gedichte von Benno Geiger* (Rez.). In: *Die neue Rundschau* 17 (1906), S. 511f., hier S. 511.

Satz zu jeder Gattung faßt dort die Übergangserscheinungen zusammen: »Das moderne Drama verzichtet auf Intriguen, auf bunte Verwicklungen, um uns Seelenzustände, Stimmungen zu geben. [...] Der moderne Roman sucht nicht nach spannender Handlung, sondern schildert psychologische Zustände, strebt danach Stimmungen zu geben.«³⁴ Im Rahmen ihrer Möglichkeiten, so Keyserlings Diagnose, arbeiten beide Formen Modelle aus, um der neuartigen diskontinuierlichen und episodischen Weise, Wirklichkeit wahrzunehmen und Empfindungen zu registrieren, gerecht zu werden.

Vergleichbar werden die impressionistischen Verfahren der verschiedenen Gattungen und Künste nach Hermann Bahr außerdem dadurch, daß sie die Wirklichkeit präziser zu erfassen vermögen. Denn sie stimmen darin überein, daß sie die Empfindung an ihrem Ursprung aufsuchen und jeweils darauf abstellen, sie im Augenblick ihrer Entstehung festzuhalten. Noch vor ihrer Registrierung durch das Bewußtsein, ja sogar noch vor ihrer Verarbeitung durch den Sinnesapparat und das Nervensystem konzentriert sich die psychologische Darstellung darauf, »das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande zu objektivieren«.³⁵ Analog zu Bahr stellt Keyserling mit Blick auf den impressionistischen Künstler fest: Er »objektiviert in seiner Kunst seine Subjektivität«. Im Gegensatz zum »expressionistischen Künstler«, so ergänzt Keyserling; denn dieser »subjektiviert die Außenwelt«.³⁶ Aus der Forderung nach Objektivierung des Subjektiven, die Bahr erhebt und in die Keyserling einstimmt, erwächst ihrerseits die Anschlußforderung nach Umgehung oder Ausschaltung jeder vermittelnden und also potenziell ordnenden, analysierenden oder erklärenden Instanz. Dazu gehört nicht zuletzt der Künstler selbst. Die Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter dürfe, so erklärt Bahr, »durch keine Dazwischenkunft des Künstlers jemals gestört werden«.³⁷ Die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks kommt bei Keyserling immer wieder zur Sprache, angefangen vom frühen Aufsatz »Das Laienurteil«, in dem vom Betrachter gefordert wird, »vor dem Kunstwerk stillezuhalten, die eigne Persönlichkeit zurückzudrängen«, bis zur letzten überlieferten Wortmeldung in Fragen

³⁴ Keyserling, *Das Laienurteil* (wie Anm. 27), S. 72.

³⁵ Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 61.

³⁶ Eduard von Keyserling, *Kommende Kunst*. In: *Tag*. Nr. 43 vom 20.02.1916.

³⁷ Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 60.

der Kunstkritik, der Rezension von Johannes V. Jensen, in der »von diese[n] wundervollen impressionistischen Bilder[n]« die Rede ist, »die von einem unendlich empfindlichen Beobachtungsapparat aufgenommen, uns so stark zum Mitsehen und Miterleben zwingen.«³⁸

Die Verkopplung von Kunstwerk und Betrachter, die Fragmentierung, Flüchtigkeit und Vervielfältigung der Wahrnehmungsweisen, und die Umstellung der Ausdrucksformen sind die Momente, die Keyserlings Kunstkritiken, Rezensionen und ästhetische Stellungnahmen trotz ihrer verschiedenen Anlässe und Absichten verbinden. Darin dokumentieren sie die Aneignung der impressionistischen Ästhetik, die entlang der Leitlinien von Hermann Bahrs Arbeiten erfolgt.

III

Es ist noch einmal Hermann Bahr, der sich darum bemüht, die neuartigen Verfahrensweisen und Darstellungsformen der impressionistischen Kunstrichtung auf eine philosophische Grundlage zu stellen. Diese glaubt er, wie zwei einflussreiche Aufsätze aus seiner im Jahre 1904 veröffentlichten Schrift »Dialog vom Tragischen« darlegen, im Empirioskritizismus Ernst Machs gefunden zu haben. Bereits die Titel der Aufsätze weisen die Akzente aus, die Bahr in seiner Lektüre der Machschen Wahrnehmungsphysiologie und Empfindungsanalyse zu setzen gedenkt. Während die »Philosophie des Impressionismus« bzw. »Impressionismus« die neue Kunstrichtung nicht nur vor dem Vorwurf verteidigt, bloße Technik zu sein, sondern sie weit darüber hinausweisend zum Ausdruck einer Weltanschauung erklärt, liefert »Das unrettbare Ich« eine autobiografische Erzählung, in deren Rahmen das wohl prägnanteste und meistzitierte von Machs Schlagworten mit einer eigenwilligen Deutung versehen wird.³⁹ Gemeinsam werben die Aufsätze um Verständnis für die kontraintuitiven Erkenntnisse des Experimentalphysiologen und Populärphilosophen Mach, in denen sich gleichwohl, so diagnostiziert Bahr, »unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Genera-

³⁸ Keyserling, Das Laienurteil (wie Anm. 27), S. 71; ders., Johannes V. Jensen (wie Anm. 15), S. 1438.

³⁹ Beide Aufsätze entstehen schon 1903 und werden noch im selben Jahr getrennt veröffentlicht. Zitiert werden sie nach dem Abdruck in: Bahr, Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 183–192 bzw. S. 192–198.

tion auf das größte ausspricht.«⁴⁰ Mit der emphatischen Aufnahme der »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) und der »Populärwissenschaftlichen Vorlesungen« (1896) – zweier Schriften, die später durch »Erkenntnis und Irrtum« (1905) ergänzt werden – begründet Hermann Bahr ein nachhaltig einflussreiches, immer wieder bereitwillig fortgeschriebenes Interpretationsschema. Es rückt Machs Werke ins Zentrum jeder Beschäftigung mit der Jahrhundertwende als einem in besonderer Weise ausgezeichneten kulturellen Moment und erkennt in ihnen gerade im Hinblick auf die Wiener Moderne die eigentliche Signatur der Epoche.⁴¹

Zum Fluchtpunkt der kulturgeschichtlichen Diskurse um die Jahrhundertwende konnten insbesondere Machs »Antimetaphysische Vorbemerkungen« zur »Analyse der Empfindungen« werden.⁴² In diesem, der sinnesphysiologischen Abhandlung vorangestellten Kapitel zieht Mach bewusst allgemein gehaltene und voraussetzungslos verständliche Schlüsse aus seiner Analyse der Wahrnehmungsvorgänge. Die auf der Schwelle von Physiologie und Philosophie, Experiment und Essay angesiedelten Überlegungen erfüllen eine doppelte Funktion. Einerseits erschließen sie dem zeitgenössischen Leser den Zugang zu einem verhältnismäßig jungen Fachgebiet, das gegen die Tendenz zur professionellen Spezialisierung und disziplinären Ausdifferenzierung am Zusammenspiel von Physis und Psyche interessiert ist. Andererseits verallgemeinern Machs Vorbemerkungen die fachwissenschaftlichen Befunde der Wahrnehmungsphysiologie zu einem philosophischen Standpunkt, der sowohl dem transzendentalen Idealismus Kants als auch dem »naive[n] Realismus« im Denken »des gemeinen Mannes« zuwiderläuft.⁴³ Für die

⁴⁰ Bahr, Impressionismus (wie Anm. 12), S. 197.

⁴¹ Vgl. zum Empirokritizismus Ernst Machs und seiner Adaptation durch Hermann Bahr und andere: Manfred Diersch, Empirokritizismus und Impressionismus – Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin ²1977; Andreas Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 – Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994. Zur Mach-Rezeption generell: Ernst Mach – Werk und Wirkung, hg. von Rudolf Haller und Ernst Stadler. Wien 1988. Zum größeren Zusammenhang der literarischen Rezeption experimenteller Psychologie vgl. Judith Ryan, *The Vanishing Subject – Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago, London 1991.

⁴² Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena ⁹1922 (Nachdruck Darmstadt 1991).

⁴³ Ebd., S. XXVIIIff., 30.

diskursive Anschlußfähigkeit einer philosophischen Skizze, die gleichzeitig kontraintuitiv und antispekulativ ist, sorgen die Grundzüge der Unternehmung, also die Konzentration auf die sinnliche Wahrnehmung, die Demontage des Ichs als einer scharf konturierten und nachhaltig robusten Instanz und die Einebnung der Grenze zwischen Physischem und Psychischem als der »Kluft zwischen Körpern und Empfindungen, zwischen außen und innen, zwischen der materiellen und der geistigen Welt.«⁴⁴ Mach spielt die alteuropäischen Denkgewohnheiten, einmal isolierte Einheiten immer weiter zu abstrahieren und zu substanzialisieren sowie einmal getroffene Unterscheidungen zu fixieren und auszudifferenzieren, geschickt gegeneinander aus und zeigt, wie sich diese Strategien unweigerlich in Widersprüche verwickeln. Die alten substanziellen Einheiten von Ding, Körper und Ich löst Mach in Komplexe von heterogenen, aber in bestimmter Weise zusammengefügt Elementen oder Empfindungen auf: »Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem Zusammenhang der Elemente, der Farben, Töne u.s.w.«; entsprechend gilt: »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.«⁴⁵ Wie die Elemente oder, sinnesphysiologisch gewendet, die Empfindungen genau zu bestimmen sind, bleibt offen. Deutlich wird aber, daß Mach sie als nicht weiter analysierbare, rückführbare oder hinterfragbare Bestandteile ansieht. Die funktional, nicht real verstandenen Komplexe bilden ihrerseits nicht mehr als Knotenpunkte im Netzwerk der Elemente oder Relaisstellen im Fluß der Empfindungen. Unter diesem, der Forschungspraxis geschuldeten Blickwinkel können die Grenzen zwischen Ich und Welt, zwischen Schein und Wirklichkeit, sowie zwischen Vorstellung und Gegenstand nahezu beliebig verschoben werden. Werden trotzdem die zerfaserten und in langen Rhythmen veränderlichen Subjekte als identisch und die beweglichen Objekte als beständig angesehen, so ist das wissenschaftlich unangemessen; doch lebenspraktisch sind diese Annahmen, wie Mach nicht müde wird zu betonen, außerordentlich hilfreich. Denn sie erleichtern nicht nur den konkreten Lebensvollzug durch pragmatische Reduktion, sondern sie ökonomisieren auch das Denken und sichern so die Selbsterhaltung.

⁴⁴ Ebd., S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 5, 19. Hervorhebungen im Zitat getilgt.

Die Aufnahme von Machs »Analyse der Empfindungen« verläuft – worauf schon Hermann Bahr hinweist – auf eigentümliche Weise zeitverzögert.⁴⁶ Während die erste Auflage von 1886 nahezu unbemerkt bleibt, erfreut sich das Buch seit dem Erscheinen der zweiten Auflage im Jahr 1900 einer stetig zunehmenden Beliebtheit, die allein bis zum Jahr 1906 zu drei weiteren Auflagen führt. Für die Popularität zur Jahrhundertwende sorgen nicht zuletzt Hermann Bahrs Arbeiten.⁴⁷ Daß diese wegen des eigenwilligen und selektiven Zuschnitts ihrer Mach-Aneignung näher an der Adaptation als an der Rezeption stehen, schmälert ihre Wirkung nicht.⁴⁸ Bahrs Strategie der eklektischen Anknüpfung und produktiven Bearbeitung kennzeichnet auch den Aufsatz, der Machs prominentestes Schlagwort im Titel trägt: »Das unrettbare Ich«.⁴⁹ Im Anschluß an Mach, der mit Vorliebe eigene Erlebnisse und alltägliche Beobachtungen in seine Analysen einfließt, kleidet Hermann Bahr seine Lektüererfahrung in einen autobiografisch gefärbten Bericht. Als Geschichte der kontinuierlichen Entzauberung des Selbst und seiner Stellung in der Welt wiederholt Bahrs Bildungsbiografie die Kulturgeschichte der Aufklärung im kleinen Format. In diesem Rahmen steht die Mach-Lektüre auf einer Stufe mit den einschneidenden, lebensprägenden Erfahrungen, die die vorausgegangenen Begegnungen mit dem Kopernikanischen Weltbild und der Kantschen Philosophie bedeuten. Der Knabe muß einsehen, daß seine Augen ihn täglich trügen, wenn sie ihm vorspiegeln, daß die Sonne sich um die Erde dreht. Der Student muß erkennen, daß die elementaren Ansprüche seines Körpers auf Schlaf und Nahrung dem konsequenten Idealismus eine Grenze ziehen. Diese Einsichten verleiten Bahr zu einem sophistischen Spiel mit der Wahrheit, genauer zur Annahme von zwei Wahrheiten, einer voraussetzungslos gültigen, dem Leben dienenden Gewißheit, die sich der intuitiven Evidenz des Gefühls verdankt, und einer dem Leben abträglichen, auf Rechtfertigung und Beweis beruhenden.

⁴⁶ Bahr, Impressionismus (wie Anm. 12), S. 197.

⁴⁷ Wann genau Bahrs Mach-Lektüre anzusetzen ist, ist unsicher. Vgl. dazu: Wolfgang Nehring, Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus. In: ZDP 94 (1975), S. 481–498; Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 (wie Anm. 41), S. 87f.

⁴⁸ Vgl. dazu: Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 (wie Anm. 41), bes. S. 77–120; Konstanze Fliedl, Ich bin ich – Ernst Mach und die Folgen. In: Literatur als Geschichte des Ich, hg. von Eduard Beutner und Ulrike Tanzer. Würzburg 2000, S. 173–184.

⁴⁹ Erst seit der zweiten Auflage der »Analyse der Empfindungen« erscheint die einprägsame Formel im Haupttext: »Das Ich ist unrettbar«. Vgl. Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 42), S. 20. Zuvor war sie in einer Fußnote verborgen.

den Überzeugung, die der Vernunft entstammt und die in Schule und Studium erworben wird. Beider Versionen von Wahrheit bedient sich Bahr, der sich als Lebenskünstler und als Intellektueller gefällt, nach Belieben – jedenfalls solange, bis das Ich als die vermittelnde und souverän mit den Wahrheiten spielende Instanz in die Krise gerät. Ausgelöst wird die dritte, entscheidende Krise, als der Erwachsene urplötzlich über der Beschäftigung mit dem Selbstverlust im Wahnsinn und dem Persönlichkeitswandel im biografischen Werdegang der grundsätzlichen Veränderlichkeit des Ichs gewahr wird. In diese Situation fällt die Mach-Lektüre. Im Gegensatz zu den vorherigen Erfahrungen lösen Machs Schriften also keine neuerliche Krise aus, sondern weisen den Ausweg aus einer bestehenden. Bahr zitiert emphatisch ganze Passagen aus der »Analyse der Empfindungen« – enthalten sie doch die Bestätigung des von ihm Vermuteten:

Hier habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: »Das Ich ist unrettbar.« Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. [...] Alles ist in ewiger Veränderung. [...] Nur um uns vorläufig zu orientieren sprechen wir von »Körpern« und sprechen vom »Ich«, von Erscheinung und Empfindung, die sich doch niemals trennen lassen, sondern sogleich zusammenrinnen.⁵⁰

Was Bahr bei Mach formuliert findet, ist allerdings mehr als die wissenschaftliche Absicherung seiner intuitiven Einsicht in die prekäre Lage des Ichs. Die Auflösung des Ichs und die Verflüssigung der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit werden zwar mit Mach unwiderruflich zum Sachverhalt. Daß Bahr diese letzte Entzauberung des Selbst jedoch nunmehr anerkennen kann, und nicht als Desorientierung aus der Welt schaffen will, hat seinen Grund in den Perspektiven, die Mach gleichwohl eröffnet.⁵¹ Mach gibt nämlich den robusten Subjektbegriff, wie gesagt, nur mit Blick auf die wissenschaftliche Theoriebildung auf. Im Hinblick auf die Lebenspraxis ermuntert Mach ausdrücklich den »naven Realismus« und das Alltagsverständnis »des gemeinen Mannes«; denn das hat sich evolutiv ergeben und langfristig bewährt. Das stabile Subjekt erscheint in diesem Verständnis als »Naturprodukt«; das aufge-

⁵⁰ Bahr, Das unrettbare Ich. In: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 183–192, hier S. 190f.

⁵¹ Vgl. zu früheren Ansätzen Bahrs, die Auflösung des Ichs zu bewältigen: Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 (wie Anm. 41), S. 87–91.

löste Ich hingegen als »Kunstprodukt«.⁵² Diese Überlegungen greift Bahr bereitwillig auf, erlauben sie ihm doch entweder die vorherige Unterscheidung von Gefühl und Vernunft als irrelevant einzuebnen oder, seiner Denkweise gemäßer, das altbewährte Doppelspiel mit der Wahrheit gleichsam auf höherer Ebene fortzusetzen. Die Folgerung, die Bahr aus der Machschen Lehre zieht und mit der er den Aufsatz beschließt, liegt jedenfalls ganz auf der Linie des lebensstrategischen Spiels:

Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat unsere alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin ich.⁵³

Bahr genügt ein Absatz, um die hoffnungslose Auflösung des Subjekts in seine selbstbewußte Behauptung zu überführen. Ermöglicht wird die Kehrtwende durch einen sprunghaften Wechsel der Bezugsgröße, namentlich den Übergang von Mach zu Nietzsche, in dessen Worten, wie Bahr im »Dialog zum Tragischen« ausführt, schon »der ganze Mach« vorgeprägt ist.⁵⁴ Mit Hilfe von Nietzsches Analyse der Wahrheit als lebensdienlichem Werkzeug oder notwendiger Fiktion gelingt es Bahr, das unrettbare zum unerschütterlichen Ich zu wenden.⁵⁵

Genau an diesem Punkt, an dem Hermann Bahr die Provokation der Machschen Lehre gleich doppelt entschärft, indem er zum einen ihre Geltung auf das Intellektuelle beschränkt und zum anderen das Ich rundheraus rehabilitiert, setzt Keyserlings essayistische Reflexion des Empiriokritizismus an. Das Ausmaß der Verunsicherung, das Machs Schriften und ihre Deutung durch Hermann Bahr auf Keyserling ausüben, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß dieser darauf – ohne den einen oder den anderen Namen zu nennen – in mehreren Arbeiten zurückkommt. Sowohl die längeren Essays »Zur Psychologie des Kom-

⁵² Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 42), S. 30. Hervorhebungen im Zitat getilgt.

⁵³ Bahr, Das unrettbare Ich (wie Anm. 50), S. 192.

⁵⁴ Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 60. Vgl. zu Bahrs lebenslanger Beschäftigung mit Nietzsche: Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 (wie Anm. 41), S. 99–110.

⁵⁵ Vgl. dazu in erster Linie Nietzsches Nachlaßschriften »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« (1873) und »Ueber das Pathos der Wahrheit« (1872) sowie den Abschnitt Nr. 4 von »Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft« (1886).

forts« und »Über die Liebe« als auch die philosophisch aufschlußreiche Rezension »Die Moral der Musik« erscheinen zwischen den Jahren 1905 und 1907 in der »Neuen Rundschau«, also in der Zeitschrift, in der nur zwei Jahre zuvor Hermann Bahrs »Das unrettbare Ich« zu finden war. Keyserlings Überlegungen bleiben zu skizzenhaft, um eigentlich als Analyse des Empiriokritizismus gelten zu können. Nichtsdestoweniger zeichnen sich im Eingang des Essays über den Komfort die Grundzüge seiner Reaktion ab:

Die Psychologie hat unsere Seele und unser Ich wegerklärt. Sie sind unserem Verstande wesenlos und unfäßbar geworden. Die Seele ist nur noch das logische Objekt unserer innern Erfahrung, ein X, das wir einsetzen, um uns das Rechnen mit den komplizierten Faktoren unserer Wesenheit zu erleichtern. [...] Unser Verstand läßt sich überzeugen. Er sieht ein, daß er dieses geheimnisvollen Ichs nicht habhaft werden kann. Allein unser unmittelbares Gefühl kehrt sich an die Deduktionen des Verstandes nicht. Es fährt fort, dieses Ich als wirklich zu empfinden, ja als das eigentlich Wirkliche [...]. Das Ich ist der Einwohner unseres Körpers, der Herr und Besitzer unserer körperlichen und geistigen Vermögen [...]. Die Bilanz zwischen Lust und Unlust zu machen, scheint das Hauptgeschäft dieses unsichtbaren und unfäßbaren Hausherrn zu sein.⁵⁶

Aus der Mach-Adaptation Hermann Bahrs übernimmt Keyserling die Strategie, das Ich oder die Seele, wie Keyserling traditionsverhafteter sagt, das Feld der Wissenschaften umstandslos räumen zu lassen – um es im Leben desto nachdrücklicher in seine Rechte einzusetzen. Zum Gewährsmann der Ich-Behauptung wird allerdings nicht allein Nietzsche, wie bei Bahr, sondern in erster Linie Kant und in zweiter Freud. In der kompakten Passage im Eingang des Essays fließen mithin mehrere, jeweils gegen Mach gerichtete Strömungen zusammen. Da ist zunächst der Versuch, die Flüchtigkeit des Ichs mit Kant in Beharrlichkeit umzumünzen und die Voraussetzungen dafür aus der gefühlten Unvermitteltheit der Selbsterfahrung, und nicht aus den Einsichten des Verstandes zu beziehen. Da ist weiter der Ansatz, das Ich mit Nietzsche nunmehr im Körper zu verorten und in der Leitstelle des Geistes zu installieren. Da ist schließlich das Unterfangen, das Ich mit Freud an die Empfindungen von Lust und Unlust zu koppeln und ihm als Buchhalter des

⁵⁶ Keyserling, Zur Psychologie des Komforts (wie Anm. 7), S. 315. Vgl. die fast gleichlautende Formulierung des ersten Satzes in: Ders., Die Schwind-Ausstellung in München (wie Anm. 5), S. 298.

Lustprinzips eine neue Führungsrolle zuzuweisen. Sämtliche Versuche, das Ich wiederzugewinnen, bleiben jedoch in den Anfangsgründen stecken. Argumentative Schwachstellen in den bezogenen Positionen und Inkompatibilitäten unter den aufgerufenen Gewährsleuten vereiteln die Erfolgsaussichten des Unternehmens. Keyserling läßt sich auf die Aporien des Impressionismus ein, ohne sie auflösen zu können.

Namentlich zu Kant bekennt sich Keyserling in der Rezension zur »Moral der Musik« und gesteht, »in seiner Schule« gegessen zu haben.⁵⁷ Im »Gefühl des Daseins«, dem unhintergehbaren Bewußtsein der eignen Subjektivität, oder im »persönliche[n] Erlebnis der Einheit und Wirklichkeit unseres Daseins« findet Keyserling den archimedischen Punkt, der es ihm erlauben soll, zu den Gegensätzen von Ich und Welt, Wirklichkeit und Erscheinung zurückzukehren.⁵⁸ Doch werden die alten Unterscheidungen der Kantschen Transzendentalphilosophie auf so eigentümliche Weise ineinander geschoben, daß sich daraus keine tragfähige Konstruktion ergibt. So hantiert Keyserling im Aufsatz »Über die Liebe« mit zwei Versionen von Wirklichkeit. Einmal ist da die »Realität, die wir unserem Ich zulegen« und einmal »die verstandesmäßig geschaffene Realität«.⁵⁹ Gleichzeitig verdoppelt und verschoben erscheint der Gegensatz von Wirklichkeit und Erscheinung: »Auf der einen Seite steht das Ich in der Gesamtheit seiner Realität, auf der anderen die Erscheinung.«⁶⁰ So nah Keyserling dem Neukantianismus mit seinem Versuch kommt, die Subjektivität über das Selbstbewußtsein zu stabilisieren, so weit bleibt er argumentativ hinter den philosophischen Wiederbelebungen des Ich-Begriffs zurück.⁶¹

⁵⁷ Eduard von Keyserling, Die Moral der Musik von Rudolf Kassner (Rez.). In: Die neue Rundschau 17 (1906), S. 379–382, hier S. 379; vgl. auch zu »Kants Moral-Maxime«: Ders., Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 130.

⁵⁸ Keyserling, Die Moral der Musik (wie Anm. 57), S. 379.

⁵⁹ Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 129.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Keyserlings Option für Kant und gegen Mach artikuliert ein Brief vom 27. August 1909 an Hermann Graf Keyserling: »[U]nsere populären Monisten« werden »Kant gegenübergestellt«, so heißt es dort, eine »allzutaurige Figur machen.« Zitiert nach: Gabriele Radecke, »... denn wir leiden ja alle an unverdauten Fragezeichen«. Eduard von Keyserling: Briefe an seinen Neffen Hermann von Keyserling. In: »Unverdaute Fragezeichen« – Literaturtheorie und textanalytische Praxis, hg. von Holger Dauer u. a. St. Augustin 1998, S. 169–184, hier S. 181. Vgl. zum Neukantianismus: Helmut Holzhey, Der Neukantianismus. In: Ders., Wolfgang Röd, Die Philosophie des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Neukantianismus, Idealismus, Realismus, Phänomenologie. München 2004 (Geschichte der Philosophie, Bd. XII), S. 13–129 und Klaus Christian Köhnke, Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus –

Auf Nietzsche, insbesondere auf »Also sprach Zarathustra« (1883–1885), spielt Keyserling in einem Brief an seinen Neffen Hermann Graf Keyserling derart geläufig an, daß eine intime Kenntnis vorausgesetzt werden kann.⁶² Der Leibbegriff, den Nietzsche dort im Kapitel »Von den Verächtern des Leibes« entwickelt, liegt allerdings quer zur idealistischen Metaphysik des Selbstbewußtseins. In einem berühmten Urteil spricht Zarathustra dem Leib den Vorrang vor der Seele zu: »Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.«⁶³ Neben der Spitze gegen Idealismus und Platonismus, deren Verhältnisbestimmung von Leib und Seele umgekehrt wird, weist der Ausspruch auf die Verbindung beider hin, und deutet so die Überwindung des Gegensatzes an. Die Physiologisierung des Subjekts, die Nietzsche hier und anderer Stelle betreibt, findet in Keyserlings Essay über den Komfort ihre Resonanz. Indes ist für Keyserling der Körper kein Ruhepol; denn er hat Bedürfnisse und erhebt, wie der Geist, Forderungen, denen sich das Ich stellen muß. »Geist und Körper sind nicht immer botmäßig« gegen das Ich, wie Keyserling eingesteht.⁶⁴ Statt in der Rolle des Herrn, für dessen Komfort gesorgt wird, findet sich das Ich demnach mit einiger Regelmäßigkeit in der Rolle des Dienenden wieder, der seinem Körper aufwarten muß. Eine weitreichende Stabilisierung des Ichs ist von seiner Einhausung im Körper jedenfalls nicht zu erwarten.

Freud schließlich wird von Keyserling zwar an keiner Stelle erwähnt, doch schwingt sein Name schon im o.g. Zitat mit, wenn dort von der modernen »Psychologie« die Rede ist, die ohne die Konzepte von Ich und Seele auskommt. Nach 1900 steht Freud wie kein anderer Zeitgenosse für die Psychologie des Unbewußten ein. Der Begriff wird im Zusammenhang mit der Theorie der Verdrängung entwickelt und im VII. Kapitel der »Traumdeutung« systematisch eingeführt. Im selben Kapitel führt Freud aus, wie die Traumarbeit als psychischer Vorgang,

Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus. Frankfurt a. M. 1993.

⁶² Eduard von Keyserling, Brief an Hermann Graf Keyserling vom 13. August 1907; abgedruckt in: Radecke, Fragezeichen (wie Anm. 61), S. 177f.

⁶³ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin 1980, Bd. 4, S. 40.

⁶⁴ Keyserling, Zur Psychologie des Komforts (wie Anm. 7), S. 316.

kurz gesagt, vom Lust-Unlust-Prinzip reguliert wird. Bei Keyserling findet sich nicht nur die Gegenüberstellung von »Lust und Unlust«, sondern auch die Verknüpfung dieser Prinzipien des Traumvorgangs mit der Frage nach der Realität, die Freud am Ende der »Traumdeutung« aufwirft. Freud hält dort mit Nachdruck fest, »daß die psychische Realität eine besondere Existenzform ist, welche mit der materiellen Realität nicht verwechselt werden soll.«⁶⁵ Keyserling seinerseits kontrastiert im Aufsatz »Über die Liebe«, wie oben zitiert, das »Ich, in der Gesamtheit seiner Realität« mit der »Erscheinung« und ergänzt im Nachsatz: »Die Erscheinung hat vor allem Geltung als Lust- und Unlustquelle, und das Reale an ihr ist also die von dem Ich gefühlte Lust- und Unlust.«⁶⁶ Den Korrespondenzen, die sich daraus ergeben, stehen freilich die Friktionen gegenüber, für die beträchtliche Unterschiede in Zuschnitt und Komplexität von Keyserlings Ich-Begriff auf der einen und Freuds Modell des psychischen Apparats auf der anderen Seite verantwortlich sind.⁶⁷

IV

Im Anschluß an Keyserlings Essays konzentriert sich die Erzählung »Seine Liebeserfahrung« auf die problematische Position des Ichs und die prekär gewordene Identität des Subjekts. Die Auseinandersetzung um Ich und Identität führt die Erzählung auf drei Feldern, die jeweils kulturelle Leitthemen der Jahrhundertwende repräsentieren – der Wirklichkeit, dem Begehren und dem Unbewußten. Anders formuliert stellt die Erzählung also einmal die Grenzen des Ichs gegenüber der Welt, dann den Bezug des Ichs zum Anderen, sowie schließlich das Verhältnis des Ichs zu seinen Wünschen, Trieben und Vorstellungen zur Disposition. Die Irritation, daß sich die innere Realität des Ichs nicht mit der äußeren Wirklichkeit der Welt deckt, daß das Ich also entgegen seiner Annahme keine »Welt für sich« bildet, bespricht Keyserling im Zeichen des Gegensatzes von Erlebnis und Ereignis, von Traum und Wirklich-

⁶⁵ Sigmund Freud, Die Traumdeutung. In: Ders., Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a., 18 Bde. Frankfurt a. M. 1968–1978, Bd. II/III (4. Aufl. 1968), S. 625. Hervorhebungen im Original gesperrt.

⁶⁶ Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 129.

⁶⁷ Für einen breit angelegten Abgleich der Theorieansätze Keyserlings mit dem Diskurs der frühen Psychologie siehe: Thomé, Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹ (wie Anm. 12), bes. S. 519–527.

keit.⁶⁸ Die Provokation des Begehrens behandelt Keyserling sowohl in der Spannung von Liebe und Geschlechtstrieb, die schon der Aufsatz »Tizians himmlische und irdische Liebe und der Platonismus« pointiert gegenüberstellt, als auch im Rahmen von typologisierenden Konzeptionen, die später der Essay »Über die Liebe« exponiert, und die jeweils im Text auf das Erzählpersonal verteilt durchgespielt werden.⁶⁹ Die Herausforderung des Unbewußten bearbeitet Keyserling anhand zweier Figuren, die als Ästhetizist und als Wissenschaftler jeweils auf verschiedene Weise Zugang zu unbekanntem Terrain suchen, indem der Erste die horizontale Erkundung des eignen Ichs betreibt und der Zweite die vertikale Vermessung der Welt in Angriff nimmt. Auf jedem der drei Felder bewahrheitet sich im Hinblick auf das Problem von Ich und Identität jene »Skepsis und Resignation«, die Keyserling bescheinigt wird: das Ich, das sich in der Erwartung getäuscht sieht, daß die im Innenraum seines Erlebens erzeugte Welt der äußeren entspricht; das Ich, das sich vom begehrten Anderen Annahme und Bestätigung erhofft, aber unentrinnbar einsam bleibt; sowie das Ich, das gegen die aus dem Unbewußten stammenden Bilder und Vorstellungen, Triebe und Begierden »Herr im Haus« bleiben will, diesen aber letztlich ausgeliefert ist.⁷⁰

Vor der eingehenden Verhandlung dieser Kulturthemen in ihrem Bezug zum Impressionismus ist die Anlage der Erzählung zu rekapitulieren. Wie so viele von Keyserlings Schloßgeschichten setzt auch »Seine Liebeserfahrung« bei einem gesellschaftlichen Ausnahmezustand an, in dem sich das strenge Reglement des Adelslebens lockert. Ähnlich wie in »Schwüle Tage« (1904), »Am Südhang« (1911), »Wellen« (1911), »Niky« (1915) und »Im stillen Winkel« (1917) bietet die Sommerfrische dazu Gelegenheit. Nur stehen in diesem Fall nicht die Reisenden, sondern die Zurückgebliebenen im Mittelpunkt der Erzählung. Keyserling führt sein Personal vor den Toren einer verlassenen Stadt zusammen. Die allabendlichen Gesellschaften bestehen aus dem Ästhetizisten und Dilettanten Magnus von Brühlen, der sich mit dem Gedanken an ein welt-

⁶⁸ Eduard von Keyserling, *Das Wunder von heute*. In: *Zeit-Echo – Ein Kriegstagebuch der Künstler*, hg. von Otto Haas-Heyer. München, Berlin 1914/1915, S. 4.

⁶⁹ Eduard von Keyserling, *Tizians himmlische und irdische Liebe und der Platonismus*. In: *Allgemeine Zeitung*, Nr. 167 vom 27.7.1903, S. 180–182.

⁷⁰ Freud spricht davon, daß das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Hause« (Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders., *Gesammelte Werke* [wie Anm. 65], Bd. XI [1969], S. 295).

anschauliches Buch trägt, dem alternden und kränklichen Baron von Daahlen-Liesewitz, der den Bericht seiner Afrikareise schreibt, seiner ebenso schönen wie gelangweilten Frau Claudia sowie ihrem Vetter und Verehrer, dem Baron Fred von Spall. Das Quartett, in dem ein alternder Ehemann zusieht, wie sich die Nebenbuhler um seine junge Frau bemühen, erinnert an jenes aus Keyserlings Roman »Dumala« (1907). Die variierende Wiederaufnahme und Neubearbeitung von Konstellationen und Motiven, die sich in diesem Bezug abzeichnet, ist ein generelles, immer wieder herausgestelltes Merkmal von Keyserlings Erzählen.⁷¹ Es verleiht seinen Schloßgeschichten ein hohes Maß an erzählerischer Dichte und verspinnt sie zu einem komplexen Geflecht von Bezügen und Korrespondenzen. Hinzu kommen intertextuelle Verweise, wie hier die umständlichen Vorbereitungen auf das Schreiben, die Brühlen in der Manier des Grafen Des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans ästhetizistischem Schlüsselroman »À Rebours« (1884) trifft. Das Buchprojekt bleibt jedoch in den Anfängen stecken. Denn schon nach dem ersten Abend in der Landhausgesellschaft wird es von einem Liebesprojekt abgelöst. Über Stand und Verlauf der Affäre, die Brühlen mit der jungen Ehefrau zu durchleben meint, legt sein Tagebuch in fünfzehn genau datierten Eintragungen, verteilt über neunzehn Tage, geflissentlich Rechenschaft ab. Brühlen schreibt somit nicht täglich, widmet aber besonderen Abenden einen nächtlichen Nachtrag. Die Ironie der Konstruktion, die Erzählung ganz aus Brühlen's Tagebuchblättern hervorgehen zu lassen, enthüllt sich am Schluß.⁷² Erst dann erfährt Brühlen, der sich geliebt glaubt, daß Claudia mit seinem Widersacher Spall ein Verhältnis hat und über Nacht mit ihm geflohen ist. Mit der entsprechenden Betonung gelesen, kündigt allerdings schon der Titel die Pointe an: Erzählt wird nämlich »Seine Liebeserfahrung«. Keyserling, der derartige Titel schätzt

⁷¹ Mit Bezug auf die Figurenkonstellationen hat dieser Befund zu verschiedenen Typologisierungen angeregt: Vgl. etwa: Irmelin Schwalb, Eduard von Keyserling – Konstanten und Varianten in seinem erzählerischen Werk ab 1903. Frankfurt a. M. u. a. 1993; Hong, Das naturalistisch-szientistische Literaturkonzept (wie Anm. 1), S. 196–199.

⁷² Vgl. zur Ironie bei Keyserling: Elisabeth Irene Knapp, Bedingungen und Funktion der Ausschnittsthematik in den Erzählungen Eduard von Keyserlings, Phil. Diss. Bonn 1971; Azzone-Zweifel, Eduard von Keyserling (wie Anm. 8); Andreas Sturies, Intimität und Öffentlichkeit – Eine Untersuchung der Erzählungen Eduard von Keyserlings. Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 83–93; Hannelore Gutmann, Die erzählte Welt Eduard von Keyserlings – Untersuchung zum ironischen Erzählverfahren. Frankfurt a. M. u. a. 1995 sowie Steinhilber, Keyserling (wie Anm. 8), S. 205 Anm. 15 mit der älteren Literatur.

(Benignens Erlebnis, »Prinzessin Gundas Erfahrungen«), treibt die Ironie hier auf die Spitze: einmal durch den Gattungszusatz »Novelle«, denn erzählt wird eine unerhörte Begebenheit, die Liebe von Brühlen und Claudia, die sich nicht ereignet hat, und einmal durch die Form der Ich-Erzählung, die er sonst eher spärlich verwendet (etwa in »Schwüle Tage« und »Schützengrabenträume«) und die hier dazu führt, daß der trotz einiger Warnsignale ahnungslos bleibende Brühlen die Geschichte seiner Liebesillusion als Geschichte einer fortgesetzten Täuschung bis zum bitteren Ende selbst erzählen muß.⁷³ Doch sorgt erst der Schluß mit einem Paukenschlag für Klarheit. Das Vorausliegende führt Keyserlings Meisterschaft vor, das Erzählte zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung, Ereignis und Eindruck in der Schwebe zu halten. Mit Hilfe dieses Erzählansatzes, den bereits Richard Brinkmann, damit eine gleichlautende Formulierung Keyserlings aufgreifend, als »Objektivierung des Subjektiven« bestimmt hat, unterzieht Keyserling mit »Seiner Liebeserfahrung« den Impressionismus einer eingehenden Prüfung.⁷⁴

Datiert sind die Tagebuchblätter der Erzählung auf das Jahr 1900, das sowohl die zweite, den Erfolg des Buches begründende Auflage von Machs »Analyse der Empfindungen« erlebt als auch fälschlich auf dem Titelblatt der Erstauflage von Freuds »Traumdeutung« erscheint. Im Zentrum »Seiner Liebeserfahrung« steht tatsächlich eine Grundspannung, die einmal als der Machsche Gegensatz von Erscheinung und Empfindung, dann als der Freudsche von Wirklichkeit und Traum, sowie außerdem als Gegensatz von Lebenshunger und Lebensferne, von Vitalismus und Ästhetizismus beschrieben werden kann, den die Literatur der

⁷³ Auf die Variation von »Dumala«, die Kritik des Ästheteten, Dilettanten und Neurasthenikers in der Gestalt des Magnus von Brühlen und die hochgradige Ironisierung des Erzählansatzes hat sich schon die zeitgenössische Rezeption der Erzählung konzentriert. Vgl. die Dokumentation in: Kockert, Das dramatische und erzählerische Werk (wie Anm. 1), S. 134–138. Das geringe Echo, das die Erzählung seither in der Forschung gefunden hat, hat diesen Aspekten im Grunde nur den Vergleich von Magnus von Brühlen mit Detlev Spinell aus Thomas Manns »Tristan« und die Identifikation des nächtlichen Gesangs als Tristanmusik hinzugefügt. Vgl. dazu Steinhilber, Keyserling (wie Anm. 8), S. 108–113 und Gutmann, Die erzählte Welt (wie Anm. 72), S. 141–147; sowie zur Musik: Franziska Ehinger, Gesang und Stimme im Erzählwerk von Gottfried Keller, Eduard von Keyserling und Thomas Mann. Würzburg 2004, bes. S. 90–96.

⁷⁴ Richard Brinkmann, Eduard von Keyserlings »Beate und Mareile«. Die Objektivierung des Subjektiven. In: Ders., Wirklichkeit und Illusion – Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1957, S. 216–289. Keyserling erklärt in dem Aufsatz »Kommende Kunst«: »Der Künstler objektiviert in seiner Kunst seine Subjektivität« (wie Anm. 36, S. 131).

Jahrhundertwende damit parallel führt. Auf die Verschränkung dieser Dimensionen macht das Motto der geplanten Abhandlung aufmerksam, als das einige der Ilias entlehnte Verse dienen: »Auf, wohlan, ihr Götter, versucht, daß ihr all' es erkennt! / Eine goldene Kette befestigend oben am Himmel / Hängt dann all' ihr Götter euch an und ihr Göttinnen alle, / Dennoch zöget ihr nie vom Himmel herab auf den Boden!« (172).⁷⁵ Die Verse, die im Epos dem Machtbeweis des Zeus dienen, werden in der Erzählung verkürzt zitiert. Ihrer Verankerung in der griechischen Mythologie beraubt, öffnen sie sich für andere Bezüge. So können sie, wie der Titel (»Die goldene Kette«, 172) als Hinweis auf einen zwanghaften Ästhetizismus verstanden werden, dem die Bodenhaftung abhandengekommen ist.⁷⁶ Die Wendung zum Vitalismus, also der Umschlag der Distanz in Lebens- und Erfahrungshunger setzt dann mit dem Beginn der Liebesgeschichte ein, die dezidiert unter diese Vorzeichen gestellt wird: »Etwas will noch erlebt sein. – Es soll erlebt werden, ganz – rücksichtslos – bis zur Neige« (174). Wesentlich mit Blick auf das Motto ist weiter, daß die De-Referenzialisierung der Verse die Möglichkeit eröffnet, an den dort herausgearbeiteten Gegensatz von Himmel und Erde die Grundspannung von Erscheinung und Ereignis, Traum und Wirklichkeit anzuschließen, wie sie dem vermeintlichen Liebesgeschehen zugrunde liegt und wie sie vom Erzähler mehrfach angesprochen wird. Am Morgen nach der ersten Begegnung verstört ihn, »daß das gestrige Erlebnis fort war oder doch nur wie ein Traumbildchen vor mir stand« (182). Als Brühlen sich von Claudia geliebt glaubt, notiert er: »Ich wollte beobachten, wie der Anblick dieses Hauses, das in Mondschein und Dämmerung mir zu einem erregenden Traumbild geworden war, in der Wirklichkeit des gelben Mittagslichtes auf mich wirke« (203). Am Tage von Claudias Flucht jubelt er: »O dieses wunderliche Traumleben, ein Leben unter Ausnahmegesetzen« (212). Durchgespielt wird die Spannung in ihren verschiedenen Dimensionen allerdings anhand eines Liebeserlebnisses, das keines ist.

⁷⁵ Ilias, 8. Gesang, Verse 18–21. Vgl. den Originaltext: Homerus Ilias, mit Urtext, Anhang und Register. Homer übertragen von Hans Rupé, München, Zürich ⁹1989, S. 248f.

⁷⁶ Den Zwangscharakter des Schönheitskults bringt die Titelfigur von Keyserlings Drama »Benignens Erlebnis« ebenfalls auf die Metapher der Kette: »Schön – schön, das sagen wir uns immer wieder vor. Wie eine Kette ist das, an die wir gelegt werden. Ich glaube so, das wirkliche Leben fängt erst an, wo das ewige Schönsein aufhörte« (Eduard von Keyserling, Benignens Erlebnis – Zwei Akte. Berlin 1906, S. 16).

Wie in unzähligen Liebesgeschichten der Weltliteratur geht es in »Seiner Liebeserfahrung« um die Geschichte einer Liebe auf den ersten Blick, der eigentlich der zweite ist. Denn der Frau eilt das Gerücht voraus, daß sie schön ist. In Gang gesetzt wird die Dynamik des Begehrens durch die Erwartungen des Anderen. Die Frau, so vermutet der Mann, will betrachtet werden. Vollends ausgelöst wird die Wechselreizung des Begehrensvermögens allerdings durch den Blick des Mannes, der die Frau abschätzig begutachten will, und dabei unwillkürlich in ihren Bann gerät. Die Wahrnehmung, die die Liebe verschoben hat, wird dem Erzähler erst gegen Ende wieder zurechtgerückt werden. Dazwischen zieht sie gleichsam einen doppelten Boden in das Geschehen ein, das fortan fälschlich als Liebesspiel betrachtet wird. Das Grundmuster des Mißverständnisses beruht auf der Unterstellung, daß der Andere das eigene Gefühl spiegelt und daß die Welt den Projektionen des Ichs entspricht. »Seit meinen Knabenjahren war mir das nicht mehr begegnet, daß ich so stark empfand, daß ich fast weinen wollte. Claudia fühlte das – sie mußte das fühlen« (204). Basierend auf dieser Annahme durchlebt Brühlen tatsächlich eine vollständige Liebesgeschichte, die im Wechselspiel von Nähe und Distanz, von Vertrautheit und Fremdheit sowie in den Phasen von Annäherung, Krise und Auflösung geradezu idealtypisch verläuft. Da erscheint das Ruhen der Konversation, das doch davon zeugt, wie eklatant Gefühltes und Geschehenes, Gesagtes und Gemeintes auseinanderklaffen, als stumme Zwiesprache von höchster Bedeutsamkeit. Da durchlaufen die imaginierten Intimitäten, die sich nur in der Vorstellung des Erzählers abspielen, die ganze Skala der Liebesbezeugungen vom Ergreifen der Hand (»ich spürte deutlich, als hätte ich sie gefaßt, ihre Hand in der meinen«, 190), über die Umarmung (»ich fühlte, wie ich den Arm um ihre Taille legte«, 190) bis zur züchtigen Vereinigungsvision, in der das Liebespaar sich dem Ehemann erklärt.

In einer nochmaligen ironischen Wendung des Textes macht das tatsächliche Paar, Spall und Claudia, all das durch, was Brühlen mit Claudia zu erleben meint. Dabei verhält es sich genau umgekehrt, wie der Erzähler vermutet: »Natürlich, ich verstand. Spall war verliebt in sie, und sie mochte ihn nicht« (187). Wo der Herr hartnäckig die Augen verschließt, bleibt es dem Diener vorbehalten, ihn und den Leser über den tatsächlichen Stand der Dinge zu informieren. Der Diener weiß nicht

nur zu berichten, daß Spall und Claudia gemeinsam ausreiten, sondern er ist auch über Spalls Kauf einer Reisedecke unterrichtet. Die Entführung mit Einwilligung ist angesichts dieser Nachrichten keine Überraschung mehr. Selbst der betroffene Ehemann hat sie vorausgesehen. Nur für Brühlen erbringt sie die Enttäuschung, einem Irrtum aufgesessen zu sein, schlimmer noch, sie erzwingt ein Ende des Liebesspiels als Spiel der Selbstentfaltung. Der hochkomplex angelegte und kunstvoll gestaltete Selbstentwurf als Liebender und Empfindender wird also nicht nur mit Vereinzelung und Weltverlust bezahlt. Vielmehr zerbricht eine Subjektivität, die ihr eigenes Erleben hemmungslos und unbeeinflusst von Irritationen nach Außen projiziert, an den Reibungswiderständen der Realität. Am Ende steht demnach die Kränkung, daß das Äußere dem Inneren sehr wohl Grenzen zu setzen vermag und daß das Ich an die Welt gebunden bleibt.

Die Fragen nach der Realität des Subjektiven und dem Substrat des Erlebten, die auf den Kern des brisanten Zusammenhangs von Impressionismus und Identität zielen, formuliert Keyserling im Aufsatz »Über die Liebe« und bezieht sie an dieser Stelle, wie der Titel ankündigt, auf das Problem von Liebe und Geschlechtlichkeit. »Liebe heißt«, so bestimmt Keyserling eingangs, »einem Gegenstand die Wirklichkeit des eignen Ichs geben, es zum Ich ernennen.«⁷⁷ Der Liebe obliegt es also, eine Verbindung zur Welt zu stiften und eine Brücke vom Ich zum Anderen zu schlagen. Weltbezug und Fremdbezug, wie sie im Medium der Liebe gegeben sind, sollen dafür Sorge tragen, daß die Subjektivität trotz ihrer »Besonderheit und Einzigkeit« vermittelbar bleibt.⁷⁸ Doch ist die Vermittlungsleistung nach Keyserling an eine Voraussetzung geknüpft: »Wir wollen unsere Wirklichkeit von dem Anderen gleichsam bestätigt und beglaubigt zurückerhalten.«⁷⁹ Die Liebe tritt demnach in Vorleistung. Sie baut darauf, daß die Wahrnehmung und Anerkennung des Anderen mit gleicher Münze entlohnt wird. Das Interesse des begehrenden Ich am begehrten Du zielt auf ein Wechselverhältnis, einen Austausch von Erkenntnis und Akzeptanz, der Fremd- und Selbsterfahrung verschränkt. In diesem Austausch, den Keyserling »das Geben und

⁷⁷ Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 130.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 131.

Nehmen der Liebe« nennt, findet das Ich als entfaltetes und zugleich gebildetes neue Kontur.⁸⁰

Keyserling stellt die hier angedeuteten Überlegungen zur Modellierung der Subjektivität vor einem Gegenüber oder, wie auch formuliert werden könnte, zur Bildung des Selbst durch den Anderen in einem perspektivenreichen Aufsatz an. »Über die Liebe« ist Keyserlings umfanglichste und zugleich am schwersten auf den Begriff zu bringende Auseinandersetzung mit seinem zentralen Thema. Der Aufsatz verbindet kulturgeschichtliche Betrachtungen mit punktuellen Lektüren des Liebesschrifttums; er eröffnet geschlechterspezifische Perspektiven auf die Liebe und holt in diesem Rahmen zudem zu einer Theorie der Weiblichkeit aus. Einschlägig für den vorliegenden Zusammenhang sind allerdings die Liebeskonzeptionen, die dieser Aufsatz entwickelt und die sich überraschend bruchlos in der Konfiguration der Erzählung »Seine Liebeserfahrung« wiederfinden. Im Mittelpunkt der wirklichen und vermeintlichen Lebens- und Liebesbeziehungen, die sich in dem Quartett, gebildet aus dem alternden Ehemann, Daahlen, dem adeligen Unterhalter, Spall, der jungen Ehefrau, Claudia, und dem Erzähler, Magnus von Brühlens, ergeben, steht das Liebeserlebnis des Erzählers. Genau genommen hat der Erzähler jedoch zwei Liebeserlebnisse. Denn zu der »erregenden und rätselvollen Liebeserfahrung« (210), die er mit Claudia zu erleben meint, gesellt sich die halbherzig verfolgte Liebesgeschichte mit dem kleinen Ladenmädchen Toni. Unter der Hand erweitert sich das Quartett somit zum Quintett. Jede der beteiligten Figuren ist darin auf eine andere Liebeskonstellation zugeschnitten. Sie unterscheiden sich in erster Linie dadurch voneinander, wie sie das Verhältnis des Selbst zum Anderen, des begehrenden Ich zum begehrten Du gestalten.

Der Anlage der Erzählung entsprechend ist die Liebe Brühlens zu Claudia die komplexeste. Neben anderen Momenten, wie der Liebe als Erlebnis und der Liebe als Lebenssteigerung, ist diese Liebe vor allem ein Spiegelphänomen, zu dessen Zeugnis Keyserling das Beispiel des »leeren Erotikers [...] *Casanova*« bemüht: »Es gibt genug Menschen, Männer und Frauen, die in der Liebe nie weiter kommen, als bis zu dem sich selbst in anderen bespiegeln. [...] Sie finden und suchen im anderen nur sich selbst und hoffen dieses Selbst erhöht, verschönt und gewach-

⁸⁰ Ebd.

sen wieder zu finden.«⁸¹ Die Liebe als narzisstische Selbstsuche ist das zentrale Muster der Selbstbezüglichkeit, aus dessen Fallstricken sich der Ästhetizist Brühlen, bei allem Abstand zu Casanova, selbst dann nicht befreien kann, als seine Täuschung offenbar geworden ist: »Sind unsere sogenannten Liebeserfahrungen nicht vielleicht alle nur ein Echo unserer selbst? Ist das vielleicht die Formel dafür?« (231) Die Antwort, die er bis dahin nicht gefunden hat, wird er sich wohl auch in Zukunft schuldig bleiben. Während Brühlen tief in der narzisstischen Falle steckt, aus der kaum ein Weg zum Anderen führt, wickelt sein Widersacher Spall die Liebesgeschichte, das vorweggenommene Ende eingeschlossen, eher routiniert ab. Der haltlose Hasardspieler rückt die Liebe in den Bereich der Mechanik als etwas, das sich in Serie ereignet und dennoch die Identität unbeeinträchtigt läßt: »[G]emeinsam bei diesen Weibergeschichten ist das Automatengefühl. Es schnurrt in uns und wir tun alles um eines Weibes willen, und dann schnurrt es wieder und es ist aus. Da können wir nichts dazu tun« (219). Diese Haltung des zwanglosen Zwangs und der vollständigen Verantwortungslosigkeit kennzeichnet der Erzähler als »Don-Juan-Pose« (219). Er verweist damit auf die Figur des Verführers, die »das Weib als solches besitzen [will], nicht das Individuum« und so den Anderen im Typus verfehlt.⁸² Demgegenüber läßt sich das Kalkül des Ehemanns, den Ahnungslosen zu spielen, um das Zusammensein mit seiner Frau noch eine Zeit lang zu genießen, als Fall von Altersliebe beschreiben, bei der sich die Alten »angstvoll klammern [...] an diejenigen, die noch ein Recht auf das volle Leben haben.«⁸³

Den männlichen Liebeskonstellationen der Casanova-Liebe Brühkens, die im Anderen das Selbst spiegeln will, der Don-Juan-Liebe Spalls, die im Anderen das Gegengeschlecht sucht, und der Altersliebe Daahlens, die aus dem Anderen das Leben ziehen will, stehen mit Claudia und Toni zwei weibliche Figurationen gegenüber, die nicht als eigene Entwürfe erkennbar werden, sondern an männliche Projektionen gebunden bleiben. Ein Verhältnis des Ich zum Du ergibt sich daraus höchstens indirekt, nämlich als Verhältnis der Einfärbung und der Abtönung, wie Keyserling im Aufsatz ausführt: »Das Glück jeder weiblichen Liebe ist es, daß sie stets das Wesen des Geliebten in sich aufnimmt, aber es mit

⁸¹ Ebd., S. 134. Hervorhebung im Original gesperrt.

⁸² Ebd., S. 136.

⁸³ Ebd., S. 138.

der Harmonie der eignen Seele umfängt. Das Wesen des Mannes spiegelt sich in ihr, aber ganz in die Farben ihrer Subjektivität getaucht.«⁸⁴ Dementsprechend unterscheidet der Erzähler die Frauen danach, was ihm mit ihnen begegnet. In dieser Perspektive steht zum einen »Claudias erregende Gegenwart« gegen das »angenehme, beruhigte Gefühl« (199), das ihm das Ladenmädchen Toni einflößt, und zum anderen die Vergegenwärtigung Claudias als traumhafter »Vision in Rotgoldweiß und Lavendelblau« gegen die handfesten Eindrücke, die »das faule, rosa Mädchen neben mir so einfach und selbstverständlich« eröffnet (208). Während Toni in dieser Unterscheidung als Variation des »süßen Mädels« fungiert, schwankt Claudia zwischen femme fatale und femme fragile, die in einem Moment den Liebhaber in Wartestellung verspotten und sich im nächsten bei ihm ausweinen kann. Wie ihre männlichen Partner stehen allerdings auch die Frauenfiguren vor dem Problem, das Erotische in ihre Lebensführung integrieren zu müssen. Das Ladenmädchen Toni ist hier im Vorteil, weil sie Sinnlichkeit und Begehren als Sonntagsbeschäftigung und Feierabendvergnügen in den Arbeitsrhythmus integrieren und so eindämmen kann. Die unbefriedigte Ehefrau, die sozial ungleich höher steht und deren Leben bereits ein langer Sonntag ist, muß sich hingegen auf Affäre und Flucht einlassen. Diese Unternehmen sind in Keyserlings Erzählwelt ebenso topisch wie ihr Ausgang vorhersehbar. Die Erfolgsaussichten von Claudias Flucht schätzt jedenfalls die Wirtschaftlerin Julchen eher skeptisch ein: »So gut, wie bei uns, wird sie es anderswo nicht leicht haben« (224). Falls Julchens Vorhersage zutrifft, wofür Spalls Automatenmodell spricht, wird sich Claudia in der Einsamkeit wiederfinden, die sie schon anfangs wie »ein dunkler Rahmen« umgibt (179). Auf die Einsamkeit zurückgeworfen zu sein, ist das Schicksal, das sämtliche Figuren verbindet und das allen Liebeskonzepten zu eigen ist. Der Ehemann Daahlen verkündet zu Beginn hoffnungsvoll: »Wir sitzen hier in unserer Einsamkeit wie Spinnen und warten, ob sich jemand in unser Nest verirrt« (176). Verlassen gesteht er ein: »Über die Einsamkeit kommen wir nicht hinweg« (230). Ähnlich versucht Brühlen anfangs das Erlebnis der körperlosen Stimmen in ein Lebensgleichnis umzumünzen: »Wir gehen allein in dunkler Einsamkeit, das ist unser Beruf. Und singen in die Dunkelheit hinein. Und plötzlich antwortet ei-

⁸⁴ Ebd., S. 134.

ner – singt mit – wir glauben, die Einsamkeit fällt von uns ab – nur das« (182). Am Schluß kehrt sich das Gleichnis gegen ihn, wenn er spekuliert, ob die Stimmen »vielleicht nur ein Echo« waren (231). Er erlebt dann nicht die Zweisamkeit der Liebe, sondern radikale Einsamkeit. Für keine der Figuren erfüllt sich das Versprechen, das die Liebe zu geben scheint. Zwar »drängt« das Ich »über die Beschränkung seiner Einzelheit hinaus«; doch kann die Liebe »das Ich nicht aus seiner Einsamkeit reißen«. ⁸⁵ Der Weg vom begehrenden Ich zum begehrten Du, den die Liebe weist, führt geradewegs ins Paradox, das durch die Aufgabe, das Selbst mittels des Anderen zu bilden, markiert ist.

Die Verwicklungen des Liebesgeschehens mit seinen Täuschungen und Verfehlungen werden immer wieder unterbrochen von Daahls Schilderungen seiner Reisen in Afrika. Zu Brühls Einführung im Landhaus spricht Daahlen »von sehr heißen Nächten im Kapland, von den großen Ameisen, die die Stiefel anfressen« (177f.). Bei einer Reflexion über das Wesen der Weiblichkeit, »fallen« Daahlen »die – Neger ein« (188). Die Dunkelheit im Garten, in der Brühlen Claudia näher zu kommen meint, erinnert Daahlen an eine »Mondnacht im Kongo« (189). Als Spall und Claudia einmal unauffindbar sind, gerät auch Daahls Bericht, über einen »schwierigen und langwierigen Weg, den er irgendwo in Afrika gemacht haben wollte« (201), ins Stocken; erst als sie sich wieder finden, gelangt auch Daahls Expedition »glücklich nach Biri-biri« (202). Um eine Auseinandersetzung zwischen Brühlen und Claudia zu beenden, beginnt Daahlen schließlich »ganz unmotiviert [...] von den Niams-Niams zu erzählen« (211). Jenseits des gesellschaftlichen Geplauders und der spielenden Brechung der verschiedenen Liebesgeschichten zeichnet sich in der Verflechtung von Daahls Berichten und Brühls Aufzeichnungen ein tiefschürfender Konflikt ab. Zu seiner Kennzeichnung auf der Figurenebene bietet die Erzählung die folgenden Formeln an: Da ist einmal »der alte Weltreisende« (173), wie der Jüngere den Älteren nennt, und einmal der »Lebenskünstler«, als welchen der Ältere den Jüngeren mit einem von Peter Altenberg geborgten Wort ausgibt und erläuternd hinzufügt: »Ein Lebenskünstler [...] lebt eben ein Kunstwerk, lebt so, daß andere sich an seinem Leben erbauen können wie an einem Kunstwerk« (211). ⁸⁶ Die

⁸⁵ Ebd., S. 140, 129.

⁸⁶ Peter Altenberg, *Wie ich es sehe*. Berlin 1896, S. 106: »Auch der Mensch ist Künstler, sollte es sein – – ein Lebens-Künstler!«

Doppelformel vom ›Weltreisenden‹ und ›Lebenskünstler‹ wird zum Ausdruck von zwei entgegengesetzten Haltungen zum Leben und Zugängen zur Welt, die um 1900, auf dem Höhepunkt des Kolonialismus und des Ästhetizismus in besonderer Weise virulent werden. Einerseits stellt der Forscherdrang des Naturwissenschaftlers auf die Erkundung der äußeren Welt ab, genauer auf die verbliebenen weißen Flecken auf den Weltkarten, die es zu vermessen, und die noch unentdeckten Völker, die es zu verzeichnen gilt. Afrika, der dunkle Kontinent, dessen Territorium im Mittelpunkt dieses Interesses steht, findet andererseits einen Widerpart im menschlichen Inneren, nämlich jenes »wahre, innere Afrika«, als das Jean Paul die menschliche Seele erscheint.⁸⁷ Das unbekannte Terrain des Seeleninnenraums lotet der Ästhetizist aus. Aufschlüsse über die Welt oder Zugänge zum Subjekt versprechen sich die beiden Aufmerksamkeitsrichtungen von verschiedenen Disziplinen und Wissensformen, nämlich Geografie und Ethnologie auf der einen und Psychologie auf der anderen Seite. Die Erzählung konfrontiert in diesem Zusammenhang Brühls Selbstbeobachtungen mit Daahls Fremdbeobachtungen, die sich auf die absolvierten Kilometer und die auf der Reise angetroffenen Kulturen richten. Das auffällig genaue Abmessen der Wegstrecke in Kilometern, das Daahls Schilderung bestimmt, entspricht tatsächlich der zeitgenössischen kartografischen Praxis. Ihr zufolge wird ein unbekanntes Gebiet durch Abgehen von festgelegten Routen vermessen, sprich: die zurückgelegte Entfernung bei konstanter Marschgeschwindigkeit aus der aufgewandten Zeit erschlossen.⁸⁸ Das Kilometerprotokoll des ›Weltreisenden‹ und der Erlebnisbericht des ›Lebenskünstlers‹, die im Zuge der jeweiligen Untersuchungen entstehen, gehören außerdem unterschiedlichen, aber nicht trennscharf geschiedenen Gattungen an, dem Reisebericht zum einen und dem Tagebuch zum anderen.⁸⁹ Die

⁸⁷ Der Ausdruck findet sich in: Jean Paul, *Selina oder die Unsterblichkeit der Seele*. In: Ders., *Werke*. I. Abt., 6 Bde., hg. von Norbert Miller, Nachworte von Walter Höllerer. München 1970, Bd. 6, S. 1105–1236, hier S. 1182. Vgl. zum Umfeld der folgenreichen Metapher: »Dieses wahre innere Afrika« – Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud, hg. von Ludger Lütkehaus. Frankfurt a. M. 1989.

⁸⁸ Vgl. dazu: Imre Josef Demhardt, *Die Entschleierung Afrikas – Deutsche Kartenbeiträge von August Petermann bis zum Kolonialkartographischen Institut*. Gotha u. a. 2000.

⁸⁹ Vgl. zum Tagebuch um die Jahrhundertwende: Jacques Le Rider, *Kein Tag ohne Schreiben – Tagebuchliteratur der Wiener Moderne*, aus dem Französischen von Eva Werth. Wien 2002; frz. Original: *Journaux intimes viennois*. Paris 2000 sowie zum zeitgenössischen Reisebericht: *Der Reisebericht*, hg. von Peter J. Brenner. Frankfurt a. M. 1980; ders., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur – Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsge-*

nicht unbeträchtlichen Schnittmengen zwischen diesen Gattungen, die sich jeweils auf der Grenze von Erlebnis und Reflexion, Erfahrung und Eindruck bewegen, geben zu erkennen, wie eng die horizontale Erforschung des Fremden und die vertikale Erkundung des Selbst tatsächlich verklammert sind.

In der Erzählung gibt es ebenfalls verschiedene Anzeichen dafür, daß die unbekanntem Territorien der äußeren und der inneren Welt sich überlagern, daß also die Entdeckungsfahrten in die unerforschten Regionen der Erde zugleich zu Erkundungstouren in die verborgenen Bereiche der Psyche werden. Die Annäherung von Erd- und Völkerkunde auf der einen und Seelenkunde auf der anderen Seite hat Konsequenzen für die Wahrnehmungsformen und Auffassungsweisen, die das Unentdeckte erschließen sollen. Mit der Annäherung der Wissensfelder kommt es zu einer Subjektivierung der Aufmerksamkeit. So muß der ›Weltreisende‹ Daahlen die Enttäuschung erfahren, daß sich die Darstellungen der Reiseberichte selbst mit den Mitteln der Wissenschaft nicht objektivieren lassen. Besteht sein Vergnügen anfangs noch darin, vermeintliche Fehler anderer Reisebeschreibungen aufzudecken, so muß er am Ende zwei Erlebnisse eingestehen, die zeigen, daß weder die Darstellung der Sitten fremder Völker noch das Abschreiten von Wegstrecken den Gesetzen wissenschaftlicher Objektivität gehorchen. Zum einen liest Daahlen den Bericht eines Afrikareisenden, den er »Buonaventura Meyer« nennt und den er als ihm persönlich bekannten Zeitgenossen ausgibt:⁹⁰ »Er hat die Gegenden gesehen, die ich gesehen habe, dieselben Neger, dieselben Sitten, nicht wahr? Aber er sieht etwas ganz anderes, als ich gesehen habe. Ich frage mich, lügt der, oder lüge ich?« (226) Zum anderen erinnert

schichte. Tübingen 1990; spezieller zu den Afrikareisen seien aus der umfangreichen Literatur hervorgehoben: Cornelia Essner, *Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert – Zur Sozialgeschichte des Reisens*. Stuttgart 1985 und Matthias Fiedler, *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus – Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert*. Köln 2005.

⁹⁰ Ein Afrika-Reisender mit dem Namen Bonaventura Mayer ist tatsächlich nachweisbar. Es handelt sich dabei um einen konvertierten Juden, der sich im Auftrag des Jesuitenordens um die Bekehrung von Juden in Übersee bemüht hat. Im Zuge der Missionstätigkeit entstand eine auf eigener Anschauung beruhende Bestandsaufnahme des Judentums: Bonaventura Mayer, *Die Juden unserer Zeit – Eine gedrängte Darstellung ihrer religiösen und politischen Verhältnisse in den drei alten Erdtheilen*. Regensburg 1842. Vgl. zur Person den Eintrag bei: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, 60 Bde. Wien 1856–1891, Bd. 18: Metastasio – Molitor, 1868, S. 90.

Daahlen eine Strafexpedition in Ostafrika. Ein junger Mensch wird zu seiner Hinrichtung geführt und ist schon nach wenigen Kilometern so erschöpft, daß die Gruppe rasten muß. Als Daahlen intervenieren will, erhält er zur Antwort: »Für den Burschen sind diese vier Kilometer so gut wie vierzig. Der lebt jetzt nicht so obenhin wie wir, der lebt jede Sekunde durch, und das macht müde« (229). Wenn sich das Interesse an Ethnologie und Geografie derartig subjektiviert, dann rücken diese Felder an die Psychologie heran.

Die Psychologie der Selbsterforschung ist das Metier des Ich-Erzählers. Der ›Lebenskünstler‹ Brühlén reagiert auf die Einsichten des ›Weltreisenden‹ Daahlen mit einem Kommentar, der den impressionistischen Primat des Visuellen mit einer Referenz an Jean Paul kombiniert: »Das kommt wohl daher, daß alles, was wir sehen, wir ganz allein sehen. Es hat sozusagen jeder sein eigenes Afrika« (227). Diese Formel, die der ›Lebenskünstler‹ findet, verwischt die Grenze zwischen Außen und Innen, zwischen dem Kolonialraum und dem dunklen Kontinent der Seele. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, daß die Erzählung von Verweisen auf den Roman durchzogen ist, der wie kaum ein anderer die Prinzipien der realen Erkundungsfahrt und der inneren Entdeckungsreise verschmilzt – Joseph Conrads ›Heart of Darkness‹. Der Roman, an dem nicht zuletzt seine impressionistischen Qualitäten gerühmt werden, wird zuerst 1899 in »Blackwood's Magazine« veröffentlicht und erscheint 1902 in leicht veränderter Form erstmals als Buch.⁹¹ Zwar bleiben die geografischen Bezüge in Keyserlings Erzählung, wie übrigens auch in Conrads Roman, mit Absicht unbestimmt. Doch deuten einige Orts- und Stammesnamen auf die Region des Kongo. So überrascht es denn kaum noch, daß Keyserlings Forschungsreisender sich in einem seiner Reiseerlebnisse »im Herzen von Afrika« (177) befindet und in einem anderen einem gewissen »Leutnant von Marlow« (229) begegnet. Wird Conrads Helden der Kongo zum realen und zugleich imaginären Ort, an dem er mit seinem eignen Inneren und den dunklen Arealen der menschlichen Seele konfrontiert wird, so kultiviert Keyserlings ›Lebenskünstler‹ in der Begegnung mit der geliebten und begehrten Frau bisher brachliegende Bereiche seines Erlebens und Empfindens.

⁹¹ Vgl. zur Geschichte von Entstehung und Drucken: Joseph Conrad, Heart of Darkness – An Authoritative Text, Background and Sources, Criticism. New York 1971.

Auf der »inneren Forschungsreise«, wie der von Keyserling geschätzte Johannes V. Jensen ein solches Vorhaben nennt, trifft der Erzähler Vorkehrungen, um nicht tatsächlich in Gefahr zu geraten.⁹² Brühlen bemüht sich darum, Erlebnisse im Detail zu planen, Eindrücke vorwegzunehmen und Empfindungen gezielt herbeizuführen. Als echter *Décadent* stützt sich der Erzähler auf das Modell des Theaters, wobei das eigene Leben zuerst die Bühne abgibt, auf der das Stück zur Aufführung gebracht werden soll, die Liebe sodann die Handlung bestimmt und vorantreibt, das Sprechen und Sich-Bewegen in Gesellschaft weiter die Rolle darstellt, die sich der Schauspieler seiner Selbst zugedacht hat, die reflexive Wahrnehmung des eigenen Agierens und Reagierens sogar noch das Publikum ausmacht und die alle diese Komponenten einschließende Selbstbeobachtung schließlich die Regie über das Lebensspiel führt:⁹³ »Ich wollte in meinem Leben immer zuviel den Regisseur spielen, wir leben unser Leben doch dann nur ganz, wenn wir es verstehen, unser eigenes Publikum zu sein« (181). Getreu dieser Absicht arrangiert Brühlen seine Interaktionen, übt seine Auftritte vor dem Spiegel, probt seine Gesten und legt seine Worte zurecht. Bei jeder Äußerung behält er die Wirkung im Blick: »Sind Sie viel allein gewesen?« frage ich, was vielleicht zu dreist war« (192); »Sehr richtig«, schaltete ich ein – was stillos war« (192); »Ich war sehr reserviert und formell – was richtig war« (201). Trotz sorgfältiger Planung entgleitet Brühlen jedoch immer wieder die Kontrolle über die Aufführung. Seine Worte klingen ausgesprochen anders als angedacht: »Ich wunderte mich, daß das so einfach herauskam, denn ich hatte mir viel kompliziertere Dinge zurechtgelegt« (185). Das Gesagte verfehlt den Zweck: »Jetzt mußte ich etwas Schönes sagen, allein es kam gesucht und nicht ganz echt heraus« (214). Zum Schluß mißlingt der gesamte Auftritt: »Ich fand nichts Rechtes zu sagen, ich stand, bis ich fühlte, daß ich eine lächerliche Figur machen mußte« (224). Wie dem ›Weltreisenden‹ am Ende die Wissenschaft den Dienst versagt, so verliert der ›Le-

⁹² Der Ausdruck ist der Novelle »Wälder« entnommen: Johannes Vilhelm Jensen, »Wälder«. In: Ders., »Die Welt ist tief ...«, Novellen. Berlin 1907, S. 121–260, hier S. 250.

⁹³ Die Verbindung von *Décadence* und Schauspielertum hatte Nietzsche an Wagner diagnostiziert, und damit verbindlich für das *Fin de Siècle* etabliert: Im »Fall Wagner« hatte Nietzsche ausgeführt, daß »diese Gesamtverwandlung der Kunst in's Schauspielerische ebenso bestimmt ein Ausdruck physiologischer Degenerescenz (genauer, eine Form des Hysterismus) ist, wie jede einzelne Verderbnis und Gebrechlichkeit der durch Wagner inaugurierten Kunst« (Der Fall Wagner. In: Ders., *Sämtliche Werke* [wie Anm. 53], Bd. 6, S. 26f.).

benskünstler« die Regie über seine Aufführung. Statt die Eindrücke des Liebeserlebens und der begehrten Frau kunstvoll zu fügen, ist er ihnen nunmehr ausgeliefert: »Langsam ging ich zwischen den Blumenbeeten hin. Ich fühlte anfangs nur sehr großes Erstaunen. Spall und sie – war es möglich? Wie ist das? Ich verstehe nicht. Diese Frau von Daahlen, die mit Herrn Spall durchgegangen war, schien mir so fremd« (224f.). Für das Fremdwerden der Vorgänge im eigenen Inneren und für das Unverständnis, mit dem das Bewußtsein die Abläufe des Unbewußten verfolgt, hat der Erzähler zuvor andere Formeln in Anschlag gebracht. So kommt einmal die »beständige begleitende Gefühlsmusik« zur Sprache, von der es heißt, daß sie »kommt und geht ohne unser Hinzutun« (179). Dann bringt der Erzähler eine Reflexion über das Denken vor: »Was wir noch denken nennen, ist sehr oft eine Beschäftigung, bei der wir selbst wenig dazutun. Man sitzt da und kommt sich wie eine *Laterna magica* vor, in die eine fremde Hand die Glasbildchen hineinschiebt und langsam hin und her zieht« (179). Mit der Schlußwendung und dem Ende der Liebeserfahrung kommt eine die gesamte Erzählung durchziehende Konkurrenz um das Medium zum Abschluß, in dem die Empfindungen und Eindrücke erfaßt werden. Das Ordnungs- und Kontrollmedium der Bühne als Forum der Inszenierung sowie des Arrangements und der Komposition wird endgültig vom optischen Instrument und von der akustischen Wahrnehmung abgelöst, die den Körper als Resonanzfläche in Dienst nehmen. Das bewußte Erfahren macht also den Zufällen des Erleidens Platz. Insbesondere die *Laterna magica* als Modell des psychischen Apparats ist von Schopenhauer her vertraut und wird von Freud in der »Traumdeutung« aufgenommen und auf die technische Höhe der Zeit gebracht.⁹⁴ In Keyserlings Erzählung wird der Apparat als Metapher für die Ohnmacht des Bewußtseins vor der Gewalt des Unbewußten aufgegriffen. »Seine Liebeserfahrung« schließt folgerichtig mit Bildern, die genau diese Entmächtigung des Bewußtseins in Szene setzen, nämlich

⁹⁴ Arthur Schopenhauer, »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt« [1851]. In: Ders., Sämtliche Werke, textkritisch bearbeitet und hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. 2. Aufl. Darmstadt 1974, Bd. IV: Parerga und Paralipomena – Kleine philosophische Schriften I, S. 273–372, hier S. 281, vgl. S. 286f. In der »Traumdeutung« macht Freud den Vorschlag, daß »wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl. Die psychische Lokalität entspricht dann einem Ort innerhalb eines Apparats, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt« (Ders., Die Traumdeutung [wie Anm. 55], S. 541, vgl. S. 626).

die Ratlosigkeit angesichts der eigenen Wünsche (»Mein Gott – warum war sie nicht da!« [225]), das Verzweifeln über die unbefriedigt bleibenden Begierden (»Und er, der andere, war immer dagewesen, auch wenn mein Begehren sich am heißesten an sie herangedrängt hatte« [225]), die Unfähigkeit, der Niederlage noch einen Anflug von Erhabenheit abzugewinnen (»Hier bekam mein Schmerz etwas Pathetisches, das fast wohlthat. [...] Eine demütigende Wut schüttelte mich« [225]), und zuletzt das Unvermögen, dem Geschehen einen Sinn zuzuschreiben (»Jetzt sitze ich in meinem Zimmer und habe all das niedergeschrieben. So war es. Aber was ist es, was ich erlebt habe?« [230]). Mit dieser Kapitulation des Bewußtseins vor den Mächten des Unbewußten scheidert das Projekt der »innere[n] Forschungsreise« als Erschließung des Innenraumes. Das Ich bleibt sich selbst fremd.

Verortet an einer markanten und vielfältig markierten Schnittstelle der Moderne unternimmt Keyserlings unterschätzte Erzählung »Seine Liebeserfahrung« mehrere, auf den Feldern der Wirklichkeit, des Begehrens und des Unbewußten sich vollziehende Versuche, dem seit der Jahrhundertwende neu abgezielten Bauplan des Subjekts Rechnung zu tragen. Sämtliche Möglichkeiten, das in die Krise geratene Ich wieder in Geltung zu setzen und die Identität des Subjekts zu modellieren, werden vor dem Hintergrund der vermeintlichen Liebeserfahrung durchgespielt und zum Scheitern gebracht. Die Projektionen des Ichs brechen sich an der Welt. Das Begehren des Ichs findet beim Anderen keine Resonanz. Der Stabilitätsanspruch des Ichs, artikuliert als Ordnungsanspruch des Bewußtseins, wird vom Unbewußten zurückgewiesen. Diesen Kränkungen des Ichs, wie sich in Anlehnung an Freud sagen ließe, korrespondieren die Erschütterungen des Vorhabens, die Identität des modernen Subjekts auf Dauer zu stellen – im Versuch, die eigene Welt nach außen zu tragen, in der Hoffnung, gerade in der Eigentümlichkeit vom Anderen angenommen zu werden, und im Vorhaben, den Erfahrungsraum der Seele auszumessen und ästhetisch zu arrangieren. Am Schluß dieser Serie des Scheiterns von Ichbehauptung und Identitätsbefestigung steht bezeichnenderweise die Figur der Welle, die im Gefolge von Schopenhauers Willensmetaphysik die einvernehmliche Auflösung von Individualität anzeigt. Der Erzähler erklärt: »Ich muß fort. Ich will in ein Fischerdorf an der Ostsee reisen [...] und den Wellen zusehen, wie

sie rufen und antworten, miteinander gehen und vergehen« (231). Nach Schopenhauer ist der Wille aber nichts Anderes als ein »endloses Streben«, ein »ewiges Werden« und ein »endloser Fluß«. ⁹⁵ Das Ich oder die Personalität sind bloße Erscheinungen dieses Willens, hervorgebracht durch das principium individuationis. Ihrem Ursprung bleiben sie stets verhaftet. Wer sich dem Individuationsprinzip anvertraut, steht deshalb auf unsicherem Grund, oder fährt im schlingenden »Kahn«, in Schopenhauers Diktion, »auf dem tobenden Meere, das, nach allein Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt.« ⁹⁶ Allein durch Erkenntnis, Kontemplation und die Versenkung in den Willen kann diese prekäre Lage überwunden werden. Keyserlings Erzähler erschließt sich diese Einsicht allerdings nicht: Die Ostsee »wird mir jetzt gut tun. Warum? Auch dafür wird sich die Erklärung wohl finden lassen« (231). Da die Erzählung mit diesem Satz endet, bleibt der Gedankengang unvollständig. Ihn abzuschließen, wird Aufgabe des Lesers. Mit diesem Kunstgriff verlagert Keyserling das beständige Schwanken zwischen Anlehnung an die Ästhetik des Impressionismus und Skepsis gegenüber seiner Philosophie, das seine Aufsätze artikulieren und das die Erzählung »Seine Liebeserfahrung« in ein Wechselspiel von impressionistischer Narration und narrativer Reflexion impressionistischer Aporien überführt, von den Texten auf den Leser.

⁹⁵ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 94), Bd. I, S. 240.

⁹⁶ Ebd., S. 482.

Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung Über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus

I Fragestellung

Der literarische Expressionismus entwickelte vielfältige Formen biographischer Darstellungen. Innerhalb dieses speziellen Gattungsbereichs ist die Vielzahl von Texten über den Berliner Frühexpressionisten Georg Heym besonders auffällig. Seine Freunde, vor allem aus dem Umkreis des »Neuen Clubs«, erzählten – auch mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod im Januar 1912 – immer wieder von ihm. Beweist dies jene dämonische Anziehungskraft eines Genies, die etwa Friedrich Schulze-Maizier in seinem Heym-Essay beschwor?¹ Eine andere Deutung scheint mir möglich zu sein: Wie einige neuere literatursoziologisch fundierte Studien beleuchtet haben, brauchte der Expressionismus als eine subkulturelle Bewegung² eine »alternative Absicherung in Anschluß an Organisationen oder individuelle Leitbilder«,³ um sich vom herkömmlichen, repräsentativen Kunstsystem abzugrenzen. Die emsige und nachhaltige Erzähl-tätigkeit der Autoren des »Neuen Clubs« in bezug auf Heym erscheint vor diesem Hintergrund als Bemühung um ein »Leitbild«, auf das diese Künstlergruppe ihre kollektive Identität begründen kann. Folglich ist die aus jenem frühexpressionistischen Literaturkreis überlieferte Figur von Heym in hohem Maß eine symbolische bzw. programmatisch inszenierte.

¹ Friedrich Schulze-Maizier: Begegnung mit Georg Heym (1910–1911). In: Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg, München 1960ff., Bd. 4, S. 13–34, hier S. 18 und 32–34. Im Folgenden Zitate aus dieser Ausgabe mit Band- und Seitenzahl in einer Klammer.

² Die These des Expressionismus als einer subkulturellen Bewegung wird vertreten etwa von Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002, S. 23–43 und Hermann Korte: Literarische Autobiographik im Expressionismus. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. VII. München, Wien 2000, S. 509–521, hier S. 509.

³ Peter Sprengel: Gegenöffentlichkeit und Gegenwelten. Institutionalisierung der Moderne: Herwarth Walden und »Der Sturm«. In: Ders.: Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne. Berlin 1993, S. 147–178, hier S. 150

Eine ähnliche inszenatorische Gestaltungstendenz kennzeichnet auch Heyms autobiographische Skizzen, die sich kaum um sachliche Lebensberichte kümmern, aber desto mehr um die Dramatisierung der eigenen Autorschaft; das gleiche gilt für die Art und Weise, wie er sich als Künstler in der Öffentlichkeit präsentierte. Während die Interpreten bisher zumeist die Selbstdarstellungen Heyms zum Verständnis seiner Persönlichkeit verwertet haben, will die vorliegende Arbeit diese Selbstdarstellung aus der beschriebenen literatursoziologischen Forschungsperspektive betrachten – und zwar besonders unter der Frage, inwieweit sich Heyms dichterische Selbstdarstellung am Kunst-Konzept seiner Weggenossen orientierte; ob diese Selbstdarstellung umgekehrt dem expressionistischen Künstlerbild Profil gab und so zur Etablierung einer alternativen Kunstpraxis beitrug. Diese zweite Frage soll anschließend anhand derjenigen Heym-Bilder, welche die beiden Chef-Theoretiker des »Neuen Clubs«, Erwin Loewenson und Kurt Hiller, jeweils in Verbindung mit kunsttheoretischen Überlegungen entwarfen, vertieft werden. Darüber hinaus möchte ich den Fokus auf Heyms ironische bzw. kritische Auseinandersetzungen mit jenen in der frühexpressionistischen Gruppenkonstellation umrissenen Bildern von ihm richten, um den spezifisch selbstreflexiven Charakter seiner Selbstdarstellungspraxis zu beleuchten, der zugleich durch einen Vergleich mit den permanent sich selbst thematisierenden Verfahrensweisen der historischen Avantgarde ideengeschichtlich erörtert wird.⁴

⁴ Unter »historischer Avantgarde« verstehe ich jene gesamteuropäischen Kunst-Ismen, die mit einer erhöhten Selbstreflexivität die Reflexion über die Kunst in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Produktionsprozesse rückten. (Diese Begriffsbestimmung stützt sich auf Georg Jägers systemtheoretische Überlegung: Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. In: Michael Titzmann [Hg.]: Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 221–244; hier S. 233–236.) Während ältere Avantgarde-Theoretiker (wie z. B. Peter Bürger) zwecks einer einheitlichen Modellbildung den Expressionismus nicht zu diesen Ismen zählten, betrachten ihn jüngere Theoretiker, die sich mehr auf Einzelphänomene konzentrieren, als eine Präformation oder eine benachbarte Sonderform der historischen Avantgarde und versuchen den spezifischen Beitrag des Expressionismus zur Entwicklung jener gesamteuropäischen Bewegungen differenziert darzustellen. Die vorliegende Arbeit übernimmt diese neuere Forschungsposition (vgl. besonders: Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart 1998, S. 119f., und Anz [wie Anm. 2], S. 14f.).

II Der Dichter als Revolutionär: Georg Heyms theatralische Selbstinszenierung

Georg Heym besaß von früher Jugend an ein gefestigtes dichterisches Selbstbewußtsein, aufgrund dessen er die Frage der Kunst in den Mittelpunkt seiner autobiographischen Texte rückte. Allerdings ging es ihm dabei weniger um eine kunsttheoretische Stellungnahme oder die Analyse der eigenen künstlerischen Tätigkeit, sondern vielmehr darum, sich selbst mittels der Poetisierung der alltäglichen Lebenssituation als eine originelle Dichterfigur zu entwerfen. In der Tagebuchaufzeichnung vom 27. November 1906 heißt es beispielsweise:

Dann ging ich heute einmal über Land. Auf der winterlichen Saat lag rings der Nebel. Ich war ganz allein auf der Welt. Das Ferne war seltsam nah und das Nahe war seltsam fern. Da war ich wieder wie ein Dichter. (III, 76)

Ein Spaziergang über das winterliche Feld wird zu einem poetischen Erlebnis umgeschrieben. Dabei bemerkt der Autor leicht ironisch den fiktiven bzw. inszenierten Als-Ob-Charakter seiner Dichterpose, indem er sich in jenem poetisierten Vorgang »wie ein Dichter« verhält.

Die Lust an der künstlerischen Selbstinszenierung, die offenbar unter dem Bann der ästhetizistischen Tendenzen der Jahrhundertwende gestaltet wurde, behielt Heym auch in den expressionistischen Jahren bei, nur mit ganz anderen Intentionen verbunden.⁵ Als Beispiel dafür sei zunächst eine von Horst Lange überlieferte Anekdote zitiert:

Mein Gewährsmann erzählte, daß er, als er versuchte, Heym einen Besuch abzustatten, den Dichter auf dem Balkon antraf, unberührt vom Straßenlärm, der zu ihm heraufdrang und inmitten eines Wusts von Papieren, die mit seiner unordentlichen und schwer zu entziffernden Schrift bedeckt waren [...]. Der Dichter habe seinen Besucher kaum wahrgenommen, sich gleich

⁵ Beim folgenden Versuch, Heyms selbstinszenierende Verhaltensweise aus den Zeugnissen seiner Zeitgenossen zu rekonstruieren, muß die sachliche Objektivität der Quellentexte jeweils geprüft werden, zumal die expressionistische Heym-Biographik oft ein bestimmtes idealtypisches Dichter-Image des Verfassers widerspiegelt. Vereinfacht kann gesagt werden, daß die Zeugnisse der führenden Mitglieder des »Neuen Clubs« viel stärker zu einer interpretatorischen Nacherzählung neigen als die einiger für die »Club«-Aktivitäten weniger engagierter Mitglieder und auch als die von Nicht-Mitgliedern, die sich vielmehr um nüchterne Berichte ihrer Heym-Erlebnisse bemühen. Daher werde ich zur Analyse von Heyms nicht-literarischer Selbstpräsentationspraxis vorwiegend die Texte der letzteren Verfassergruppe verwenden.

wieder über den Schreibblock gebeugt und ihn in Berliner Mundart [...] angeherrscht: »Stör ma nich! Ick dichte!«⁶

Heym nimmt alltägliche Interaktionen zum Anlaß für eine theatrale Selbstdarstellung,⁷ deren Ziel – wie Heym selbst ausdrücklich dem Besucher erklärt (»Ick dichte!«) – eine szenische Präsentation der eigenen Künstlerexistenz als Lyriker ist. Dabei wird jene Figur des romantischen, von der Dekadenz-Stimmung angehauchten Dichters, die Heym in frühen Tagebuchnotizen gern verkörperte, vollkommen abgewiesen. Er betont im schroffen Gegensatz zur alten Wunschrolle eine überaus lebhaftere oder vielmehr barsche und unbekümmerte Geste, die ihrerseits dem realen großstädtischen Betrieb entspricht. Auch die triviale Umgangssprache der dichterischen Selbstaussage markiert Heyms Absage an die ästhetizistische Selbststilisierung, die tendenziell die Verdrängung der empirischen Alltagsrealität anstrebt. So zeigt sich, daß Heyms exzentrische, allerlei theatralisch-schauspielerische Ausdrucksformen aufnehmende Selbstdarstellungspraktiken keinesfalls auf seinen individuellen Habitus oder einen bestimmten Lebensstil zurückzuführen sind, sondern durch die Reflexion darüber, wie die eigene Kunst gemacht werden soll, bestimmt sind.

Heyms Versuch, das Künstlerische mittels eines Alltagsrollenspiels demonstrativ ins Alltägliche zu verschieben, spiegelt das frühexpressionistische Kunst-Konzept wider, das zugunsten einer Neudefinition des

⁶ Horst Lange: Georg Heym. Bildnis eines Dichters. In: Akzente 1 (1954), S. 180–187, hier S. 183. Der hier zitierte Essay von Horst Lange beruht auf seinen eigenen Recherchen, die er in den frühen 1940er Jahren unter den damals noch in Berlin lebenden alten Bekannten Heyms anstellte. Da weder Lange selbst noch die Personen, die seine Fragen beantworteten, direkt dem Berliner Frühexpressionistenkreis angehörten, darf man von seinen journalistischen Beschreibungen einen relativ vorurteillosen Tatsachenbericht erwarten.

⁷ Eine neuere kultursoziologische Untersuchung über die sozialen Kommunikationsformen entwickelt – in Anlehnung an die Ritual-Forschung und Erika Fischer-Lichtes Theorie der Performativität – den Begriff der »histrionischen Selbstdarstellung« als »Alltags-Handlungen mit explizitem Als-Ob-Charakter«. Das heißt, »histrionisch« genannt werden solche Personen, die die »soziale Alltagssituation als Gelegenheit zum Rollenspiel auffassen, mit dem sie auf die Gestaltung von Interaktionen einwirken.« (Karl-Heinz Renner, Lothar Laux: »So tun, als ob«. Ritual und histrionischer Selbstdarstellungsstil. In: Max Haller [Hg.]: Kultur und Gesellschaft. Frankfurt a. M., New York 1989, S. 271–293, hier S. 271f.) Auf der strukturellen Ebene könnte diese Bestimmung auf Heyms durchaus szenisch zu bezeichnenden Selbstdarstellungsstil übertragen werden. Denn – ähnlich wie bei jenen »histrionischen« Personen – handelt es sich auch bei Heym um eine transformative Handlung, welche die gewöhnliche Alltagssituation im »Freiraum des Als-Ob« manipuliert. Aufgrund dieser Betrachtung werde ich in der folgenden Analyse die formalen Merkmale der Selbstdarstellung Heyms unter Anwendung des Konzepts der »histrionischen Selbstdarstellung« beschreiben.

Kunst/Leben-Verhältnisses nach einem post-ästhetizistischen Paradigma der Literatur strebt. Diese expressionistische Vorstellung geht offenbar auf Erich Unger, der ein führendes Mitglied des »Neuen Clubs« war, zurück. So bedauert er in seinem programmatischen »Sturm«-Artikel im Dezember 1910,⁸ daß der Meister des Ästhetizismus, Stefan George, das »hastige, verzerrte, geschmacklos schreiende, sich bizarr überbietende Kräfte-Durcheinander« aus der Kunst verdrängt habe. Denn seine Generation habe – so Unger – in jenem lebendigen »Durcheinander« die neuartigen »ästhetischen Qualitäten« entdeckt.⁹ Aufgrund dieser neuen ästhetischen Sensibilität verlangt er für die jüngste Kunst solch ein kräftiges »Pathos«, das dem Chaos des Alltags entspricht.

Während Unger die Vorliebe für den »hastigen, verzerrten, geschmacklos schreienden« Mißton im modernen Leben als eine ästhetische Frage beschrieb, entwickelten die expressionistischen Aktionisten denselben Geschmack in Hinsicht auf eine kultur- und gesellschaftskritische Ausrichtung. Zum Beispiel beschwört Rudolf Kurtz, ein Schriftsteller aus dem Umkreis des »Neuen Clubs«, den »Typus des jungen Dichters«, der mit »ruhestörendem Lärm« die »geheiligte Konvention« der bürgerlichen Gesellschaft »demoliert«.¹⁰ Von dieser subversiven Ästhetik des Lärms, die mit einer Brutalisierung der dichterischen Sprachhaltung einhergeht, führt der Weg direkt zur genuin expressionistischen Ästhetik des Schreis, die es dem sogenannten politischen Expressionismus ermöglichte, die Dichtung in den Revolutionsaufruf zu verwandeln. Die Rede ist also in diesem Kontext nicht von einem »dem Alltag ebenbürtigen Pathos«,¹¹ sondern vom pathetischen Eingreifen in die zeitgenössische Lebensrealität.

Dieser ästhetische und politische Radikalisierungsprozeß des Expressionismus im Zuge einer Umorientierung der Kunst in Hinsicht auf die

⁸ Der Text wurde zunächst im dritten »Neopathetischen Cabaret« am 9. November 1910 vorgetragen. Heym kannte also diesen Text. Seine Abneigung gegen George, die mehr aus dessen ästhetizistischem Stilisierungsdrang und Neigung zur Esoterik resultiert als aus Georges Dichtung selbst, basiert tatsächlich auf Ungers George- bzw. George-Kreis-Kritik. Bei der Darstellung der Stellungnahmen des »Neuen Clubs« zum George-Kreis wäre noch auf Erwin Loewenson: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962, S. 64–71, zu verweisen.

⁹ Erich Unger: Vom Pathos. Die um George. In: Thomas Anz, Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart 1982, S. 118–120, hier S. 119.

¹⁰ Rudolf Kurtz: Der junge Dichter. In: Anz, Stark (wie Anm. 9), S. 361f.

¹¹ Unger (wie Anm. 9), S. 120.

zeitgenössische Alltagsrealität wird in Heyms theatralischer Selbstdarstellungspraxis vorweggenommen. Zu entnehmen ist dies einer Episode, die David Baumgardt, Mitglied des »Neuen Clubs« und guter Freund des Dichters, in seinen »Erinnerungen an Georg Heym« (1956) erzählt:¹²

Als ich an einem heißen Sommertag in die Wohnung seiner Eltern kam, öffnete sie [Heyms Schwester] mir die Tür zu seinem Zimmer und prallte dann einfach zurück. Da saß er nackt, eine blutrote Schärpe nur lose über den Leib gebunden und brummte laut: »Immer rin in de jute Stube; ik bin der wandelnde Nagel am Sarge von meiner Familie.« Dann zeigte er mir ein Bild Rimbauds an der Wand, unter das er mit großen Buchstaben δέιος, Der Göttliche, geschrieben hatte; und dazu fragte er mich, – was er öfters zu tun pflegte – ob sein letztes Gedicht, das er mir vorlesen wollte, nicht einen »neuen Ton« hätte. (IV, 11)

In dieser mit unterschiedlichen körperlichen Ausdrucksmitteln (Verkleidung, Stimmerhöhung, Gestikulation) vorgeführten Szene läßt sich die schauspielerische Absicht viel deutlicher erkennen als in der erwähnten Balkon-Szene, und dementsprechend wird die verblüffte Reaktion der Anwesenden stärker gewesen sein. So erscheint Heym beim Empfang seines Freundes in unerwarteter Weise als Bandit aus der Zeit der Französischen Revolution, um sogleich die rüde, gegen den bürgerlichen Anspruch auf Disziplin und Vornehmheit verstoßende Haltung dieser Rollenfigur auf die eigene dichterische Leistung (also einen »neuen Ton« in seinem Gedicht) zu reduzieren. Insofern dient ihm dieser rollenspielerische Auftritt als metaphorischer Ausdruck für die unkonventionelle Radikalität der neuen Lyrik, deren revolutionärer Impuls durch das Herbeizitieren von Rimbaud als Vorbild politisch pointiert wird: Vergöttlicht nämlich ein deutscher Dichter einen französischen, gar noch mit der Pariser Kommune sympathisierenden Lyriker, so überschreitet er zum einen die nationale Tradition der deutschen Literatur, und zum anderen provoziert er das verbreitete Gesellschaftsbild des kaiserlichen Deutschland.¹³

¹² Diese Episode ist auch leicht variiert in den Erinnerungen von Erwin Loewenson überliefert. (Erwin Loewenson: Georg Heym oder vom Geist des Schicksals. Hamburg 1962, S. 9.) Im Gegensatz zu Loewensons dämonisierenden Darstellungen will Baumgardt (ein eher distanzierter »Club«-Mitglied, dessen Beziehung zu Heym freundschaftlich war) in seinen Memoiren »pragmatisch« von »einigen typischen kleinen Erlebnissen« (VI, 8) mit dem Dichter berichten, weshalb ich hier seinen Text bevorzuge.

¹³ Solche subversive Intention tritt noch deutlicher in den Vordergrund, wenn Heym eine gewöhnliche Alltagssituation mit theatralischen Gesten quasi in die Szene eines Revolutions-

Inwieweit Heym seine Rolle nur spielte oder sich ernsthaft mit ihr identifizierte, ist allerdings nicht eindeutig zu bestimmen. Unbestritten bleibt auf jedem Fall sein Wille, die künstlerische Antibürgerlichkeit als Grundton seiner Dichtung in der theatralischen Darstellungsform effektiv zu inszenieren und zu demonstrieren, wobei seine »revolutionäre« Dichter-Pose durch ihre Bezugnahme auf den privaten, autobiographischen Kontext (hier etwa das Unbehagen in der bürgerlichen Familie) doch wie spontan und authentisch zu wirken konzipiert ist. Das »Selbstporträt« in Heyms Nachlaß (Abb. 1)¹⁴ beweist diesen Anspruch auf Echtheit in der künstlerischen Selbstinszenierung.



Abb. 1:

Die Zeichnung stellt eine Figur, gekleidet nach der Mode der Französischen Revolutionszeit, dar, welche die rechte Hand mit scharfen, schwertähnlichen Fingerspitzen bedrohlich erscheinen läßt. Heym be-

dramas verwandelt. Nach dem Bericht Baumgardts verlief diese Szene so: »Im kaiserlichen Berlin, in meiner Wohnung in Charlottenburg, schwang er [Heym] sich einst fast auf das äußere Fensterbrett und sang zum bassen Erstaunen der Vorübergehenden die Marseillaise.« (IV, 11)

¹⁴ Georg Heym, Selbstporträt (1911/12). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Georg Heym-Nachlaß, Inventar-Nr. 13, Bl. 37r. Das Selbstporträt befindet sich etwa in der Mitte des Gedichtbuchs, das Heym zwischen Dezember 1911 und Januar 1912 benutzte.

müht sich also bei diesem bildnerischen Selbstdarstellungsversuch, jene Revolutionär-Rolle als sein authentisches Selbstbild festzuhalten.

Daß eine ähnliche Symbolfigur im aktionistischen Kreis des Expressionismus, mit einer etwas deutlicheren politischen Orientierung, als Appell zum »Kulturkampf«¹⁵ verwendet wurde, zeigt das Plakat von Max Oppenheimer für den Revolutionsball der »Aktion« (Abb. 2, Ausschnitt).¹⁶



Abb. 2:

Das Plakat, auf dem der jugendliche Revolutionsführer Bonaparte mit entschlossener Miene und demonstrativer Geste zu sehen ist, wurde zunächst im »Aktions«-Heft vom Januar 1913 neben folgendem Anzeigentext abgebildet:

Man erscheine im Kostüm der Revolutionen von 1789-1989 [sic]. Wer reaktionär genug ist, in Balloilette zu kommen, wird vom Direktorium zu einer

¹⁵ Siehe dazu Franz Pfemferts Beschreibung der Zielsetzung der Zeitschrift »Die Aktion«, die als ein zentrales Organ der expressionistischen Aktionisten gilt. Die Aktion 1 (1911), Nr. 1, 20. Februar, Sp. 24.

¹⁶ Max Oppenheimer: Plakat für den Revolutionsball der »Aktion«. Die Aktion 4 (1914), Nr. 4, 24. Januar, Titeltbild. Zu Max Oppenheimer vgl. jetzt auch den Katalog Marie-Agnes von Puttkamer: Max Oppenheimer. MOPP (1885-1954). Wien 1999, dort Abb. S. 72.

Konventionalstrafe von M. 1,- für eine zwangsweise aufzusetzende Jakobinermütze verurteilt.¹⁷

Wie dieser ungewöhnliche Kostümball aussah, daran erinnert sich Cläre Jung:

Von dem Maler Max Oppenheimer, genannt Mopp, war in der Mitte des Saales eine große Guillotine aufgebaut, an der sich ein Mechanismus befand, der ein Pappmesser herunterfallen ließ. Acht junge Freunde der »Aktion«, vier Mädchen und vier junge Männer, waren als Jakobiner mit phrygischen Mützen verkleidet. Sie hatten die Aufgabe, um die Guillotine zu tanzen und die Marseillaise zu singen. Wenn eine bekannte Persönlichkeit aus dem Kunstleben Berlins erschien, spielte die Kapelle einen Tusch. Die Jakobinergruppe [...] stürzte sich auf den bekannten Kritiker oder Schriftsteller und schleppte ihn unter dem Jubel des ganzen Saales zur Guillotine.¹⁸

Die groteske Hinrichtungssimulation ist so konzipiert, daß sie als Simulation einer Umstürzbewegung erscheint, bei der bekannte »Persönlichkeiten« der zeitgenössischen Berliner Literaturszene durch die im Jakobiner-Kostüm verkleideten »Aktions«-Künstler »liquidiert« werden. Das Bonaparte-Porträt Oppenheimers, dessen Monogramm »Mopp« wohl nicht zufällig an das Wort »Mob« gemahnt, verkörpert die hier demonstrierte revolutionäre Kampfart der expressionistischen Aktionisten und kündigt zugleich ihren Sieg im literarischen Machtkampf an. Oppenheimer beläßt es allerdings nicht bei dieser künstlerischen Leistung; er versucht auch noch, mittels einer rollenspielerischen Identifikation mit jener symbolischen Kunstfigur Bonaparte seine führende Rolle im »Aktion«-Kreis zu plakatieren. So zeigt eine Photoaufnahme, daß Oppenheimer in der Verkleidung als Bonaparte auf dem Revolutionsball erschien,¹⁹ so daß das Plakat wie ein Selbstbildnis des Malers wirken konnte.

Die Technik der Selbst-Ikonisierung oder Allegorisierung, mit der Heym und Oppenheimer ihren künstlerischen Demonstrationsakt auf das eigene Ich reduzieren, folgt dem ambivalenten – für den Aktionismus der Kunst-Avantgarde überhaupt typischen – Anspruch, in Form einer Performance oder eines Events eine alternative Kunstpraxis ins Leben zu rufen, die jedoch über den Augenblick der Aktion hinaus

¹⁷ Die Aktion 3 (1913), Nr. 5, 29. Januar.

¹⁸ Cläre Jung: Paradiesvogel. Erinnerungen. Hamburg 1987, S. 13.

¹⁹ Das Foto ist abgebildet in: Puttkamer: Max Oppenheimer (wie Anm. 16), S. 71.

Gültigkeit haben soll.²⁰ Insofern liefert Heyms nicht naturalistisches, sondern ikonisch-stilisiertes Selbstporträt einen graphischen Beitrag zur Schaffung des avantgardistischen Mythos vom Künstler in seinem Widerstand gegen die Zeit, der von anderen expressionistischen Künstlern geteilt wurde. Unter diesem Aspekt weist sich jene desillusionierende Trivialisierung des Dichterbildes bei Heym in bezug auf die Kritik des George-Kreises als ein konstitutives Moment des spezifischen Gegen-Mythos des Expressionismus aus.

Der Trend zur Mythos- bzw. Legendenbildung, der auch in der biographischen Literatur des Expressionismus deutlich spürbar ist, verflüssigt in den Texten dieser Gattung oft die Grenze zwischen Bericht und (Nach-)Inszenierung. Dies sei im nächsten Abschnitt an den erzählten Heym-Erlebnissen seiner Freunde aus dem »Neuer Club« erörtert, um nachzuweisen, inwieweit ihre narrative Tätigkeit in bezug auf Heym von der Programmatik dieses frühexpressionistischen Kreises abhängt.

III Das Bild Georg Heyms im »Neuen Club«: Ikonisierung und Mystifikation

Entsprechend Heyms Disposition zur spektakulären Selbstzurschaustellung in alltäglichen Interaktionen zeigen seine Künstlerkollegen – bei aller Bewunderung für sein Werk – mehr Interesse an dem Menschen Heym bzw. seiner körperlichen Erscheinung. Kurt Hiller etwa berichtet in einem Brief an Carl Seelig vom Februar 1946 über seine erste Begegnung mit dem damals zweiundzwanzigjährigen Georg Heym im April 1910:

Er war ein, für mein Auge jedenfalls, außerordentlich schöner Mensch: frisch, herb, kraftvoll, schnittig, blond, zwar nicht allzu hoch gewachsen, eher gedrungen, aber musklig [sic!] wie ein Panther, sehr straff in der Haltung, mit mächtigem Brustkorb, die breiten Schultern ohne Künstlichkeit und Krampf,

²⁰ Der Widerspruch zwischen Aktion bzw. Manifestation und Errichtung oder Aufbewahrung des Neuen veranlasste die aktionistischen Künstler zur Wiederholung einer Performance, die ihrem Wesen nach einmalig ist. So wurde der Revolutionsball der »Aktion« am 4. Februar 1913 zum ersten Mal veranstaltet und genau nach einem Jahr zum zweiten Mal. Ob die Künstler der »Aktion« anfangs an eine alljährliche Ballveranstaltung gedacht hatten, was ohnedies am Kriegsausbruch gescheitert wäre, ist zwar nicht festzustellen, aber die Wiederholung des Balls im Februar 1914 zeigt immerhin eine Tendenz zur Ritualisierung, die der Festigung einer subkulturellen Gruppe dienen sollte.

vielmehr mit lockrer Selbstverständlichkeit sehr nach hinten getragen. [...] Mit einem Wort: er paßte in den Décadence-Kreis des »Neuen Club« wie die Faust aufs Auge. (IV, 87)

Diese Skizze Hillers ist exemplarisch für das Bild von Heym in der literarischen Überlieferung. »Frisch«, »kraftvoll«, »blond«, gesund, trainiert und sportlich; das sind die Attribute, die die Zeitgenossen immer wieder zur körperlichen Charakterisierung des Lyrikers verwenden: Ernst Blass kam er zunächst wie ein »robuster Sportsmensch« (IV, 174) vor; David Baumgardt nahm an Heyms »strotzend kraftvoll mächtigem Kopf« eine »sprechende Frische« (IV, 86) wahr; Erwin Loewenson erinnert sich an Heyms Gesicht, wie es die »Gesundheit effloreszierte«;²¹ und Friedrich Schulze-Maizier spricht von der »erquickend natürlichen« Erscheinung des »fast athletisch« gebauten Heym (IV, 14).

Die Akzentuierung des Sportlichen und Gesunden an Heym in den Erinnerungen seiner Freunde im »Neuen Club« beweist den starken Eindruck, den die ungemein lebhaftere Erscheinung des Dichters seinerzeit – mit Hillers Wort – auf diesen vom Jahrhundertwende-Ästhetizismus angeekelten »Décadence-Kreis« ausgeübt hat. Auf der anderen Seite läßt sich die spezifische Manier der Schilderung auf die Jugendmetaphorik des Expressionismus zurückführen, die bestimmte körperliche Merkmale besonders akzentuiert, um die mit diesen Eigenschaften assoziierte jugendliche Vitalität als treibende künstlerische Erneuerungskraft zu verherrlichen.²²

Die Bilder von Heym, die diesem metaphorischen Beschreibungsmuster folgen, sind offensichtlich mehr oder weniger übertrieben. Vielleicht sah Heym, der immerhin ein aktiver Sportler war, in Wirklichkeit nicht so gesund und kräftig aus, wie ihn die Autoren des »Neuen Clubs« retrospektiv charakterisieren. Tatsächlich wirkt Heym auf einigen noch erhaltenen Photographien eher schüchtern und zart, wogegen allerdings David Baumgardt argumentiert, daß er »nie eine gute Photographie Heyms gesehen« habe, weil jede Photographie gegenüber jener »sprechenden Frische« des Dichters »tot« zu sein scheine (IV, 86). Man braucht jedoch hier nicht eingehend darüber zu diskutieren, ob Heym wirklich eine strahlend frische Erscheinung war. Denn viel wichtiger ist, daß seine

²¹ Loewenson (wie Anm. 12), S. 7.

²² Zum expressionistischen Jugendkult siehe Hermann Korte: Expressionismus und Jugendbewegung. In: IASL 13 (1988), S. 70–106.

expressionistischen Kollegen es für besser und angebracht hielten, ihn als Vertreter der neuen revolutionären Literatur so darzustellen.

Unter diesem Aspekt erscheint es nicht unerheblich zu sein, daß alle oben zitierten Aussagen der »Club«-Mitglieder über Heym entweder in Form einer Würdigung veröffentlicht oder an Literaturhistoriker, die sich für den Expressionismus interessierten, wie Carl Seelig oder Karl Ludwig Schneider, adressiert wurden. Ihre Schilderungen, die sich offiziell als eine historische Dokumentation ausgaben, dienten zur literaturgeschichtlichen Re-Inszenierung der Einmaligkeit jenes Dichters, mit dem der »Neue Club« einst zur Propagierung der neuen Kunstrichtung seinen Kult trieb.²³ Im Kontrast jedoch zu den würdigenden Beschreibungen in Erinnerungen und Nachrufen betrachteten Heyms »Club«-Freunde seinerzeit seine gesunde Erscheinung und sein schwungvolles, undiszipliniertes Benehmen mit ironischer Distanz.

Zum Beispiel habe – laut Schulze-Maiziers Bericht – einer »der etwas überzüchteten Clubgenossen mit sanfter Ironie« zu Georg Heym gesagt: »Lieber Heym, Sie sehen so unanständig gesund aus«. (IV, 15) Diese »sanfte Ironie« nahm bei Loewenson einen leicht spöttischen Ton an, als er den Dichter in einem Brief an seine Cousine Grete Tichauer vom Juni 1911 folgendermaßen charakterisierte:

Jetzt muß ich mich [...] hinsetzen und für den »Pan« was einschicken. Über Lyrik [...]. Jedenfalls *mit* über Heym(prüfen!), (einem komischen jungen Mann mit eigenem Genie u[nd] ohne den mindesten Grips.) Der dummste Mensch, den ich kenne. Er ist so lächerlich dumm, daß ich ihn gern habe. Weil er so wahnsinnig unverschämt u[nd] *kindisch* revolutionär ist. Furchtbar deutsch. »Die große Gesundheit« wird er in unserm Publikum genannt. Oder unter uns: der durchgegangene Embryo. [...] Ganz naiv, sogar ohne Paradoxie seines Wesens. Er dichtet immer nur vom Tod. Dabei müßtest du ihn *sehen!*²⁴

Man kann hier sehen, daß die Sensation, die Heym im »Neuen Club« erregte, auf eine befremdende Dissonanz zwischen seiner äußeren Er-

²³ In diesem Kontext möchte ich auf eine kleine Anzeige für den Georg Heym-Abend im »Neuen Club« (IV, 408) aufmerksam machen. Sie beweist den Star-Status, den Heym dort genoß. Die Produktion eines Stars durch Massenmedien ist ein wesentlicher Bestandteil der Gruppenpolitik einer Subkultur. Insofern deutet die graphisch noch dezente Anzeige jener expressionistischen Gruppe auf eine kulturgeschichtliche Entwicklungslinie, die sich von der historischen Avantgarde bis hin beispielsweise zu Andy Warhols »Factory« erstreckt.

²⁴ Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs 1908–1914. (2 Bde.) Bd. 1. Hildesheim (1980), S. 514f. Kursivsetzung im Original.

scheinung und seiner Dichtung zurückzuführen war: Heym verkörpert nämlich in seinem leiblichen Erscheinungsbild einen Antipoden zu der modernen Dekadenz, ist aber zugleich der Dichter der schwarzen Todesvisionen. Bei dieser Charakterisierung betont Loewenson die »geniale Dummheit« des Lyrikers, der ohne jede Reflexion über sein eigenes dichterisches Wesen mit »wahnsinniger Unverschämtheit« radikale Verse macht. Solche (scheinbare) Selbstunbewußtheit von Heym beschäftigte und forderte so sehr die hochintellektuellen Mitglieder des »Neuen Clubs« heraus, daß schließlich Loewenson als Chef-Theoretiker des »Clubs« jenen charakteristischen Widerspruch in Heym kunsttheoretisch zu begründen versuchte. In seinem Brief vom 21. März 1911 an Schulze-Maizier,²⁵ der Heyms Dichtung unter dem Verdacht der Geisteslosigkeit ablehnt, gibt Loewenson ein Gutachten über das »Phänomen Heym« ab:

Aber, Herr und Mensch, gerade daß der ›Mensch‹ Heym nichts von dem ›Unbewußten‹, dem ›Noumenon‹ Heym versteht: darin beruht ja gerade das wundervolle Phänomen Heym! [...] Er ist (wie Erich Unger sagt) ›naiv wie ein Sopha‹ – und hat solche Visionen! Ich liebe Heym schon deswegen, weil er meine Theorie bestätigt, daß ein synthetisches Genie völlig unintelligent sein kann. So, nur so hab ich mir in angsterfüllten Kinderträumen ein polterndes Dichtergenie vorgestellt. Zum Haarsträuben unanalytisch, ganz ungehemmtes Unterbewußtsein; die Oberschicht Mensch ohne Zusammenhang. (IV, 28)

Obwohl Loewenson bei der Beschreibung auf die Kategorie des Genies (als Kern der Kunstauffassung des Bildungsbürgertums) zurückgreift, verwahrt sich seine Heym-Analyse gegen das vom bürgerlichen Individualitätsbegriff herzuleitende Ideal einer harmonischen, in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit, indem er die Autorschaft Heyms vom »Menschen Heym« vollkommen loslöst, um sie auf eine unbewußte psychische Instanz zu reduzieren. Von der Einheit zwischen Kunst und

²⁵ Dieser Brief, aus dem Schulze-Maizier in seinem Essay »Begegnung mit Georg Heym« (IV, 13–34) die folgende Textstelle zitiert, galt bisher als verschollen. Siehe Sheppard (wie Anm. 24), Bd. 2 (1983), S. 647 und 653, Anm. 6. Aus eigenen Recherchen im Schulze-Maizier-Nachlaß (Deutsches Literaturarchiv Marbach) konnte ich jedoch diesen Brief sowie den ebenfalls von Schulze-Maizier im nämlichen Essay erwähnten, für verloren gehaltenen Brief vom 3. April 1911 nachweisen. Außerdem befinden sich im Nachlaß noch zwei bislang nicht bekannte Briefe Loewensons an Schulze-Maizier aus den »Club«-Jahren: die Briefe vom 5. April 1910 und 17. Oktober 1910. Diese neu entdeckten bzw. nachgewiesenen Briefe informieren uns vor allem über den Plan eines »Hölderlin-Abends« im »Neuen Club« im April 1910 sowie die Konflikte zwischen Loewenson und Hiller im Februar 1911 (vgl. Anhang).

Person ist also bei Loewenson nicht mehr die Rede. Andererseits beruft sich Loewenson – allen Theorien vom Traditionsbruch zum Trotz – zur Neudefinition des Dichterischen auf eine alte mytische Figur. Denn seine Schilderung von Heym als einem »polternden Dichtergenie« ist letztlich eine tiefenpsychologisch untermauerte Fassung der wohlbekanntten Vorstellung vom orphischen Dichter.

Auch Kurt Hiller vergleicht Heym in seiner Rezension des »Ewigen Tags« (Juli 1911) mit diversen, quasi animistischen Götter-Figuren. Heym erscheint im Hillerschen Text als ein »feueräugiger Hüne auf irgend einer Inselhöhe«, als ein »kupferner Gott« mit einer »naiv-entsetzlichen« visionären Anschauungskraft (IV, 199). Die mythologisierende Skizze Hillers lobt einerseits die kräftige Bildersprache Heyms, aber andererseits spielt sie auf die Reflexionslosigkeit dieses visionären Dichters an. Da Hiller letztlich noch am herkömmlichen Modell der Erlebnislyrik festhält, kritisiert er, daß Heym weniger persönliche »Gefühle« als rein optische »Gesichte« (IV, 201) gebe. Dennoch bemerkt Hiller zu diesem – zumindest für ihn – Mangel der Heymschen Dichtung:

... Manchmal pfeife ich auf die ganze Geistigkeit; [...] und erinnere mich, daß wir allezumal Sinnengeschöpfe sind; nämlich Augen und Ohren haben, und Anderes, und in der Natur leben, und sterben ... In solchen Stunden wehrt man sich nicht gegen ein Gott-Tier, das, von Glück und Grauen panisch strotzend, herbeirollt und, ohne Metaphysik, auch ohne Selbsthaß, äußert: »Mein Manko ist größter Vorzug; am Ozean steh' ich, der Sonne singend; Geist ist ein Umweg ...«. (IV, 201f.)

Dieser (selbst-)ironische Kommentar zur Abwesenheit der »ganzen Geistigkeit«, wie sie Hiller in den Versen Heyms erkannt zu haben glaubt, erklärt die leicht spöttische Bewunderung der – mit Schulze-Maiziers Wort – »etwas überzüchteten« Mitglieder des »Neuen Clubs« für ihn. Hillers Besprechung spiegelt nämlich die ambivalente Sehnsucht der ästhetischen Moderne nach dem Primitiven und Ursprünglichen wider, welche aus ihrem Bewußtsein von der Grundlagenkrise der bürgerlichen Kultur entstand, auf die die frühexpressionistische Bewegung mit einem künstlerischen und sozialen Erneuerungsanspruch reagierte.

Unter diesem Aspekt erklärt sich die merkwürdige Tatsache, daß die meisten Mitglieder des »Neuen Clubs« in ihren Erinnerungen an Heym seine »Natürlichkeit« und »Naivität« akzentuierten und daß sie sogar seine theatralisch vorgespilte Hemmungslosigkeit als Zeichen für eine un-

gekünstelte Spontaneität beschrieben. Das spezifische Darstellungsverfahren, das auf eine Inszenierung des Natürlichen und somit des Nicht-Inszenierten zielt, diene ihnen dazu, das Bild dieses neuartigen »Dichtergenies«, dessen Autorschaft im Kontext der frühexpressionistischen Kulturkritik auf eine unbewusste bzw. visionäre Instanz vor und außerhalb der rationalen Erkenntniskategorie zurückgeführt wurde, postum in einem neuen Mythos des guten Wilden zu verewigen.²⁶ Eine Passage in Loewensons Gedenkrede auf Heym (1912/1922) zeigt dies deutlich:

Er [Heym] war ein Wilder oberhalb der Kultur, dumm vor Genialität, obszön aus Reinheit, voll schamlos rüder Noblesse, ein Teufel ad majorem dei gloriam.²⁷

IV Zwischen Rollenspiel und Identitätssuche:

Georg Heyms künstlerische Selbstreflexion in Wort und *Performance*

Interessant ist nun Heyms äußerst ironische Reaktion auf das von ihm im »Neuen Club« gestaltete Bild als jungem Wilden, das er selbst beim Auftritt in der Berliner Literaturszene mitgeprägt hat. In der Tagebuchaufzeichnung vom 31. Oktober 1910 heißt es:

Hoddis trägt keine Maske, Heym ist maskiert. Ihm beliebt es, als Naturbursche zu erscheinen. Solange er andere braucht, muß er ihnen Gelegenheit geben, sich wenigstens in dieser Hinsicht – Schriff, Intellect – ihm überlegen zu zeigen (da sie mit der Leistung nicht konkurrieren können.) (III, 155)

Die Figur eines »Naturburschen« versteht Heym als eine »Maske«, eine Rolle, die er in seinem literarischen Umfeld mit kühler Berechnung sorgfältig spielt. Und was sich hinter dieser »Maske« versteckt, beschreibt er in der Tagebuchaufzeichnung vom 5. Juli 1910:

Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. Sie meinen, Herr Wolfsohn, Ihnen wäre noch nie jemand so ungebrochen vorgekommen wie ich. Ach nein, lieber Herr, ich bin von dem grauen Elend zerfressen, als wäre

²⁶ Solche primitivistisch-mythologisierende Darstellungsweise bildet eine Tradition in der expressionistischen Biographie. Zum Beispiel bezeichnet Ludwig Meidner 1918 in seiner »Erinnerung an Dresden« seinen jungen Freund Ernst Wilhelm Lotz als einen »sündenlosen« und »edlen« »Heiden«, der die »tiefe Fleischeslust, die sichtbare Schönheit der Leiber, die Labung frenetischer Küsse« lobt. Vgl. Paul Raabe (Hg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten 1965, S. 145–150, hier S. 147.

²⁷ Loewenson (wie Anm. 12), S. 9.

ich ein Tropfstein, in den die Bienen ihre Nester bauen. Ich bin zerblasen wie ein taubes Ei, ich bin wie alter Lumpen, den die Maden und die Motten fressen. Was Sie sehen, ist nur die Maske, die ich mit soviel Geschick trage. Ich bin schlecht aus Unlust, feige aus Mangel an Gefahr. Könnte ich nur einmal den Strick abschneiden, der an meinen Füßen hängt. (III, 138)

Das elende und leidende Ich, das Heym der »Maske« eines »Ungebrochenen« gegenüberstellt, entkommt indes nicht dem inszenatorischen Rollencharakter. Denn seine Beschreibung, wie sie formal an seinen »Club«-Freund John Wolfsohn adressiert ist, setzt einen Zuhörer voraus. Obwohl sich Heym diesem gegenüber, unter Betonung der Wahrhaftigkeit seiner Aussagen, als Dulder zeigt, verrät sein metaphorischer, leicht an Baudelaire anklingender Sprachstil die figurative Bildlichkeit dieses Ich. Besonders dort, wo der Autor die Pose eines Gefangenen einnimmt (»Könnte ich nur einmal den Strick abschneiden, der an meinen Füßen hängt.«), bekommt das leidende Ich schauspielerische Züge. Die demaskierende Selbstdarstellung zielt also nicht darauf, eine authentische Erkenntnis von sich selbst zu liefern, sondern vielmehr auf eine literarische Umgestaltung bzw. Uminszenierung des Ich.

Der rollenspielerische Charakter des autodeskriptiven Schreibens von Heym artikuliert sich vor allem in seinen Briefen. So schreibt er neben den knappen, oft barsch formulierten Briefen an die Freunde des »Neuen Clubs« mehrere überschwengliche Liebesbriefe, in denen er seinen Gesprächspartnerinnen seine Ängste und Träume erzählt. Dabei führt die changierende Verwandlung der Brief-Stile zur Vervielfachung des Ich, wie sie Heym in Tagebuchnotizen vom 9. Oktober 1911 konstatiert:

Ich möchte mal die Diagnose ziehen aus dem was über mich sagen: [...] Guttman, Loewenson, Hiller, Nelly P..., Hedy W..., Hilde K..., Lily F..., Mary P..., Leni F... – Und das würde alles nicht stimmen. (III, 173)

Die ironische Bemerkung über die Unstimmigkeit der Bilder, die die »Club«-Genossen und die Freundinnen von Georg Heym haben, läßt den nüchternen Blick eines Schauspielers spüren, der seine geprobteten Rollen stets aus einer Distanz betrachtet. Mit dieser distanzierten Haltung zeigt sich Heym in vielfältigen Gestalten, und zwar so, daß er eine bestimmte Rolle, beispielsweise die eines Liebenden, in verschiedenartigen Variationen erprobt.

Zum Thema Liebe äußert sich Heym in einer Tagebuchaufzeichnung vom 5. September 1911 so: »Ich kann keinen bürgerlichen Beruf haben, denn ich habe den, zu lieben.« (III, 162) Liebe als ein gegenbürgerlicher Beruf, diese Einstellung legt nahe, daß für Heym die Figur eines Liebenden, ähnlich wie die eines Revolutionärs, eine gesellschaftskritische Funktion hat. In diesem Bezugsrahmen stellt er jene Rolle bald als ein sexuell aufgeräumter Abenteurer, bald als ein verträumter Liebhaber dar. Wenn er also an David Baumgardt nach Erfurt schreibt: »Infolge gänzlicher Abwesenheit von barem Gelde kann ich nicht kommen. Leider. [...] Außerdem habe ich jetzt – unberufen – eine süße Puppe, die ich mir warm halten muß.« (Brief vom 31. Dezember 1910: IV, 503), so heißt es in einem Brief an Hildegard Krohn aus dem Juni 1911:

Wir wollen unsere Herzen ineinander tauchen, wir wollen eins werden. Wenn wir dieselben Bücher lesen, so werden wir nach und nach denselben Horizont sehen, wir werden dieselbe Liebe für das Schöne haben, wir werden ineinander verfließen. Wir werden in unseren Helden uns selber wiedererkennen. Sei Du meine Alissa und Clara. Dann werden wir noch im Grabe aneinander denken, in der Winternacht. (IV, 507)

Im Unterschied zum frechen Sprechstil in dem Brief davor herrscht hier ein pathetisch-melancholischer Ton. In diesem Text voll tradierter poetischer Topoi (wie das Motiv des Herzens oder die Vorstellung von der Liebesvereinigung im Grab) literarisiert Heym seine Beziehung mit Hildegard Krohn zu einer romantischen Liebesgeschichte, indem er sich seine Freundin als eine Heldin von André Gide bzw. Octave Mirbeau vorstellt. Diese Situierung veranschaulicht die literarische Fiktionalität des zarten, liebenden Georg Heym als Briefschreiber.

Aus den bisherigen Betrachtungen ergibt sich, daß die Briefe für Heym ein passendes Medium für die literarische Selbstinszenierung waren. Seine Briefe, in denen das poetische und autobiographische Schreiben ineinanderzuffließen beginnen, stellen eine Art Maskerade dar, also einen Schreibprozeß, in dem das Ich des Autors von einer Rolle in die andere flüchtet. Vor diesem Hintergrund ist es nicht von großem Belang, ob diese oder jene Aussagen in Heyms so unterschiedlichen Briefen wirklich ernsthaft gemeint sind oder ob alles nur eine Pose ist. Alle Briefe sind nämlich so entworfen, daß sie als private Mitteilungen wie authentisch wirken, wobei jedoch eine ironische Brechung immer spürbar bleibt.

Diesen Schreibmodus überträgt Heym auch auf seine Alltagshandlung. Als Beispiel zitiere ich eine Episode, die Loewenson im bereits erwähnten Brief an Grete Tichauer erzählt:

Wenn er [Heym] lyrische Liebesgedichte vorliest und welche können sich nicht das Lachen verhalten, über die Komik seiner (zwar aber genialen) Naitivität, dann schmeißt er sie hinterher eigenhändig raus. Der Lyriker: »Na nu man raus hier. Fix, fix! Dalli! Na man fix Sie, sonst: von wejen starke *Hand* und so!«²⁸

In dieser Szene werden zweierlei Dichterexistenzen miteinander dadurch konfrontiert, daß der »Naturbursche« Georg Heym die Figur eines naiven Liebeslyrikers, die derselbe Heym bei der Lesung verkörperte, – zusammen mit denjenigen Leuten aus dem Publikum, die über seinen Vortrag lachten – »eigenhändig rausschmeißt«.

Das Verfahren, durch eine performative Verfremdung eigener lyrischer Texte die eine und andere Künstlergestalt kontrastiv vorzuspielen, verwendet Heym gerne in seiner sublitterarischen Kunstpraxis. Als er im »Neopathetischen Cabaret« – einer Besprechung in der »Münchener Allgemeinen Zeitung« zufolge – sein Aas-Gedicht »Der Schläfer im Walde« »gesund und frisch«, »mit energischer Stimme« den Zuhörern »ins Gesicht geschmettert« habe,²⁹ wurde das in jenem Gedicht evozierte Bild von einem *poète maudit* à la Rimbaud in der Figur eines temperamentvollen Provokateurs aufgelöst. Ähnlich trivialisierte Heym seine Autorschaft als ein Revolutionsdichter ins Kabarettistische, indem er – wie Emmy Hennings in ihrem Brief an Carl Seelig vom Februar 1946 berichtet – sein Sonett über die Französische Revolution im Münchner »Simplizissimus« mit einer Art Indianerschmuck auf dem Kopf vortrug (IV, 89).

Das kabarettistische Rollenspiel des dichterischen Ich findet auch in Heyms Brettliedern statt. Ein markantes Beispiel dafür ist das Gedicht »Das Letthaus. Oder: Die Ballade vom zerbrochenen Herzen«, veröffentlicht in der »Aktion« am 29. Mai 1911. In diesem witzigen Lied besingt das lyrische Ich als »armer Troubadour« seinen Liebeskummer mit einer parodistischen Anspielung auf Rimbauds »Sonett der Vokale«, um schließlich seine angebeteten Mädchen zu bitten: »Schreibt mir doch einmal nach Charlottenburch, / Neue Kantstraße zwölf.«³⁰ Neue Kantstraße

²⁸ Sheppard (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 515, Kursivsetzung im Original.

²⁹ Hans Hentig: Bei den Neopathetischen. In: Anz, Stark (wie Anm. 8), S. 83f., hier S. 83.

³⁰ Die Aktion 1 (1911), Nr. 15 vom 29. Mai, Sp. 459.

12 ist der Wohnsitz der Familie Heym, wo der Dichter seinerzeit auch lebte. Mit dieser Selbstbezugnahme verulkt Heym in dieser »Ballade« nicht nur die Figur eines unglücklich verliebten Dichters, als welcher er wohl damals in seinem Freundeskreis erschien, sondern relativiert vor allem das Bild von einem ernsten, mit Rimbaud vergleichbaren Lyriker, mit welchem er sich sonst mit seinen radikal »fortgeschrittenen« Versen in der »Aktion« identifizierte.

Heyms Selbstdarstellung innerhalb und außerhalb der literarischen Texte ist ein endloser Prozeß des Sich-Verarbeitens und -Infragestellens. Insoweit läßt sie sich in den Kontext der avantgardistischen Experimente mit dem künstlerischen oder künstlichen Ich einbeziehen, wobei dies nicht nur in dem Sinne geschieht, daß einzelne Ich-Figuren unterschiedliche Entwürfe eines gegen die bürgerlich-wilhelminische Lebenspraxis protestierenden Ich darstellen, sondern auch, weil die Formen der Präsentation so konzipiert sind, daß sie die Variabilität des multiplen Ich veranschaulichen. Denn die Pluralität des Ich ist das, was die historischen Avantgardebewegungen im Kontext eines Angriffs gegen das bürgerliche bzw. individual-psychologische Identitätsmodell immer wieder deklarierten. Dabei diente dieses Thema mit seinen Komponenten Maskierung, Kostümierung, Pseudonymbildung³¹ oder Anonymisierung den Künstlern der historischen Avantgarde-Ismen als Modell der künstlerischen Selbstdarstellung.

Georg Ehrenfried Groß alias George Grosz schreibt 1915 an seinen Freund Robert Bell, daß er aus seinem »inneren Vorstellungsleben« drei verschiedene Figuren »herausgefetzt« und ihnen allen verschiedene Namen gegeben habe. Die so entworfenen, irgendwie verdächtig wirkenden, nicht-bürgerlichen »Typen« sind:

1. Grosz. 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist. 3. Der Arzt Dr. William King Thomas, der

³¹ Heym betreibt zwar – anders als einige expressionistische Künstler aus seinem Umkreis wie Hiller, Else Lasker-Schüler oder Mynona – nicht das Experiment mit den Künstlernamen bzw. Pseudonymen, aber in seinen Briefen variiert er gelegentlich seine Unterschrift. So unterzeichnet er seinen Brief bald mit »Georg Heym. mit y. alias Robespierre auf dem Thespiskarren« (Brief an Loewenson vom 30. Mai 1910: III, 203), bald in Französisch »Georges Heym« (Brief an Ernst Rowohlt vom 4. Januar 1912: III, 286) oder er benutzt eine Signatur in dekorativen Großbuchstaben (Brief an Loewenson vom 21. August 1911: III, 262; Abbildung in: Georg Heym: Der Städte Schuleren knacken. Bilder Texte Dokumente. Hg. von Nina Schneider. Zürich 1987, S. 122).

mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.³²

Die drei – mit Grosz' Wort – »Doppelgänger« sind so wesensverschieden, daß man sie kaum auf eine einzige Person zurückführen kann. In der Tat kann jede Figur das Recht auf eine selbständige Lebensführung behaupten, indem sie einen eigenen Namen erhält. Unter diesem Gesichtspunkt ist sogar der Künstler »Grosz« nicht identisch mit dem empirischen Ich Georg Ehrenfried Groß.

Wenn Grosz während des Kriegsdiensts auf die Idee rollenspielerischer Persönlichkeitszerlegung kam, so reduziert Hugo Ball die Vorliebe der Dadaisten für das Schauspielerische auf die erschütternden Erlebnisse des Ersten Weltkriegs. In seinem 1927 veröffentlichten Tagebuch »Die Flucht aus der Zeit« heißt es:

Er [Der Dadaist] weiß, daß sich im Widerspruche das Leben behauptet und daß seine Zeit wie keine vorher auf die Vernichtung des Generösen abzielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen, Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt. [...] Da der Bankrott der Ideen das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat, treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe hervor. Da keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem Dambruch gewachsen scheinen, bleibt nur die Blague und die blutige Pose.³³

Ball beantwortet als Dadaist die Auflösung des alten, auf »Ideen« sich stützenden »Menschenbildes« mit verschiedenen Arten von Schauspielerische (Maske, Versteckspiel, Blague, Pose). Denn er weiß, daß nur noch die »düpierende« Imitation dieses zerstörten Idealbildes übrigbleibt, wenn die repräsentativen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft (Kunst, Politik, Religion oder Kirche) dieses nicht mehr zu retten vermögen. Insoweit bewährt sich das dadaistische Masken- bzw. Rollenspiel, das einerseits die Abwesenheit einer bisher als »Geist«, »Subjekt«, »Selbst« oder »transzendentes Ich« charakterisierten Substanz zu Tage zerrt, andererseits als eine Strategie für die Bewältigung dieser Krisensituation.

Vergleicht man das künstlerische Rollenspiel bei Heym, in dem die diffusen Ich-Figuren wechselnd auftreten und einander relativieren, mit den skizzierten Selbstdarstellungsverfahren der dadaistischen Avantgar-

³² George Grosz an Robert Bell, Brief von Ende September 1915. In: George Grosz: Briefe 1913–1959. Hg. von Herbert Knust. Hamburg 1979, S. 30–32, hier S. 31.

³³ Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. Hg. von Bernhard Echte. Zürich 1992, S. 98f.

disten, so erscheinen der Frühexpressionist und die Künstler der historischen Avantgarde durchaus konvergent zu sein. Da Heym im Netzwerk von personellen Kontakten der fortschrittlichen Künstler in Berlin Anfang des 20. Jahrhunderts indirekt mit der gesamteuropäischen Avantgarde verbunden war,³⁴ können wir aus diesen Parallelerscheinungen seinen spezifischen Beitrag zur Genese und Entwicklung avantgardistischer Praktiken für die künstlerische Selbstreflexion in Wort und Performance folgern. Dennoch ist es nicht zu übersehen, daß Heym in seiner literarischen Selbstthematierungspraxis das Konzept des multiplen Ich keinesfalls zum Programm macht.

Heym schreibt im Tagebuch, das sonst als Schauplatz seiner dichterischen Maskerade dient: »Eine solche Mischung wie ich ist sicher noch nirgends dagewesen, von rechts wegen müßte das unmittelbar zum Wahnsinn führen.« (III, 168) Diese pathologische Angst vor einer Persönlichkeitszersplitterung führt ihn dazu, disparate Momente seines Ich unter dem Begriff des »Genies« zu vereinigen. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 16. September 1911 heißt es:

Baudelaire: Kennzeichen eines Genies Mischung aus Enthousiasmus, Sensibilität, Melancholie. Nun auf diese 3 Dinger [sic!] bin ich allerdings geaicht. Da stelle ich keinen falschen Wechsel drauf aus. (III, 165)

Die Begründung von sich selbst als einem »Genie«, in dem die unterschiedlichsten Charakterzüge vermischt sind: Diese Selbstbeschreibung, die weniger der Spielregel des variablen Ich folgt als vielmehr dem Wunsch nach Identitätsfindung, ist als Heyms Antwort auf jene Selbstzerspaltungsfahr zu verstehen. Das heißt, zwar stiftet seine Genie-Figur kein harmonisches Persönlichkeitsbild – denn sie ist letztlich eine hybride »Mischung« –, aber sie fungiert dennoch als ein gemeinsamer Nenner heterogener Facetten des Ich.

Heyms Versuch einer definitorischen Selbstsynthese läßt sich letztlich auf das Unbehagen des empirischen Ich des Dichters gegenüber seinem rollenspielerisch wandelbaren künstlerischen Ich³⁵ zurückzuführen. Mit

³⁴ Um einige Indizien für diese Verbindung anzugeben: Heym kannte die spätere Züricher Dadaistin Emmy Hennings persönlich; und zum Kreis der »Aktion«, deren ständiger Mitarbeiter Heym war, gehörten vor dem Ersten Weltkrieg mehrere spätere Berliner Dadaisten wie Franz Jung, Richard Huelsenbeck oder Wieland Herzfelde.

³⁵ Zur Darstellung des Konflikts zwischen künstlerischem und empirischem Ich bei der literarischen Selbstthematierung in der ästhetischen Moderne s. Panajotis Kondylis: Der

dem unbequemen Gefühl der Nichtübereinstimmung mit sich selbst äußert er – dabei natürlich nicht ohne Selbstironie, weil er sonst gern mit theatralischen Ausdrucksmitteln operiert – einen Abscheu gegen das Schauspielerische. Heym bemerkt nämlich im Zeitraum zwischen März und Juni 1911, anscheinend wider seine immer erhöhte Lust zur theatralischen Selbstdarstellung, in einem Notizbüchlein: »Man kann nicht ewig Kabarettist bleiben.«³⁶

Warum kann man nicht »ewig Kabarettist bleiben«? – Ernst Blass, Heyms Dichterkollege im »Neuen Club«, scheint in seiner Rezension von Heinrich Manns Drama »Schauspielerin« (1911) diese Frage beantwortet zu haben. Dort konzentriert er sich auf die Titelfigur Leonie, wie sie durch ihre Neigung zum »Komödienspielen« fortwährend vom ersehnten »Leben« abgelenkt wird,³⁷ bis sie sich schließlich das Leben nimmt, um dem permanenten selbstverfremdenden Spielprozeß ein Ende zu machen. Anhand dieser Tragödie thematisiert Blass den fundamentalen Widerspruch zwischen der »ewig-schauspielerischen« Natur des Menschen und seinem »Trieb zur Wahrheit«.³⁸

Dem Gegensatzschema zwischen Spielen und Leben, auf dem Blass das tragi-komische Schicksal einer Schauspielerin begründet, liegt die Hoffnung zugrunde, daß es außerhalb des Schauspielens eine andere, authentischere Existenzform geben möge. Dieser Gedanke, der für die Künstler der historischen Avantgarde-Ismen eine bankrott gegangene und allein durch eine artistische Clownerie parodistisch zu ersetzende Illusion war, schlägt sich auch in Heyms zitiertes Notizbuch-Aussage nieder. Die von Blass beschriebene Tragödie Leonies repräsentiert also das Grundproblem der Selbstdarstellungspraxis Georg Heyms, die zwischen dem experimentell-selbsterweiternden oder ironisch-selbstthematizierenden Rollenspiel und der identitätsstiftenden Selbstcharakterisierung schwankte.

Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massen-demokratische Postmoderne. Weinheim 1991, S. 77.

³⁶ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Georg Heym-Nachlaß, Inv.-Nr. 24, Bl. 45v.

³⁷ Ernst Blass: Manns »Schauspielerin«. In: Pan 2 (1911/12), Nr. 4, 16. November 1911, S. 123–125, hier S. 123.

³⁸ Blass (wie Anm. 37), S. 123.

Anhang

*Erwin Loewenson an Friedrich Schulze-Maizier*¹

Berlin W 57 / 5. IV. 10

Bülowstr. 6

Lieber Herr Schulze!

Ich habe mit großen Bedauern gehört, daß Sie zwei Operationen haben über sich ergehen lassen müssen, und mit großer Freude, daß Sie sie bereits gut hinter sich haben und sogar schon wieder fruchtbar, also äußerst gut auf dem Posten sind.

Haben Sie nun schon von unsern nächsten Club-plänen gehört? Hiller hat Ihnen wohl schon mitgeteilt, daß wir nun gesonnen sind, demnächst einen Hölderlin-Abend endgültig steigen zu lassen; es hat sich nun herausgestellt, daß Alessandro Moissi vom Deutschen Theater (den wir zusammen mit Helene Ritscher vom Neuen an Ihre geschätzte Seite stellen wollen) nur bis zum 29. April incl. für uns zu haben ist, da er von dann bis Oktober nicht in Berlin weilt. Ohne² Moissi glauben wir augenblicklich keinen Erfolg mit einem Hölderlinabend zu haben, also müßte er bis zum 29. April stattfinden. Nun möchte ich Sie anfragen, ob Sie für Ihre Gesundheit schon derart garantieren können, daß Sie in der Lage sein werden, bis zum 29. April Ihren Hölderlin-Vortrag fertig zu stellen. Wir können nämlich nicht eher mit Moissi, Ritscher und Coralion³ abschließen, bevor wir dessen nicht ganz sicher sind; bitte antworten Sie auf diese Frage also so schnell wie möglich, denn wir sitzen sonst da

¹ Der Inhaber der Rechte konnte trotz Recherche nicht ermittelt werden. Falls Ansprüche bestehen, bitte mit dem Verlag bzw. der Gesellschaft in Verbindung setzen. Die Briefe befinden sich im Schulze-Maizier-Nachlaß (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.). Herrn Klaus E. Bohnenkamp sei für seine maßgebliche Unterstützung bei der Transkription der Briefe gedankt.

² Die Autorschaft der diversen Unterstreichungen konnte nicht mehr zweifelsfrei unterschieden werden.

³ »Choralion« ist der Name des Saals, in dem der »Neue Club« jenen Hölderlin-Abend zu veranstalten plante. Vgl. Richard Sheppard: Die Schriften des Neuen Clubs. 1908-1914. Bd. 1. Hildesheim 1980, S. 299 und 302.

und bekommen keinen Saal mehr und können keine Reklame mehr machen. –

Ferner will der Club eine Frank-Wedekind-Matiné veranstalten, wozu die Tilla Durieux schon freundlicherweise ihre Mithilfe gratis und franco zugesichert hat (es soll alles ehrenhalber für Wedekind geschehen, der, wie Sie wohl gelesen haben, von seinem Verleger Bruno Cassierer wegen grober Beleidigung verklagt ist und eine größere Freiheitsstrafe erwartet und vor seinem wirtschaftlichen Ruin steht); vielleicht bekommen wir noch Bassermann oder Albert Heine oder Gertrud Eysoldt. Den Vortrag über Tragik und Wedekind mache ich. (Soll schon bis zum 21. IV eventuell bis Anfang Mai fertig sein! Schriftlich!)

Von dem Plan des Clubs, ein

»NEOPATHETISCHES CABARET
für Abenteurer des Geistes«

zu gründen, hat Hiller Ihnen wohl geschrieben. Wahrscheinlich wird dasselbe in einem Privat-Atelier in Halensee stattfinden und sehr ulkig werden; monatlich einmal.

Ich hätte Ihnen gerne noch mehr und ausführlicher geschrieben, habe aber gerade große Eile, da ich zu einem Geburtstag weg muß. Bitte lassen Sie doch (also) bald von sich hören und schreiben Sie, wie es Ihrer Gesundheit und Ihren Gedanken geht, auch was Sie ungefähr sagen wollen über Hölderlin (vielleicht kann man mit Rücksicht darauf das Programm einrichten: überhaupt machen Sie doch Vorschläge, was von Hölderlin vorgetragen werden soll!!)

Leben Sie wohl und kommen Sie bald gesund nach Berlin.

Ihr
Erwin Loewenson

Der ganze Club läßt Sie grüßen.

DER NEUE CLUB⁴

Wilmersdorf I bei Berlin 17. X. 1910.
Motz Str. 42.

Lieber Herr Meicier⁵!

Von der letzten Comitésitzung habe ich Ihnen noch mitzuteilen, daß uns Ihr Schreiben vorgelesen wurde und daß wir es bedauert haben, Sie in München zu wissen. Selbstverständlich liegt keinerlei Grund vor, deshalb aus dem Club auszutreten; wir freuen uns, daß Sie Ihre Beziehungen zu uns trotz kleiner persönlicher Konflikte nicht abgebrochen haben. Hoffentlich machen Sie bald Ihren Doktor und kommen dann wieder nach Berlin zurück. Was die auswärtige Mitgliedschaft anlangt, so <ist> der Beitrag auf die Hälfte des gewöhnlichen herabgesetzt worden; das ergibt 4,50 M pro Semester. Die auswärtigen Mitglieder werden dafür von Zeit zu Zeit von den laufenden Veranstaltungen in Kenntnis gesetzt.

Bitte schreiben Sie uns Ihre Münchener Adresse (und legen Sie möglichst ein paar Manuskripte von Ihnen bei). Grüßen Sie Herrn Baumgart [sic]⁶.

Ich soll Sie von Allen grüßen, und schließe mich selber dem an:

Ihr Erwin Loewenson

Lieber Meicier,

wie wärs, wenn Sie u. Herr Baumgart [sic] in München eine Filiale des N.C. – nach Ihrem Geschmack – aufmachten<?> Ein paar Leute müßten sich doch auch da finden.

⁴ Gedruckter Briefkopf.

⁵ Diese Schreibung benutzt Erwin Loewenson in diesem und den weiteren Briefen an Schulze-Maizier.

⁶ Gemeint ist David Baumgardt, Mitglied des »Neuen Clubs« und Freund Georg Heyms.

Inzwischen hab ich hier Wedekind kennen gelernt, was ganz ulkig war (doch möchte ich meine denkwürdigen Eindrücke von ihm nicht gern aufs Papier setzen; nicht sowohl weil ich ihn einmal im Oberhemde und einmal im Nachthemde gesprochen habe, sondern weil er seine Dramen nicht versteht; aber nicht weitersagen!!)

Ferner hat sich hier eine Theatergesellschaft »Pan« gegründet (Sie haben es wohl selbst gelesen?) und machen [sic] die Neue Bühne. Paul Cassierer, Meyer-Gräfe, Wilhelm Herzog, beide Manns, Wedekind, beide Walsers.

Schauspieler: Durieux, Moissi, Wegener, usw. Kleines Theater. Stücke: die Wedekind-Trilogie. Einakter von H. Mann. und noch zwei andre (Essig u. Georg Büchner, glaub ich). Dazu eine neue Theaterzeitschrift: »Pan« (Paul Cassierer u. Wilh. Herzog). Also unser Plan. Ich finde die Sache erfreulich. Sparen wir Mühe, Zeit, Geld u. Blamage. So gut wie die hätten wir doch keine Bühne machen können, vorläufig. Und vielleicht kommt bei der Zeitschrift sogar etwas für uns dabei heraus. Meinen Sie nicht?

Besten Gruß!

Erwin Loewenson an Friedrich Schulze-Maizier

21 III. 1911

Lieber Meicier! Besten Dank für Ihren Brief! Endlich einmal eine Lebensregung. Schämen Sie sich.

Na. Natürlich entspreche ich vollkommen dem Ideal von Loewenson, das Sie währenddem im Herzen trugen. Weiß auch nicht, warum ich selbst über soviel Phantasie hätte verfügen sollen.

Den Punkt Hiller haben Sie recht gut erfaßt (ich meine, so wie wir ihn faßten). Alles das was Sie schrieben und noch recht viel mehr hat er selbst zu hören bekommen. Aber es scheint mir trotzallem, daß Ihr

Urteil, Meicier, über ihn etwas haßgetrüb ist. Wer sich mit großer Mühe und zu seinem größten Stolz bis zur Schuldienner-Pose durchgerungen hat, den darf man nicht mirnichts dirnichts mit dem Prädikat »Oberkellner« abtun. Was ihm »recht« ist, muß uns »billig« sein. So will es sein Schicksal

II: das Neue Pathos; Herr und Mensch: sehn Sie, Sie werden mich festlegen wollen und dann sagen, ich hätte es »festgelegt«. Also los. »Oberflächlichkeit aus Tiefe« oder so was is nich. Außerdem wenn das Nietzsche sagt, klingt u. bedeutet es ganz (etwas) andres. Sie werden doch wissen, was Pathos ist. Eine Definition werden Sie schon selber finden.

Das Wesen der Religiosität jedenfalls ist, wenn man so tut (& ist), als ob's außer einem selbst keinen Menschen mehr gibt. Posenlosigkeit bis zur Entzündung, meineten; Unbarmherzigkeit vor sich selber im Denken. [Darin (darin) ist zB Kant durchaus Neopathetiker (der Imperativkant freilich wird schon soziologisch, Demokrat, Rundschierer,⁷ Inhaltlich –); wenn nicht Kants ganze Unbarmherzigkeit eine Angst-Erscheinung ist, notabene; man kann noch ehrlicher sein.]

In diesem Aspekt nun gibt es viel Gipfel voll göttlicher Witze. Über das Erdenschauspiel. Über das ganze gotthafte Daseins-Orchester.

Lieber: nennen Sie das bitte nicht Oberflächlichkeit aus Tiefe.

Und wenn Sie schon Dionysos' Schatten zitieren, so wählen Sie wenigsten<s> den richtigen, nicht den ewig-propädeutischen. Es ist Ihr größter Charakterfehler, daß Sie Nietzsche von unten nach oben gelesen haben, anstatt von rückwärts zu seinen Anfängen hin. Nietzsche ist platterweg nicht zu begreifen, wenn man nicht mit dem Ausgereiftesten seiner Begriffe beginnt. Im Willen zur Macht u im Ecce homo liegen die Andeutungen, was mit den breiten Ausführungen über Dionysischkeit in früheren Werken anzufangen ist. Und da werden Sie schauen, Köstlicher, daß »Menschheitsprojekte« garnichts aber garnichts Unnietzschesches sind [Woraus natürlich noch lange nicht folgt, daß wir (momentan) geringere Intensitäten uns zu dergleichen erheben dürfen.] Sie werden mit Staunen wahrnehmen, daß man wenig von Dionysos weiß, wenn man als erstes Merkmal an das dionysische »Lachen«⁸ denkt. Das »Überquellen« des Dionysiers (in dieser zweiten letzten Potenz) ist nicht

⁷ Lesung unsicher.

⁸ Lesung unsicher.

solch ein Kraftkrachen und tanzendes Posaumentum (wie in den ersten Conzeptionen); es ist mehr .., ich möchte sagen: mehr transzendental, diesseits der Schwelle, – den Aspekt ermöglichend –. Und ich glaube mich mit Nietzsche recht unterhalten zu haben, wenn ich, seinem frühen u. späten Sprachgebrauch zuwider – das Apollinische einen (gleichsam) Unterbegriff des Dionysischen nenne [Vgl. Sie hierzu Taschenausgabe X No. 798 das Apollinische: die künstlerische Gewalt des Sehens, Verknüpfens, Dichtens, und (799 schon nur: »Tempo-Verschiedenheit«) und Götzendämmerung »Streifzüge...« No. 9. (auch 10 u. a.)...] Insofern ist Dionysier-sein die Bedingung des Neopathetikers, hängen Sie mich auf. Das ungeheure Weltwohlgefühl meinerwegen ist eine Folge davon. Nicht das Wesen. Neopathetisch ist das compromittierende Adjektivum für ein Ideal, unter heutigen Zuständen. Wieder die Welt welthaft sehen: dies etwa als Reaktion genesener Organismen.

Warum für mich beispielsweise von den heute Lebenden Wedekind der typische Neopathetiker ist, wird Ihnen nunmehr klar sein...: weil er voller Unheimlichkeit und Bewunderung durch Alltäglichkeiten ins Dasein sieht; weil vor ihm alles mächtig ist in Verrücktheit und metaphysisch verheißend. Und weil sein Blick beinahe ebenso groß ist u. bannend.

Kennen Sie S. Friedländer [»Sturm« und »Mynona« (»Friedrich Nietzsche, eine intellektuale Biographie«)]?

Heil uns, Meicier.

Und nun wagen sie es nocheinmal »Desperation« zu verlangen. Hund, ich sage Unbarmherzigkeit, Aufrichtigkeit des Denkens vor sich selber, blutigste Horizonte, (Hund): wenn Sie dergleichen meinen: basta.

Aber ausgerechnet »desperat«, bestes Scheusal, ist umgekehrtes Caféhaus. Ohne Widerrede: Caféhaus von hinten, im Janern.

Wie man denn sowas überhaupt mehr mit geschlossenen Augen ansehen muß, und so findet man manches an unbegreiflichen Orten wieder. Davon nachher noch ein mehreres, glaub ich.

Wie Sie zitternd erkennen, ist meine Stellung sehr unsoziologisch. War es stets so, bis auf die Periode, wo ich gesellschaftliche Expansion aus Psychotherapeutik gebrauchte; was, im Großen, jetzt vollendet zu sein scheint. Nun aber, gebenedeiter: Sie schreiben, mit 12 Jahren haben Sie bereits im Sozialphänomen den Gegner gewittert. Ich schon, bevor ich zur Schule ging (was sich unzweideutig geäußert hat). Infolgedessen hab

ich's mir längst an den Schuhsohlen abgelaufen. Sie halten noch immer die Fahne hoch. Immer noch, immer noch. Ohne Ermüdung; halten Sie wirklich Ihre Lebensarbeit nicht für ein kostbareres Kapitel, ... Meicier? Ich empfehle Ihnen kollegialisch die Schuhsohlen. Nicht aus Resignation, Erschöpftheit, Philisterium oder was weiß ich; sondern aus Vorhandensein von Wichtigerem.

Sie sind doch soziologischer als ich: denn Sie sind der Teufel zu solch einem Antiteufel. (Nenne mir deinen Antiteufel, und ...)

Und das »bißchen bieder« das wir alle noch sind, müssen Sie näher erklären. Mit den Soiréen haben Sie ja recht. Aber sagen Sie nicht, Sie seien der desperatere Moralist, der größere Nihilist, der Kühnere. Machen Sie Vorschläge, wie Sie sich das mögliche Ideal des neuen Neuen Club denken. Ich erwarte so was von Ihnen.

Nun, lieber Meicier, komme ich zu einer sehr gefährlichen Sache. Ich will Sie nämlich verprügeln. Und zwar Ihr Ding an sich: Friedrich Schulze.

Daß Sie sich gesund fühlen, freut mich aufs Tüchtigste. Daß Sie aber ein anderer Kerl sein könnten, steht für mich fest.

Warum, sagen Sie mir, beißt Ihr Noumenon sich andauernd die Lippen blutig? Sie umgeben sich mit Ichformeln, daß es ein Schrecken ist. Sie können schon fast nicht mehr heraus. Sie verstellen sich die Freiheit ins Ungesehene, Mann. Die Mathematik Ihres Selbst saugt Sie auf.

Wissen Sie woran Hiller zugrundeging (denn als Noumenon taugte er was)? weil er aus der Zwangsjacke der Ichformulation nicht mehr über sich herauswachsen konnte.

Es ist die Angstflucht der Heutigen ins Überbewußte, ins Wortklare, Verkehrsfähige; die Décadence-Flucht aus dem (Noumenon)-Centrum der wahrsten Realität. [Denn man existiert in realeren und in weniger realeren Schichten (Mit »Intensität« aber hat das nur accidentiell was zu tun)]]Je soziologischer ich mich darbiete, um so weniger existent empfinde ich mich; wenn ich rede, bin ich direkt imaginär ... (Vielleicht, weil die Sprache die Verkehrsform oberster Schichten ist) Ich bin unwahr und jeder Tonfall klingt verlogen aus mir ...] Hiller ging zugrunde, weil er sich aus Realitätsangst in die Ichformuliersucht der obersten Schichten gehetzt hat, geschraubt hat: ins »Heimliche«, Klare, Unmystisch=Stupid=Primitive, ins Pillengedrehte. (»Das Göttlichste«, sagt er, »ist Pillendrehen«)

Vor dem Gerichtshof des mittelsten Mittelpunkts empfinde ich es als Pose, als unsauber, als soziologisch, als Flucht, als autobarmherzig u. unehrlich, wenn ich meine »Constellation stilisiere«... Das Hineinwachsen in eigene Gebärde, Meicier, das tut nur ein Kranker, der Gegenmaßregeln ergreift; ich tat es mit verblüffendem Erfolg. Aber jetzt empfände ich es neokrankhaft, neopathologisch.

Es ist nicht nur eine gräßliche Simplifizierung seiner selbst, sondern ein Vergewaltigen seiner vielleicht grandiosesten Möglichkeiten und Inspirationen. (Nur kein Kreisdenker sein müssen.)

Und somit empfände ich es auch ... ich möchte fast sagen ... lächerlich, wenn ich Lust hätte, ein »Phänomen« zu sein. Diese Festgelegtheit, ich schwör es Ihnen, wenn ich sie bei anderen sah, zB sogar bei van Hoddis, hat mich häufig entzückt, aber in realeren Momenten hab ich niemand darum beneidet.

Friedrich Schulze, ich warne Sie; sagen Sie das Phänomeicier.

Die Pose vor sich selbst, die fix, starr, real wird: aber Sie wissen ja, warum Hiller erledigt wurde. Weil die Pose vor sich selbst für noch schlimmer erachtet wurde als die Pose vor Andern. (Viele Worte darf man nicht mehr bejahend gebrauchen).

P.S. Misantie ist nur möglich
wo'n Phaenomen möglich ist.
Klar?

Was Sie von Heym geschrieben ist wohl alles ganz richtig. (Ich schrieb ihm kürzlich eine schmerzhaft Privatkritik, wegen Leierns, Monotonens u. skrupellosester Reimtechnik). Aber, Herr und Mensch, gerade daß der »Mensch« Heym nichts von dem »Unterbewußtsein«, dem »Noumenon« Heym versteht: darin beruht ja gerade das wundervolle Phaenomen Heym! Daß das Substrat seinem Phaenomenon weit entfernt ist, gar kein Phaenomenon hat: das ist grade das Köstliche(an seiner grotesken Komik)! Das, wodurch Heym mir sympathisch ist. Er ist (wie Unger sagt) »naiv wie ein Sopha«: und hat solche Visionen! Ich liebe Heym schon deswegen, weil er meine Theorie bestätigt, daß ein synthetisches Genie völlig unintelligent sein kann. So, nur so, hab ich mir in angst-erfüllten Kinderträumen, ein polterndes Dichtergenie vorgestellt. Zum

Haarsträuben unanalytisch, ganz ungehemmtes Unterbewußtsein; die Oberschicht Mensch ohne Zusammenhang. (Weil das unheimlich und Naturgesetz ist, Meicier; weil das die psychologische Regel signalisiert; weil das Geniekunde in concreto bedeutet.)

Herrlich, Meicier, daß Sie das nicht verstehen können. Die Welt wäre um eine Polarität ärmer sonst. Schon um Ihretwillen muß Heym so bleiben! Sie beide – »vis à vis« – ergeben eine Aesthetik!

Nun aber noch ein sehr ernstes Wort, Meicier. Meine Warnung belegend. Sie graben sich sehr leicht irgendwo ein. Beweis: Ihr Sprech- u. Schreibstil. Natürlich wissen Sie das; dennoch möchte ich es Ihnen mal von außen zeigen.

Es schadet nichts, wenn man sagt: »der widerwärtigste Fall Mensch«, »die kolossalste Curiosität des neueren Europa«, »München (das völlig indiskutabel ist)«, »die Verkörperung alles dessen, was am NC fatal ist« »daß irgendwo ein gehöriges Stück plastisch-visuelles Talent in ihm steckt,« »Man weicht aber nicht aus.« (Bedeutung dieses Tonfalls)

alles so was ist annehmbar und schadet dem autospontanen Organismus nichts. Vorsehen aber muß man sich schon, wenn einem ärgeres passiert, wie zB: »an welcher Stelle ich auch Sie angreife, Sie kennen meinen Verdacht, daß ...«

oder »Ich halte ...

halte ... erblicke ... <>, »aber ich werde grob, ich werde wehmütig, wenn ...« oder: »Glauben Sie mir, ein Literaturhistoriker ist Manches gewohnt, – aber ich habe Heym für die colossalste Curiosität des neueren Europa erklären müssen. Eine wahre Monstrosität per defectum.

Herrlicher, ich bin nicht flach genug um den Wert des originalen Sprechstils zu überschätzen: lediglich als Symptom der Leichtigkeit Ihres Sinnübergleitens in geliebte Ideen sollen Sie's ansehen. Wegen der Ich-Gefahr, – was?

Damit wohl ohne Zusammenhang: Ich teilte Hiller mit, er sei ein Formelfatzke. Ich brauch wohl nicht zu betonen, daß ich Sie für bedeutend tiefer halte als Hiller; aber ich muß Ihnen sagen, daß Ihre Lunge freier, auch gesünder atmen würde, wenn Sie selbst überraschend wertvolle Formeln nicht mehr nötig haben werden. Ihre Force wird sich einer Schicht tiefer bemächtigen müssen.

Es wäre schön, wenn auf diesem Wege Ihre Erkenntnis* läge, daß »Alles Stimulierte irgendwie verlogen« ist: lassen Sie sich eine Schicht tiefer, stummer, bodenloser ins Blindere fallen.

Ich bin sehr neugierig ob Sie dies so verstehen werden, wie ichs meinte.

*) [Wenn sie auch ruhig zugeben dürften, daß Nietzsche hier genau dasselbe wie Sie meint.]

Mit Glück und Werk und oh Zarathustra.

Nun wahrlich genug des grausamen Spiels. Ihre Aphorismen <nachträglich:> Aphorismen sind bei Wolfsohn wie ich höre. Sie müssen sich also schon bis zu seiner Wiederkunft gedulden. Dann werde ich für sofortige Erledigung sorgen. Besten Gruß! werde ich mir die größte Mühe geben aufzutreiben, trotz abgebrochenen Verkehrs mit Hiller, trotz Wolfsohns (Dr. u. Refer) Verreistheit nach Paris (auf 14 Tage wohl nur), trotz sonstigen Sonstigkeiten. Abfälle (oder Besseres) für Geld -? Ja, Erlauchter, der »Sturm« zahlt kein Knöppchen, und ich selber weiß auch keine Redaktion, habe zu keiner augenblicklich Beziehungen. Aber es kann im Laufe des Jahres noch werden.

Ihren Roman habe ich leider trotz mehrfachen Bemühungen nicht zu Gesicht kriegen können. Ich bin neugierig. – hätten wir denn einen Hölderlin-Abend ohne Sie machen sollen, oder was meinen Sie? Ach lassen Sie doch endlich schon die olle verhillerte Generalversammlung!

Was liegt denn am Zu-Wortkommen vor unserm bejammernswürdigen Cabaret-Publikum; fragen Sie Baumgardt: meist mach ich überhaupt nicht mit. Nur gezwungen (1 Mal bisher). Also bitte, ich möchte wirklich positive Vorschläge aus der Ferne, wie man ein besseres Publikum heranlotsen kann und wie man am besten u. wohin man das Cabaret u den Club und das Pathos entbiedert. Möglichst viel positive realmögliche Vorschläge bitte. Sie können sehr extravagant u. arrogant sein.

Viele Grüße an Baumgardt, (er muß wieder nach Berlin kommen!) Ihr Erwin Loewenson

3 IV 1911

Lieber Meicier! Ganz fix. Wenn ich Ihnen nicht ganz fix antworte (auf Ihren erfreulich langen Brief), komm ich aus meinem Rhythmus raus. Denn über Existenzformen kann ich nicht mehr diskutieren. Bin froh genug aus dem Stadium herauszusein. Ich war der größte Ich-Constellator mit Erfolg; aber es ist nur ein In-Schwung-Setzen; hinterher schadets wie HillerKurt. Wers nicht nötig hat, wer nicht phantasielos ist, mache sich nicht automatisch phantasielos. Simplifiziere sich nicht. Das Pathos der Unbefangenheit reicht nur für zwei Monate; mir nur, ich hab es auch mal gehabt (als Pathos mein ich; als Ethos ist's Ehrensache), bin zwei Million Hemmungen los geworden. Aber von der Unbefangenheit allein kann man nicht leben so wenig wie von der Ungehemmtheit allein. Man muß auf Objekte los gehn. Wenigstens im Lebensstil unkantisch verfahren. Sie, Hiller und ich früher (aber auch andre; eine ganze Kunstrichtung ist so; zB Hofmannsthal): Transzendentalisten des Erlebnisses; in jenem Sinn: »nicht Erkenntnisse sondern die Erkenntnisart«; so: nicht Erlebnisse sondern die Erlebnisart; zu erleben was ein Erlebnis ist ... (-Symptom und neue Ursache von Erlebnislosigkeit.). Gott, wie hab ichs erfahren, was décadence heißt; wodurch sie entsteht tausendmal tausend: durch diese, immer mal wieder durch diese Reihen-Selbstbeobachtung. (Das Ethos der Phänomenalität ist weiter nischt⁹, warten Sie ab.) – Nein, Sie haben mich falsch verstanden; an der KranzlerEcke wie jetzt: Schopenhauer könnte man so was nicht sagen: »Constellation zum Dasein«: da ist man ganz Objekt: [synthetisch (im Kantischen Sinn)], geht aber nicht bewußt vom eignen Biologischen aus <ergänzt> wo so? (– daß dies alles Psychische reguliert, als Schiene, naturgesetzmäßig, tut nichts zur Sache -): wer aber bewußt vom eignen Biologischen au<s>geht, der (hm ja) der kommt gar nicht erst zum »Dasein«! (wenn's keine Schlußphrase sein soll (Hillersch) sondern eine Inhalts-Angabe!). Die transzendente

⁹ Lesung unsicher.

Erlebnis-Methode kommt über den ersten Ring nicht hinaus; denken Sie mal, wie will man zum Dasein kommen, wenn man von Categorien des Erlebnisses ausgeht, wie etwa: Sensationismus, Ethizismus; gewiß, zu allen Dingen kann man sich konstellieren, durch Categorienanlegung (die ja immer alles umfassen sollen): aber sind »alle Dinge« – das Dasein? Eine »Inhalts-Angabe« schrieb ich eben (in Eile); keine Festnaglung bitte: die Kategorie geht nur auf alle Inhalte neben einander, der Philosoph (Constellation zum Dasein; Typ: Schopenhauer) auch auf die Inhalte über einander (Schichten-Angabe). Man kommt so nicht vorwärts, Sie, ... Und nun gar das Geiße selber. Die Selbstbespielung der eigenen Innenform. Das Ausbaunwollen von innen.

Mensch, wenn Ihnen Ihr Genie lieb ist, und Sie über Intensität zu verfügen haben, benutzen Sie diese nur, von Sich »abzusehn«!! (Nicht Schopenhauersch-objektivisch –, ohne Willen – u Intensität!) Senden Sie sich hinaus! »In die Dinge«. Es gelingt Ihnen, die krankhafte Selbstbeobachtung eines Tages zu vergessen. Ein bißchen Hypnotiseur Ihres Unterbewußtseins werden Sie doch sein?

– – Intensität, davor soll ich schon Respekt haben? Na, Gutester, für so anspruchslos hätt ich Sie nicht gehalten. Intensität die sich in fauler Oberschicht mausig macht, ist Décadence, Herrlicher! Intensität ohne substrat-standesgemäße Reaktion darauf (Conzeption, Produktion, Handlungen) Typus: Hiller.

Glauben Sie, ich werde mich fürchten, die Meiciergefahr an der Hillergerfahr zu messen? Seidne Handschuhe ziehn wir Mediziner nicht an, Sie,! Daß der »Kräfteverbrauch dabei nämlich ziemlich enorm« ist – das ist es eben! – Und Sie tun als ob Sie mir werweiß welche Schuld auf den Kopf zusagen, daß ich einen wesentlichen Tatbestand Ihrer selbst: »könnte es beinahe scheinen, gar zu gern trocken gelegt, erloschen gemacht« hätte. Sie merken doch alles, Mensch! Wozu setz ich mich denn hin, puste und schreibe 20 Seiten? Allerdings wollt ich das! Aber ppropfe ich Ihnen damit Hemmungen auf (wie es Hiller so gern tat)? Ich dachte, ich hebe damit Ihre Cardinalhemmung auf!

Ich lasse etwas erstarren? Nein keineswegs, will nur die Möglichkeit der Erstarrung einfrieren lassen. Aber das mit der Erstarrung haben Sie auch nicht begriffen. Ich redete von dem phaenomenologischen Endziel (ist doch wohl: ein Phaenomen zu werden?). Sie können froh sein, noch

kein Phaenomen zu sein. Es wäre aber eventuell logisch nicht ausgeschlossen, daß jemand durch Ich-Zwangsjacke in das Ich-Ideal faktisch hinübergleitet und dann im Habitus [ja in der (letzten reduzierbaren) Form seiner Assoziationen und [...möglichkeiten]] stereotyp bleibt. Mann, wenn ich immer noch nicht wissen sollte: was verstehen Sie unter einem »Phänomen«? (Ist das Westentaschentechnik?)

Ich habe präzisiert, daß man gewisse Dinge nicht präzisieren darf; dürfte das, denn: Präzisieren und Präzisieren ist zweierlei.

Nun noch ein paar Kleinigkeiten, die weniger wichtig sind. Die »Unterschicht« läßt sich nicht durch Tranceabluchung (bei der was herauskommt?!) gleichsam wie Badewasser heraufholen. Auch nicht (o Meicier, wie wundervoll) durch Besaufung. Am wenigsten durch die Frühzigarette des Überwachen.

Sondern Abhebung der Hemmungen und dann einfaches Anfangen.

Daß Sie eine »Metaphysik der Lust« vorhaben, scheint mir ein trefflicher Weg zu sein; denn das gibt eine Brücke aus dem momentanen Stadium hinüber.

—

Alles was Sie gegen die Clubmöglichkeit gesagt haben, nehm ich Ihnen nicht übel. Denn Sie gehen von Voraussetzungen aus, die Ihnen, wie Sie glauben, gestatten, einen der im Neuen Club drinist, mit »Ihr« anzureden. Von »Ihr, Euch u Euer« wimmelt es förmlich. Glauben Sie im Ernst, daß von Identitäten in dem Umfang, wie Sie es tun, geredet werden kann? (bei uns)? Ich möchte mir das, offengesagt, verbitten!!

Urteile, die gefällt werden, bitte ich immer nur dem Fälller in die Schuhe zu schieben. Nicht »Uns«. (Welcher Schurke hat gewagt, Ihnen als N.C »zuzugeben, daß Sie von Allen die stärkste Intention auf Totalität hätten«? Ich kann Ihren Dank nicht (geschweige denn »offiziell«) annehmen.)

Überhaupt: Sie sind derjenige, der schon nicht mehr anders sehen kann als nur »Offizielles«, die »Gruppe«. Es ist eine Zwangsvorstellung, die Sie nur mit Hiller noch teilen. Wirklich, dem ist so. Ein »neoclubliches Ethos« – gibts garnicht! – gibts garnicht!! Das Neue Pathos –

und die Niveaupolitik (der Psychohygienik) die wir treiben ...

: nun will ich Ihnen mal was verraten.

Ewas sehr Persönliches.

Genau mit derselben Entschiedenheit wie ich es ablehne, ein Phaenomen selbst werden zu wollen, brauche ich Phaenomene ringsherum als Lebensmittel. Ich hab Ihnen gesagt: so tun als ob kein Mensch außer einem selbst existiert. Aber das gilt nur von Menschen, die den Wert einer Hemmung für einen selbst haben. Solange ich noch nicht imstande bin eine neue Welt aus meiner Unterschicht erstehen zu lassen, brauche ich Menschen, auf die zu reagieren den Wert einer Enthemmung für mich bedeutet. Ich schließe an. (Ich hab das alles in einem neulich im Cabaret vorgelesenen Dialog »über Sympathie« auseinandergesetzt) Freilich erkennt meine Einföhlung in jedem Menschen, den ich liebe, ein Phä-nomen (und noch etwas mehr als das) (ein Kunstwerk, eine Inspiration) Ich lungere nach Menschen.

Und zu diesem Zweck war es nötig so einen Brennpunkt zu schaffen wie den kommenden Neuen Club. Und »Niveaupolitik« zu treiben. (als Zündstoff. Als bengalisches Licht. Weiter nichts, garnichts.)

Und zu diesem Zweck ist's mir Wurscht, ob alle Jahr einmal eine Generalversammlung stattfindet oder nicht. Damit die zusammenbleiben, die die Möglichkeit des Kommenden sind und sie schon jetzt compromittieren; weiß ich selbst.

Überhaupt: was Sie alles für wichtig halten –! (Reden Sie doch nicht.) Viel wichtiger nämlich als die Alternative ob man das Soziologische bieder mitmachen darf oder ob man es nicht darf – viel wichtiger ist die Einsicht, daß diese ganze Polarität und Alternative unwichtig ist! Das lassen Sie sich von mir gesagt sein. Die ganze Perspektive ist mir zu soziologisch.

(»Das von einem N. Cer zu hören«: aber vgl. bitte oben! Wie Sie Schlange sich immer in den Schwanz beißen müssen!)

»Wir« wollen kein »Club sein«. »Wir« sind kein Club. Sondern ich (zB ich) habe einen Club. Den ich je nach Bedarf werde benutzen können. (Sehr egoistisch? Vorläufig haben Andre mehr davon als ich). Das »neclubliche Ethos« mache ich. (zB ich. Jeder Andre mag versuchen desgleichen zu tun.). Das Neue Pathos ist meine Sache. Ich halte damit keine Fahne einer Gemeinschaft hoch. Aber ich werbe damit; nicht »Mitglieder« zur »gedeihlichen Entwicklung der Vereinigung«; sondern zweibe-

nige Symbole, die auf mein Unterbewußtsein inspirativ wirken. Was die Andern tun, schadet mir nichts; vorläufig; als Hiller offen schädlich wurde, mußte er gehen.

Golo Gangi, befragt, was das Gemeinere sei, ein Club sein zu wollen oder ein Ich, enthält sich nicht zu antworten: wiewohl er kein Club sein wolle, hält er es für gemeiner ein »Ich« sein zu wollen«. Seien Sie doch nicht so entsetzlich deutsch! Heym ist ja Asiat gegen Sie!

–

Angriff über Angriff! (Oder wollen Sie das nicht?) Über Existenzformen zu sprechen verflacht. [Das hat, jawohl, Meicier, das hat selbst Nietzsche geschadet!] Auf Seite 9 Ihres Briefes schrieb ich an die Seite (als ich mir Striche zur Beantwortung machte) [– auf Seite 9 präzisieren Sie nach längerer Auseinandersetzung: »das Recht, ja die Pflicht, neue, scharfe, dreiste Perspektiven zu eröffnen«]: »Gutes Beispiel«: schrieb ich an den Rand. »die Langweiligkeit, Selbstverständlichkeitenerzeugung, Simplifiziertheit der LebensformenPräzisierungen« Ich möchte Ihnen die Seite direkt abschreiben, um Ihnen zu zeigen, *was* man schreibt, wenn man auf diese Schwingung eingestellt ist. Ich habe das neulich – (als Trost) – selbst mal zu hören bekommen, von einem mir maßlos neuen Menschen, der zu den Intelligentesten überhaupt gehört: einem Mädels, 19 Jahre alt: aber der Neue Club kann sich schämen. Ich habe mich maßlos geschämt. Es ist ungefähr dieselbe Schule, dieselbe Art zu denken, u darüber seitenlang zu meditieren, gewesen, aber noch nicht mal so schlimm! Der Brief in dem die Andeutung drinstand, kam gleichzeitig mit Hillers letztem Japsen an, nachdem er dreifach getötet war (erst dann kam die öffentliche Abrechnung). So etwas provoziert mehr Klarheit, als alles Selbstmurksen. Darum schreib ich's Ihnen auch.

Und nun, daß Sie die Nietzsche-Stil-Absorbierung garnicht verstanden haben, finde ich (ehrlich!) reizend. Glaubten Sie, ich wollte schlechte Stilstellen anmerken? Bin ich ein Hochdrucksnob? Daß Ihr Sprech- und Schreibstil vollständig vernietzscht ist – bitte lesen Sie nach, in welchem Zusammenhang mir das bedeutungsvoll schien. –

–

Lieber Meicier, aber ich danke Ihnen für Ihren Brief. Ich hätte auch vieles Gute schreiben können, was mich besonders gefreut hat. Nun, nehmen Sie das Übrige, das nicht durch Vorstehendes schon mit erledigt

ist. Bei der neuesten Heym-formel habe ich laut gejammert vor Lachen (morgens im Bett). Gewiß, das stimmt köstlich: aber jetzt kann ich ihn – als Phaenomen – noch besser leiden. – Übrigens habe ich Berliner Caféhäusler noch nicht kapiert, was Desperation nun auf Thüringisch bedeutet: wirklich, ich möchte darüber Bescheid haben.

Schreiben Sie aber nicht wieder so gereizt!: Hilfe! wie wird erst Ihre Antwort auf diesen Brief ausfallen? Bitte antworten Sie wieder, schicken Sie doch ein Stückchen Roman oder so etwas.

Vielen Gruß teils an Sie teils auch an Baumgardt.

Ihr Erwin Loewenson.

Von Illusionen und Ehebetten
Brechts Einakter »Die Hochzeit« und
Mozarts »Die Hochzeit des Figaro«

Der Bräutigam zimmert sich, ein zweiter Leo Tolstoi, das Mobiliar der Ausstattung mit eigener Säge und eigenem Leim. Aber dieser Eigenbau der Möbel, vom Tisch der Hochzeitsgäste bis zu dem Bett des Ehepaars – er bricht zusammen. Bricht zusammen wie diese ganze Ehe einst zusammenbrechen wird [...]. Der lustige Brecht hat sicher keine kummervollen Nächte über dem Manuskript von dieser Hochzeit zugebracht. Es fehlt hier nicht an Talent, es fehlt an Arbeit und Verdichtung,

schreibt Bernhard Diebold aus Anlaß der Uraufführung von Brechts »Die Hochzeit« am 13. Dezember 1926 in der »Frankfurter Zeitung«.¹ Und er hat Recht: Mit Gewißheit hat Brecht in die »Hochzeit«, wie auch in die anderen vier Einakter, die im Herbst 1919 entstanden, nicht viel Zeit und Mühe investiert. Es sind rasch auf's Papier geworfene kleine Stücke, nicht zuletzt beeinflusst durch Werke Frank Wedekinds und Karl Valentins. Letzteren lernte Brecht zwar erst 1920 persönlich kennen, seine Stücke gehörten jedoch schon seit längerem zu seiner Lektüre. Schwänke, die amüsieren sollten, sind die Einakter; gleichzeitig erheben sie jedoch auch den Anspruch, bürgerliche Wertevorstellungen als doppelamoralisch zu entlarven, *ad absurdum* zu führen. Dies gelingt am ehesten noch in der »Hochzeit«; trotz einer Reihe guter Einfälle mangelt es ansonsten vor allem an Subtilität, und es begegnet dem Leser in der Tat allerhand unausgeführt ›Verdichtungswürdiges‹, um mit Diebold zu sprechen.

Dies mag vor allem daran liegen, daß sich Brecht eher versuchsweise, experimentierend, erstmals auf ein humoristisches Genre einließ. Er imitierte die Gattung, um einmal Schwänke geschrieben zu haben, so, wie er es in der frühen Zeit auch mit anderen literarischen Formen und Sujets tat. Es stand für ihn außer Frage, daß es in seiner Schaffensgeschichte eine Episode, ein kleiner Ausflug auf bis dahin unbekanntes Terrain

¹ Zitiert nach Bertolt Brecht: Die Hochzeit und andere Einakter. Frankfurt a. M. 2002, S. 183f.

bleiben würde. Schließlich war er dabei, als Schriftsteller von sich reden zu machen, und das mochte mit Dramen wie »Baal« und »Trommeln in der Nacht«, mit Lyrik gelingen, die später in die »Hauspostille« aufgenommen werden sollte, aber doch nicht mit Schwänken, die zudem etwas *Derb-Bayerisches*, Provinzielles hatten.

Dessen ungeachtet sind diese kleinen Theaterstücke Brechts für den Philologen durchaus von Interesse, weil sich an ihrem Beispiel die Schaffensweise des jungen Autors beschreiben läßt, die spezifische Art und Weise, wie er mit Quellen aus Literatur und persönlichem Umfeld umgeht, wie er Inspirationen integriert, wie er dabei zur ihn auszeichnenden Mehrschichtigkeit und Doppelbödigkeit gelangt. Gerade weil es den Einaktern an Subtilität und »Verdichtung« mangelt, weil Brecht mit ihnen keinen allzu großen Aufwand trieb, liegt die »Methode« recht offen zutage, die wiederum kennzeichnend für andere Arbeiten dieser Zeit, eben jenen »Baal«, »Trommeln in der Nacht« und eine Vielzahl von Gedichten ist. Dies ist das Besondere an den Schwänken; von deren antibürgerlichen Zügen gleich auf proto-sozialistische Tendenzen ihres Autors zu schließen, erscheint eher abwegig.²

Brecht besaß zur Entstehungszeit der Einakter bereits ein schriftstellerisches Selbstbewußtsein, das ihn immer wieder selbstreferenziell werden und in seinen Werken offen auf eigene Werke anspielen ließ. In »Baal« etwa läßt er Gedichte von Brecht vortragen,³ und in der »Hochzeit« wiederum deutet er auf »Baal«.⁴ Freilich mag dies unbescheiden sein; darüber hinaus jedoch scheint es das Grundprinzip der meisten dieser kleinen Einakter, auf Begebenheiten aus Brechts Leben zu deuten. Wenn die Schwänke schon urtümlich-provinziell sein sollten, warum dann nicht bayerisch-schwäbisch-provinziell und warum dann nicht hin und wieder mit amüsamem Fingerzeig auf ihren Autor? Diese Anspielungen allerdings waren – vielleicht von der auf »Baal« einmal abgesehen – nur von Kennern der schwäbischen oder Augsburger Gegebenheiten dekodierbar, mancher Hinweis auf Episoden aus Brechts Leben gar nur von seinen engeren Freunden. Es könnte ein weiterer Beleg sein, daß

² Vgl. Inge Vinçon: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980, S. 71f.

³ Vgl. Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988–2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 1, S. 31, S. 70f.

⁴ Vgl. ebd., S. 258.

Brecht die kleinen Stücke in der Tat vornehmlich als spaßige Experimente auffaßte, er zunächst vielleicht gar nicht ernsthaft an Veröffentlichung und Aufführung dachte. Und so kam zu seinen Lebzeiten auch nur »Die Hochzeit« zur Aufführung; gedruckt wurden die Einakter aus dem Jahr 1919 erst posthum. Für Brechts damaligen Freundeskreis allerdings boten sie zweifellos einiges an Lustigem.

So ist »Lux in tenebris« nicht nur durch einen zuvor in Augsburg zur Aufführung gekommenen »Aufklärungsfilm«, der Furore gemacht hatte, motiviert,⁵ sondern er spielt konkret in Augsburgs Bordellgasse, nicht weit von Brechts Wohnung, wie eine Szenenanweisung deutlich macht.⁶ »Er treibt einen Teufel aus« spielt auf Paula Banholzers Allgäuer »Verbannung« und Brechts dortige Besuche an: Die Augsburger Arzttochter erwartete ein Kind vom jungen Schriftsteller, ihre Eltern schickten sie für die Zeit der Schwangerschaft und Geburt nach Kimratshofen im Allgäu. Dort besuchte Brecht sie gelegentlich – von den Gastleuten nicht gerade gerne gesehen. Und die »Hochzeit«, um uns dieser nun endgültig zuzuwenden, sei, so jene Paula Banholzer in ihren Memoiren, eine Reminiszenz an die Tauffeier ihres Sohnes Frank, die in Kimratshofen stattgefunden hatte.⁷ Anspielungen auf Brechts Onkel August und einen wirklich existierenden Möbeltischler namens Segmüller aus der Augsburger Gegend runden das Bild ab.⁸

*

Es gibt indessen auch eine Anregung zur »Hochzeit«, die bisher keine Beachtung fand, scheinbar nicht mit Brechts eigenem »Dunstkreis« in Verbindung steht und – dies sei vorweggenommen – dennoch in ihn mündet: Mozarts Oper »Die Hochzeit des Figaro«. In Kenntnis der Arbeitsweise Brechts hätten schon die verwandten Titel beider Werke Aufmerksamkeit erregen müssen. Zu ergänzen ist in diesem Zusammenhang, daß Brecht selbst während der zweiten Hälfte der 1920er Jahre dafür Sorge trug, daß die Parallele beider Titel noch markanter wurde: In einem Bühnenmanuskript korrigierte er den Titel der »Hochzeit« in

⁵ Vgl. ebd., S. 576.

⁶ Vgl. ebd., S. 293.

⁷ Vgl. Paula Banholzer: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. München 1981, S. 55.

⁸ Vgl. Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1: Stücke. Stuttgart 2001, S. 103f.

»Die Kleinbürgerhochzeit«. Dabei sollte es freilich nicht bleiben. Dennoch rücken durch diese Änderung, die parallele Genitiv-Konstruktion, »Die Kleinbürgerhochzeit« und »Figaros Hochzeit«, wie die Mozart-Oper ja oft auch betitelt wird, noch enger aneinander. Es sind Parallelen, die gerade in dieser Schaffensperiode Brechts keine Seltenheit sind und stets auf Weiterführendes deuten. Zwei andere Beispiele seien aufgeführt: Neben weiteren und auch wichtigeren Quellen und Vorlagen besteht eine nachweisbare Verbindung zwischen »Baal« und dem Roman »Ambros Maria Baal« des österreichischen expressionistischen Schriftstellers Andreas Thom,⁹ und die »Ballade vom Liebestod« parodiert überdeutlich den »Liebestod« aus Wagners Oper »Tristan und Isolde«. In der Ballade reduziert Brecht hehre Gefühle aus der Opernwelt auf deren vermeintlich wahren Kern, auf finanzielle Interessen und Beziehungskonflikte, die grundsätzlich menschliches Miteinander bestimmen, oft ganz ohne Pathos, etwa in der doppelmoralischen Augsburger »besseren« Gesellschaft, auf die Brecht mit dem Gedicht deutet.¹⁰ In dieser Hinsicht ist die »Ballade vom Liebestod« – dies sei vorweg genommen – geradezu modellhaft für die Verbindung zwischen der »Hochzeit« und Mozarts Oper.

Die Wertschätzung Mozarts seitens des eher späten Brecht ist bekannt, und auch für den frühen stellt er eine maßgebliche, bisher nicht hinreichend zur Kenntnis genommene Größe dar. In einem Brief an Therese Ostheimer, in dem er das junge Mädchen mit seinem enormen Bildungshorizont beeindruckten, für sich gewinnen wollte, schreibt er im Juli 1916:

Ich verzichte darauf, mich Ihnen vorzustellen. Man könnte höchstens so den Grundriß eines Kopfes geben, daß man seine Lieblingsideen aufzählt. Die meinigen gehen auf vier arme Seiten nicht hin. Außerdem was hülfe es, wenn ich Ihnen Namen nannte wie Shakespeare, Goethe, Verhaeren, Kleist, van Gogh, Marées, Bach, Mozart (nicht Wagner), Hamsun oder Strindberg – Namen also, die Sie hoffentlich nur zum Teil kennen.¹¹

Auch im Werk Brechts hinterließ Mozart Spuren. Bekannt ist die Beziehung zum wohl berühmtesten Liebesgedicht Brechts, der »Erinnerung

⁹ Vgl. ebd., S. 75.

¹⁰ Vgl. Jürgen Hillesheim: »Ich muß immer dichten«. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 274–276.

¹¹ GBA, Bd. 28, S. 20f.

an die Marie A.« aus der »Hauspostille«. Dessen ursprünglicher Titel, »Sentimentales Lied No. 1004«, ist keineswegs Ergebnis eines Zufalls oder nicht weiter deutbarer Beliebigkeit, sondern ein klarer Hinweis auf Mozarts »Don Giovanni«: In Leporellos »Registerarie«, die minutiös Auskunft über die Schandtaten Don Giovannis gibt, heißt es, daß er allein in Spanien 1003 Geliebte gehabt habe.¹² Diese übertrifft Brecht im einstmaligen Titel seines Gedichts um genau eine. Nun läßt sich auch konkret nachvollziehen, wann und wo Brecht Mozarts Oper erstmals begegnete. Die Programmzettel des Augsburger Stadttheaters dokumentieren Aufführungen am 23. November, 4. und 9. Dezember 1919.¹³ Im Februar 1920 entstand »Erinnerung an die Marie A.«, und es können kaum Zweifel bestehen, daß Brecht bei einer dieser Aufführungen Ende 1919 zugegen war.

Mit Zuordnung dieser Anspielung eröffnet sich ein neuer Deutungshorizont: Das Gedicht kann nicht mehr länger als literarische Reminiscenz an eine eigene Liebesbeziehung Brechts gelesen werden, sondern erweist sich als ›Hohes Lied‹ der Promiskuität und desillusioniert den Leser, der sich auf die ›gemachte‹, inszenierte Sentimentalität von »Erinnerung an die Marie A.« einläßt.¹⁴ Hinzu kommt, daß der Titel doppeldeutig ist, Brecht mit ihm ein weiteres Mal, freilich wohl nicht ganz ernst gemeint, Selbststilisierung betreibt. Sagt er doch aus, daß der junge Autor bereits über tausend »Sentimentale Lieder« gesungen hat, mehr jedenfalls, als Don Giovanni Geliebte in Spanien hatte.

Und noch ein anderes Verweisungsspiel in der »Hauspostille« sei erwähnt, Caspar Nehers Illustration »Der Wasser-Feuer-Mensch«, eine mit Brecht abgesprochene, allegorisch anmutende Deutung des Autors der Anthologie selbst. Dieser ist besondere Wichtigkeit zuzumessen, nicht nur, weil sie recht aufwendig, sondern darüber hinaus die einzige Illustration ist, die 1927 der »Hauspostille« beigegeben wurde und schon für deren ›Vorstufe‹, die »Taschenpostille«, vorgesehen war. Als »neusachlich-abgebrüht« ist Brecht hier stilisiert; stoisch wirkt er, wohl in direkter Anlehnung an Nietzsches Zarathustra sitzt er am Fuße des Himalaya.

¹² Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: Sämtliche Opernlibretti, hg. von Rudolph Angermüller. Stuttgart 1990, S. 774.

¹³ Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: 2 Aug 337.

¹⁴ Vgl. Jan Knopf: »Sehr weiß und ungeheuer oben«, in: Ders. (Hg.): Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995, S. 32–41, hier S. 34f.



Caspar Neher: »Der Wasser-Feuer-Mensch«

In ein solches Gebirge zieht sich Zarathustra zurück, um, fern von den Niederungen, sein Ethos des einsamen Denkers zu zelebrieren.

Daß in dieser Zeit intensivster Nietzsche-Adaption – der junge Brecht begann bereits 1915, in den Spuren Zarathustras zu wandeln¹⁵ – auch der »Wasser-Feuer-Mensch« von ihr nicht unberührt blieb, liegt nahe.

Aber auch ein anderer Traditionszusammenhang fließt in die Darstellung ein: Der »Wasser-Feuer-Mensch« trägt seinen Namen, weil er, laut Inschrift, unempfindlich gegenüber den Elementen Wasser und Feu-

¹⁵ Vgl. Bertolt Brecht: »Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...«. Früheste Dichtungen, hg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt a. M. 2006, S. 199, S. 202f.

er ist, eine gleichsam metaphysische Metapher für den Immoralismus Nietzsches, der den Dargestellten über alle Konventionen erhebt: Was normalerweise als bedrohlich empfunden wird, kann ihn nicht aus der Ruhe bringen.

In Mozarts »Zauberflöte« hat Prinz Tamino rituelle Prüfungen zu bestehen, um seine edle Gesinnung zu erweisen. Während der letzten muß er furchtlos durch Wasser und Feuer schreiten, bevor er Pamina in seine Arme schließen kann. »Dein Ton [der Zauberflöte] sei Schutz in Wasserfluten / So wie er es im Feuer war«,¹⁶ heißt es im Libretto. Auch wenn Brecht kein solch wundersames Instrument besaß wie der Prinz, spielte dieses Motiv nicht nur bei der Gestaltung des »Wasser-Feuer-Menschen« eine Rolle, sondern war offensichtlich auch namengebend. Auch im Falle der »Zauberflöte« helfen die Programmzettel des Augsburger Stadttheaters weiter. Sie dokumentieren, daß es zwischen 18. Januar 1920 und 10. Februar 1921 insgesamt fünf Aufführungen gab, in denen gar Brechts spätere Frau, die Mezzosopranistin Marianne Zoff, in einer Nebenrolle sang.¹⁷

Die Opernwelt Mozarts ist, so darf man annehmen, in der des jungen Brecht präsent, was bei dessen frühzeitig ausgeprägtem Interesse für Musik nicht verwundert. Zudem war er nicht nur während seiner Zeit als Kritiker der USPD-Zeitung »Volkswille« ein aufmerksamer Besucher des Augsburger Stadttheaters, sondern bereits wesentlich früher. Dokumentiert sind seine ersten Theaterabende in den Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1913,¹⁸ und belegt ist auch, daß das Thema Oper im Freundeskreis um Brecht bereits in dieser Zeit eine Rolle spielte.¹⁹ Wie in anderen Städten gehörten die gängigen Mozart-Opern zum festen und stetig wiederkehrenden Repertoire des Augsburger Stadttheaters, so daß Brecht gar nicht umhin konnte, auch der »Hochzeit des Figaro« zu begegnen. Am 1. Oktober 1916 gab es eine vielgerühmte Premiere des »Figaro«, hochgelobt in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« vom 2. Oktober 1916. Etwa ein Jahr später wurde die Inszenierung wieder aufgenommen, abermals sehr gut besprochen und, wie die Programm-

¹⁶ Mozart: Sämtliche Opernlibretti (wie Anm. 12), S. 989.

¹⁷ Es ist naheliegend, daß Brecht zumindest eine dieser Aufführungen besucht hat und hierbei der Anregung begegnete, die im »Wasser-Feuer-Menschen« wiederkehrt.

¹⁸ Vgl. GBA, Bd. 26, S. 90.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 85.

zettel des Augsburger Stadttheaters zeigen, bis Ende März 1918 immer wieder einmal aufgeführt. Die Besprechung der Wiederaufnahme, die am 29. Oktober 1917 in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« erschien, rühmt nicht nur Mozarts angebliches gegen das »Welschtum« gerichtetes »Genie deutschen Wesens«, sondern auch das musikalische Können des Dirigenten Carl Ehrenberg, der bereits die Premiere im Oktober 1916 geleitet hatte. Mit diesem stand Brecht zu dieser Zeit in Kontakt. In für ihn typischer Unbescheidenheit bittet er am 16. Dezember 1916 den damals durchaus bekannten Ehrenberg in einem erst kürzlich wiederentdeckten Brief gar darum, zwei seiner Gedichte zu vertonen.²⁰ Sehr wahrscheinlich ist, daß Brecht nicht nur mindestens eine dieser Aufführungen des »Figaro« besuchte, sondern auch die Besprechungen in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« zur Kenntnis nahm. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, daß Brecht zu dieser Zeit selbst sporadisch Beiträge für die »Augsburger Neuesten Nachrichten« schrieb, die Augsburger Tageszeitungen darüber hinaus seine wichtigste Informationsquelle über die Tagespolitik und das kulturelle Leben der Stadt waren.

*

Der junge Autor gibt in der »Hochzeit« keineswegs Mozarts Oper in modifizierter Form wieder; es geht um den handlungsarmen Ablauf einer Feier, während Mozart, entsprechend der Vorlage von Beaumarchais, in einen Tag eine Fülle von Handlung und Konflikten drängt, dabei auch geheiratet wird, es aber eigentlich nicht um eine Hochzeitsfeier im engeren Sinne geht. Auch ist die Staffage eine gänzlich andere: Einer höfischen Gesellschaft, vom Fürsten über Schranzen bis hin zum Gärtner und dem Dienstmädchen bei Mozart, stehen tumbe Kleinbürger gegenüber. Es ist jedoch kennzeichnend für den jungen Brecht, Konflikte und Konstellationen aus einer literarischen oder auch religiösen Tradition herauszulösen und sie in einen anderen Zusammenhang zu bringen. Noch einmal sei auf die »Ballade vom Liebestod« verwiesen, weitere Beispiele finden sich schon beim frühesten Brecht: Sein erster

²⁰ Vgl. hierzu Helmut Gier: Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten. Tod und Verklärung in seinen Gedichten aus dem Jahre 1916. In: Andrea Bartl und Antonie Magen (Hg.): Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag, Paderborn 2008, S. 133–143, hier S. 135f.

überlieferter »Versuch« einer Ballade, »Heimat«, vom Mai 1913,²¹ versetzt das Gleichnis vom verlorenen Sohn in ein exotisches Umfeld und – dies ist das eigentlich Bemerkenswerte – hebt das glückliche Ende der biblischen Vorlage auf. Dies könnte auch bei Brechts möglicher Adaption von »Figaros Hochzeit« so sein: Dem versöhnlichen, vermeintlich in höchstem Humanismus gipfelnden Ende setzt Brecht die Stumpfheit und Stagnation kleinbürgerlicher Alltäglichkeit entgegen. Der Rezensent der Uraufführung hat auch in diesem Punkt recht: Der aufmerksame Zuschauer weiß nur zu gut, daß diese Ehe nicht von Dauer sein wird und, mehr noch, er benötigt nicht allzu viel Fantasie, um sich die Tristesse vor Augen zu führen, die ihrem Ende vorausgeht.

Allerdings wird der Schluß der Oper, wenn man ihn ernst nimmt, der Tiefgründigkeit des Ganzen nicht gerecht: In der Regel stets als Burleske oder Komödie aufgeführt, machen neuere Inszenierungen – z. B. Klaus Guths bei den Salzburger Festspielen 2006 – deutlich, daß das oft vorgeführte ›happy end‹ auf tönernen Füßen steht, der Zuschauer nicht unbedingt in Figaros Haut stecken möchte, wenn er die Zukunft seiner Ehe bei Hofe antizipiert. Existenzielle Konflikte, Personenkonstellationen, Befindlichkeiten, Verstrickungen der vorgeführten Art lösen sich bei nüchterner Betrachtung nicht durch einen Akt der Reue und Vergebung ein für allemal, selbst wenn dieser einen Höhepunkt in der Operngeschichte darstellt. Cherubino beispielsweise, der personifizierte Cupido und in dieser Hinsicht bar jeglicher Selbstbestimmung, wäre durch einen willkürlichen Akt, und sei dieser noch so ›humanistisch‹ oder ›idealistisch‹, kaum zu läutern. Nicht zuletzt die Strindbergsche Folie, vor der der Regisseur in der erwähnten Salzburger Inszenierung Mozarts Werk in Szene setzt, markiert eine gewisse existenzielle Ausweglosigkeit.

*

Nun sollte man dem jungen Brecht in dieser Hinsicht nicht allzu große analytische Fähigkeiten unterstellen. Mag sein, daß er bereits ein Gespür dafür hatte, daß der auch in Inszenierungen seiner Zeit häufig allzu glatte Schluß die zuvor gezeichneten Konflikte und Konstellationen nicht zu lösen vermag. Oder aber er nahm das Ende so hin, um es in seinem Einakter sehr bewußt aufzuheben bzw. auf den Kopf zu stellen. Zu ent-

²¹ Vgl. GBA, Bd. 26, S. 13f.

scheiden ist dies vom heutigen Gesichtspunkt aus nicht, evident sind jedoch die Parallelen zwischen Brechts Werk und Mozarts Oper.

In der Forschung gilt »Die Hochzeit« als erste Komödie Brechts, in der »eine alte Gesellschaft« zu Grabe getragen werde, nämlich die, deren Basis die bürgerliche Ehe und Familie darstellte.²² Mozart macht mit Beaumarchais' Vorlage und seiner tiefgründigen Musik nichts anderes: die traditionelle Vorstellung von Liebe, Ehe und Familie *ad absurdum* zu führen vor dem höfischen Hintergrund seiner Zeit. Und für beide, Schriftsteller wie Komponist, ist dies bekanntermaßen nichts Singuläres. Man denke bei Brecht beispielsweise an das zeitnah zur »Hochzeit« entstandene Drama »Trommeln in der Nacht« und bei Mozart an »Cosi fan tutte« und »Don Giovanni«, Opern, zu denen ebenfalls Lorenzo da Ponte das Libretto geschrieben hatte.

Weitere Parallelen fallen auf: Am augenscheinlichsten sind zweifellos die Möbel, denen in beiden Werken eine wichtige Funktion zukommt, sind sie doch zunächst Zeichen für eine gemeinsame Zukunft in geordneten Verhältnissen. Zeichen aber auch für eine gewisse Naivität und Gutgläubigkeit der Protagonisten, die beide, Brechts Bräutigam wie Figaro, der Meinung sind, daß alles seinen geregelten Verlauf nehmen wird, dann jedoch eines Besseren belehrt werden. So zeigt sich Figaro zunächst hochofrenet über die Großzügigkeit des Grafen Almaviva, der aus Anlaß der bevorstehenden Hochzeit nicht nur eine Einrichtung spendiert, ein »Bett bestimmt«,²³ sondern dem jungen Paar gar ein Zimmer zur Verfügung stellt, und zwar »das bequemste im ganzen Palast«. ²⁴ Der Beginn der Oper zeigt den ausmessenden Figaro, der in seiner Vorfreude wissen will, wie das neue Mobiliar im neuen Zimmer wohl aussehen wird. Susanna, seine Verlobte, klärt ihn darüber auf, daß dieses Zimmer nur für den Grafen das bequemste ist, nämlich nahe gelegen den seinen. Es ist klar, daß er so leicht ein Verhältnis mit dem Dienstmädchen beginnen könnte – falls ein solches nicht gar schon seit Längerem besteht.

Der Bräutigam aus Brechts »Hochzeit« hat das Mobiliar für die zu gründende Familie gar selbst gezimmert. Mit wenig Geschick zwar und an der falschen Stelle, am Leim, den er ebenfalls selbst hergestellt hatte,

²² Vgl. Peter Christian Giehse: Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974, S. 35.

²³ Mozart: Sämtliche Opernlibretti (wie Anm. 12), S. 671.

²⁴ Ebd., S. 672.

sparend, aber eben in vermeintlich solider Handarbeit; denn solide und dauerhaft soll auch seine Ehe sein. Auch er zeigt sich in einer gewissen Vorfreude. Der Zustand seiner Braut – sie ist längst schwanger – ist ihm bekannt, die Hochzeitsfeier in traditionellem Verständnis somit eine Farce. Hinzu kommt, daß nicht ganz eindeutig ist, ob er selbst der Vater des erwarteten Kindes ist oder gar sein Freund, der zu den Hochzeitsgästen zählt. Dies aber weiß der Bräutigam nicht, und alle anderen Konflikte und problematischen Befindlichkeiten, die im Verlauf der Feier in den Vordergrund treten, sind in dem Milieu, das Brecht zeichnet, nicht dazu angetan, die Vermählung grundsätzlich in Frage zu stellen.

Als Ort des Ehevollzugs ist in beiden Werken das Bett zentrales Requisit. In der Oper Mozarts wird es, stellvertretend für die gesamte Einrichtung, als einziges Stück explizit genannt, Brecht hingegen konstruiert in seinem Einakter eine Art Klimax: Die selbst gezimmerte Einrichtung beginnt, sich Stück für Stück aufzulösen, korrespondierend mit der immer schlechter und aggressiver werdenden Stimmung der Hochzeitsgesellschaft. Am Schluß platzt die Feier und das Bett und mit ihm die Illusion des Bräutigams, bricht zusammen. Wie in der »Hochzeit des Figaro« scheint es bei vordergründiger Betrachtung zwar ein versöhnliches Ende zu geben: Das Brautpaar ist allein und hat sich offenbar mit den Gegebenheiten arrangiert. Man scheint sich zu amüsieren. Aber nicht nur der Zusammenbruch des Bettes macht deutlich, daß die Ehe eine Farce sein wird, sondern es ist unmißverständlich klar, daß die Konflikte und Aggressionen, die während der Feier in den Vordergrund traten, wiederkehren werden, weil sich niemand um deren Lösung bemüht hat. Sie wurden ohne Erfolg umgangen, und der scheinbare »Friede« am Schluß ist nicht etwa der Einsicht einer gewissen Weiterentwicklung der Personen, sondern dem Alkohol und vor allem der Tatsache geschuldet, daß das Paar nun allein ist und damit problematische Konstellationen, bei denen z. B. der Freund des Bräutigams eine wesentliche Rolle spielt, für den Moment aufgehoben sind. Die Figuren in beiden Werken sind sich allerdings keineswegs der Tatsache bewußt, daß das »gute Ende« trügerisch ist. Das zusammenbrechende Bett (und im Falle der Oper Mozarts eine entsprechende Inszenierung) vermag dies zwar dem Zuschauer mitzuteilen; der Zukunftsoptimismus aller beteiligten Paare jedoch ist echt, sie wissen am jeweiligen Schluß nicht, daß sie noch Schlimmeres erwartet.

Zuletzt sei auf die vielleicht sogar wichtigste Entsprechung zwischen Oper und Einakter hingewiesen: In »Cosi fan tutte« und »Don Giovanni« ist ein Thema zweifellos von großer Bedeutung, geradezu titelgebend – in der »Hochzeit des Figaro« ist es im Grunde das einzige: die Untreue.²⁵ Schon erwähnt wurde, daß ein spezifisches Charakteristikum der Einakter Brechts deren große Selbstreferenzialität ist; sie spiegeln keine Begebenheiten aus seinem Leben, verweisen aber mit einem hohen Maß an Selbstironie und -parodie auf solche.

Vergegenwärtigt man sich Brechts Lebenssituation zur Entstehungszeit der »Hochzeit«, drängt sich die Frage geradezu auf, ob hier nicht Parallelen zu vermuten sind: Der immer selbstbewußter werdende junge Autor, gerade Vater geworden, war liiert mit Paula Banholzer; gleichzeitig hatte er mehr oder weniger intensive Kontakte zu Rosa Maria Amann, der er vermeintlich »Erinnerung an die Marie A.« widmete, und zu der Münchener Studentin Hedda Kuhn. Weitere sind nicht eindeutig belegt, aber auch keineswegs ausgeschlossen. Einerseits plagten Brecht dabei immer wieder (kleinbürgerliche) Eifersucht und Verlustängste, wie im Falle Paula Banholzers, oder gar Wut, wenn zu befürchten war, daß sich die betreffende Dame, wie Hedda Kuhn, von ihm zurückzog. Andererseits kultivierte er diese Lebensweise, machte sie zum Bestandteil seines Images als – bald ›neusachlich‹ werdender – Bürgerschreck. Zeitnah zur Entstehung von »Erinnerung an die Marie A.«, aber eben auch der »Hochzeit«, schreibt Brecht in sein Tagebuch:

Ebenso hieß das Mädchen nicht andauernd Marie, es wechselte im Gegenteil dauernd seinen Namen, was albern und störend genug war. Welch ein Unfug, jedem Mädchen einen anderen Namen aufzuhängen! Hieß etwa jedes Hemd anders, die Hemden waren doch auch gleich, folglich auch der Name!²⁶

Untreue, wenn auch nicht in Form des ›Frauen wie die Hemden Wechselns‹, ist auch das konstituierende Moment der »Hochzeit«. In der Oper erfährt Figaro zu Beginn von den unerhörten Vorgängen, die geplant sind; offen bleibt, ob es zu diesem Zeitpunkt schon ein Verhältnis zwi-

²⁵ Nicht zuletzt das Delikate und für den Zuschauer damit immer wieder Interessante dieses Themas dürfte dazu beigetragen haben, daß Beaumarchais' Vorlage in der Operngeschichte gleich zweimal zum Gegenstand eines Librettos wurde, nach der »Hochzeit des Figaro« nochmals für Rossinis »Der Barbier von Sevilla«.

²⁶ GBA, Bd. 26, S. 113.

schen Susanne und dem Grafen Almaviva gab. Auch ihre Beziehung zu Cherubino bleibt in dieser Hinsicht ein wenig nebulös. Fast offenkundig ist, daß Figaro wie auch Graf Almaviva ihn als eine Art von Konkurrent betrachten und sich einig sind, ihn loswerden zu wollen. In Brechts »Hochzeit« sind zu Beginn die Fakten längst geschaffen: Die Braut ist bereits schwanger und während der Feier – wie übrigens auch Figaros Susanna – anfällig für das Werben eines anderen, des Freundes des Bräutigams nämlich, der möglicherweise auch der Erzeuger des Kindes ist.²⁷ Von der Schwangerschaft seiner Zukünftigen weiß der Bräutigam, aber nicht davon, daß ihm möglicherweise ein Kind untergeschoben werden könnte. Hinzu kommen die durch ihre Doppelmoral nur mühsam im Zaum gehaltenen sexuellen Fantasien der »Kleinbürger«, die in derben Bemerkungen immer wieder hervorbrechen. Eigentlich sind es vornehmlich diese Zusammenhänge aus dem Umfeld der Untreue, die für einen gewissen Witz, für mäßige Spannung in Brechts Einakter sorgen.

Denkt man an Paula Banholzers Erinnerung, daß die »Hochzeit« möglicherweise durch die Kimratshofener Tauffeier ihres Sohnes Frank angeregt wurde, und betrachtet die Informationen, die über jene Feier vorliegen,²⁸ entsteht das Bild einer recht biedereren Familienfeier mit Verwandten und Taufpaten, die im Grunde Brechts verhinderte Hochzeitsfeier hätte gewesen sein können. Zuvor hatte er nämlich – nicht weniger bieder – bei deren Eltern um die Hand Paulas angehalten, als offenkundig war, daß sie ein Kind von ihm erwartete.²⁹ Er wurde abgewiesen aufgrund seines unbürgerlichen Lebenswandels und der Tatsache, daß er keinen »anständigen« Beruf ausübte, die finanzielle Absicherung der Tochter also nicht gewährleistet war. Der Einakter, in den zweifelsfrei auch eine Fülle gänzlich anderer Anregungen Eingang fand, könnte nicht ohne Selbstironie ebenso auf dieses kurzzeitige kleinbürgerliche Idyll in Kimratshofen weisen, würde diese Enklave heiler Welt unter anderem aber brechen, indem mit dem möglichen Hinweis auf »Die Hochzeit des Figaro« Ambivalenz geschaffen wird. Denn es gab neben dem für kurze Zeit fast kleinbürgerlich erscheinenden, gerade Vater gewordenen Brecht auch noch den anderen; den, der Promiskuität zu einem seiner

²⁷ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 264.

²⁸ Vgl. Werner Frisch und Kurt Walter Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos, Dokumente. Frankfurt a. M. 1976, S. 182f.

²⁹ Vgl. Banholzer (wie Anm. 7), S. 44f.

Lebensprinzipien erklärte, Gedichte wie »Erinnerung an die Marie A.« schrieb und hierzu kommentierend auf jene »gefüllte Samenblase« verweist, die »den Mann in jedem Weibe Aphrodite erkennen«³⁰ lasse. Jener andere Brecht war dann sehr dabei behilflich, daß der biedere Brecht Episode blieb. Um seinen Sohn Frank kümmerte er sich so gut wie nie und mußte 1926 gar vom Amtsgericht Charlottenburg zu höheren Unterhaltszahlungen verurteilt werden.

*

Welche Eindrücke im einzelnen Brecht von Mozarts »Die Hochzeit des Figaro« empfangen hat, wird nicht mehr nachvollziehbar sein. Man denke an »Baal«: Hier gibt es die gleichnamige Gottheit aus dem Alten Testament, den Roman Andreas Thoms und auch noch einen aus Augsburg stammenden und dem jungen Autor bekannten heruntergekommenen Dichter namens Johann Baal, die alle in je eigener Weise in das Drama integriert wurden. Denkbar scheint, daß die Kimratshofener Feier in der Tat der eigentliche Anstoß zur »Hochzeit« war, in einer Zeit, in der Brecht sowieso beabsichtigte, ohne großen Aufwand einige solcher kleinen Theaterstücke zu schreiben. Das Möbelmotiv mag er aus Mozarts Oper – gleich nach der zündenden Ouvertüre eingeführt und auch deshalb sehr einprägsam – und zum Anlaß jenes witzigen Reigens unter der Last kleinbürgerlicher Verlogenheit zusammenbrechender Möbel genommen haben. Hinzu kommt der selbstbezügliche Hinweis auf das Thema Promiskuität, für den es kaum ein geeigneteres Werk als »Die Hochzeit des Figaro« gibt. Dies scheint typisch für Brecht; letztlich beweisbar ist es nicht.

Nur etwa zwei bis drei Monate nach der Entstehung der »Hochzeit« sollte Brecht noch in ganz anderer Weise Zugang zur Welt der Oper finden: Er lernte seine spätere erste Frau, die erwähnte Mezzosopranistin Marianne Zoff kennen, die in Augsburg am 23. September 1919 als Zigeunermädchen in Bizets Oper »Carmen« ihr Debüt gab. Trotz seiner Verbindung mit Paula Banholzer und anderer Affären besuchte Brecht die Sängerin in ihrer Theatergarderobe und konnte sie, die ebenfalls liiert war, für sich gewinnen.³¹ Eine weitere Variation zum Grundthema

³⁰ Vgl. GBA, Bd. 11, S. 318.

³¹ Daß die recht erfolglose und spärlich eingesetzte Marianne Zoff 1920 und 1921 dann

der »Hochzeit des Figaro«, die gleichfalls in Brechts Werk und seinen autobiografischen Aufzeichnungen Spuren hinterließ und nicht die letzte bleiben sollte.

gerade auch an ihren Mozart-Partien scheiterte, ist ein beinahe schon tragikomisches Detail: Am 11. März 1920 wurde im Augsburger Stadttheater »Die Hochzeit des Figaro« gegeben, mit Brechts Geliebter Marianne Zoff in der Rolle des Cherubino. Einen Tag später verweist die Kritik tiefsinnig auf »deren etwas herbes, resonanzarmes Organ, das sich für den flügge werdenden Burschen sehr gut eigne.« (Augsburger Neueste Nachrichten, 12. März 1920 [Abendausgabe], S. 2). Als Marianne Zoff in der Spielzeit 1920/1921 als ihre bis dahin größte Rolle dreimal die Dorabella aus »Cosi fan tutte« singen durfte, deutet die Kritik schon eher süffisant als tiefsinnig auf ihre »echte Rokokoerscheinung«, obgleich sie im Gesanglichen nicht »ganz über die Mängel ihrer Ausbildung hinweggehen« konnte (Augsburger Neueste Nachrichten, 17. März 1921 [Abendausgabe], S. 2). Zuvor hatte es aus Anlaß anderer Aufführungen weitere, teilweise noch eindeutiger negative Kritiken gegeben. Nach ihren Auftritten als Dorabella sang Marianne Zoff noch zweimal in Nebenrollen; mit Ende der Saison 1920/1921 war ihr Augsburger Engagement beendet.

Mitteilungen

Zum Tode von Hermann Fröhlich (8. August 1944 – 9. Juni 2008)

Am 9. Juni 2008 ist Hermann Fröhlich, der langjährige Schatzmeister der Gesellschaft, im Alter von 63 Jahren überraschend gestorben.

Auf der Hofmannsthal-Tagung in Dresden 2005 war er in der Mitgliederversammlung aus seinem Amt verabschiedet worden, mehrere Reden betonten seinen außerordentlichen Einsatz und die Erfolge seiner elfjährigen Tätigkeit. Er freute sich darauf, künftig von Pflichten unbelastet an den Tagungen der Gesellschaft teilzunehmen, nur den geselligen Gesprächen und der Sache zugewandt. Für die Zeit nach seiner Pensionierung hatte er schon allerlei Pläne, er wollte sich vermehrt seinen bibliophilen Interessen zuwenden und mit seiner zweiundneunzigjährigen Mutter kleine Reisen unternehmen.

Hermann Fröhlich, der 1971 in Geschichte über die Thronfolge bei den Langobarden promoviert wurde, war im Hauptberuf in der Wissenschaftspolitik tätig. Seit 1978 arbeitete er als Vorstandsreferent von Professor Dr. Heinz Maier-Leibniz bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, seit 1990 war er Geschäftsführer des Boehringer Ingelheim Fonds für Grundlagenforschung in der Medizin. Zudem führte er ehrenamtlich die Geschäfte der Boehringer Ingelheim Stiftung und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften. Seit dem Umzug des Boehringer Ingelheim Fonds von Stuttgart nach Heidesheim bei Mainz war sein Amtssitz die Schloßmühle von Heidesheim, die ihm sehr ans Herz gewachsen war und wo er gerne Gäste empfing und sie stilvoll bewirtete.

Bei der Beerdigung in seiner Heimat- und Studienstadt Tübingen war es beeindruckend zu sehen, wie viele ehemalige und derzeitige Stipendiatinnen und Stipendiaten aus ganz Europa angereist gekommen waren, um ihm das letzte Geleit zu geben. Es ging aus allen Ansprachen sehr klar hervor, daß Hermann Fröhlich die Geschäftsführung des Fonds – das Auffinden der Stipendiaten, die Auswahlgespräche in der ganzen

Welt und die ebenfalls weltweite Betreuung der Forschungsarbeiten – in einer individualisierenden Weise geführt hat, die sich jedem Einzelnen besonders zuwandte, wofür ihm die geförderten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler dankbar waren.

Der Hofmannsthal-Gesellschaft gehörte Hermann Fröhlich seit ihrer Gründung im Jahr 1968 an. Wir konnten ihn auf der Marbacher Tagung 1994 als Schatzmeister gewinnen und kamen damit der Rilke-Gesellschaft, in der er ebenfalls seit langem Mitglied war, zuvor. Aber wir konnten nicht ahnen, was wir ihm später verdanken würden.

Seine Wahl in den Vorstand erfolgte zusammen mit dem neuen Vorstandsvorsitzenden Marcus Bierich. Gerade diese Konstellation erwies sich als besonders glücklich. Als Männer der Wirtschaft und der Wissenschaftspolitik waren beide im literaturwissenschaftlich ausgerichteten Vorstand fachfremd, zugleich waren sie kenntnisreiche Liebhaber des Autors und der Epoche. Ihr Blick auf Hofmannsthal und auf die Belange der Gesellschaft bildete manchmal ein nützliches Korrektiv zur rein universitären Perspektive. Zudem betrieb das Team mit großem Erfolg die Konsolidierung der Gesellschaftsfinanzen.

Hermann Fröhlich hat sich mit einem Engagement für die Gesellschaft eingesetzt, das weit über die Belange seines Schatzmeisteramtes hinausging. Umsicht, Souveränität und Großzügigkeit prägten seinen Stil, der sich einem – nach außen kaum spürbaren – enormen Arbeitseinsatz verdankte. Zu Beginn seiner Amtszeit baute er eine leistungsfähige Datenbank aller Mitglieder auf und widmete sich mit Hingabe der Organisation der individuell abgestimmten Sendungen. Ferner machte er sich mit großem Schwung an die Mitgliederwerbung: Ein neuer Flyer wurde formuliert und hergestellt, mit fremdsprachigen Kurzfassungen, darunter sogar Japanisch. Die Planung der Tagungen – er hat die Tagungen von Bad Aussee, Weimar, Wien und Dresden organisiert –, war ihm ein großes Anliegen, angefangen bei der Hotelauswahl und den Tagungsräumen bis zur Gestaltung der Plakate und zur Verköstigung beim Empfang. Die gesamte Logistik eines solchen komplizierten Ablaufs hatte er im Griff, und die Tagungen konnten dank seiner aufmerksamen Leitung im Hintergrund reibungslos ablaufen.

Wegen Arbeitsüberlastung in seinem Hauptberuf wollte er schon im Jahr 2000 auf der Tagung in Weimar das Amt abgeben. Aus demselben

Grund hatte er sogar seinen Lehrauftrag in der mittleren Geschichte an der Universität Göttingen aufgegeben, an dem er sehr hing. Wegen Herrn Bierichs Tod und um uns den Übergang zum neuen Vorstandsvorsitzenden zu erleichtern, blieb er schließlich bis zur Tagung in Dresden 2005.

Hermann Fröhlichs Arbeitsstil ist am besten durch den Titel eines Vortrags gekennzeichnet, den er im Jahr 2000 als Geschäftsführer des Boehringer Ingelheim Fonds gehalten hat: »Auf die Personen kommt es an«. Das war sein Leitmotto, nach dem er auch die Geschäfte der Hofmannsthal-Gesellschaft führte. Er kannte viele Mitglieder persönlich, berücksichtigte die Anliegen eines jeden Einzelnen und beantwortete geduldig all die vielen Anfragen, immer in einem sorgfältig geschliffenen Stil, der sich auch durch seine eigenwillige Schreibweise auszeichnete: Als Historiker schrieb er, der Wortwurzel eingedenk, »Telefac« und »Telephon«: so stand es unter seiner Ägide auf unserer Briefvorlage. Selbst als dann das Zeitalter der Emails anbrach, dem er sich zunächst nur zögernd anschloß, und als sich dadurch die Anfragen vervielfachten, ließ er es sich dennoch nicht nehmen, auf jede einzeln einzugehen. Bei studentischen Anfragen ließ er manchmal einen pädagogischen Eros walten – etwa in Ausführungen über die Nützlichkeit des selbständigen Bibliographierens –, was er uns dann im Vorstand mit Vergnügen erzählte.

Was heute oft aus dem Blick gerät, daß Institutionen aus Personen bestehen, daß nur über die Personalförderung überhaupt etwas Gutes entstehen kann, das hat er sich ganz radikal zur leitenden Maxime seiner Arbeit gemacht. Eine in gewisser Weise altmodische Maxime – so wie er ja insgesamt ein, im besten Sinne, altmodischer Stilist war –, die er in einer immer anonymen, global vernetzten Welt unbeirrt weiterverfolgte.

Wenn wir diese seine Haltung beherzigen und selber unsere Arbeit in dieser individualisierenden Weise angehen, dann ehren wir sein Andenken am besten.

Elsbeth Dangel-Pelloquin

Geburtstag

Daß du Licht
hast wie du Licht
bist, faßbare Zärtlichkeit
sterblicher Menschen –

daß du heftig
lebst, daß du
liebst und wieder-
geliebt weiter-
lebst und nie einsam
verkommst –

daß dein Herz
wächst und du nicht
alles erfährst –

daß du Zerbrechliches
schonst, auch mit
Worten: manchmal hält
eine einzige Zeile
die Schöpfung
in Gang.

All das
auf Vorrat.
Und Gefährten
unter sehr hellen
Himmeln.

Richard Exner zur Geburt von Christoph-Martin von Degenfeld (7. 11.1981).

Zum Tode von Richard Exner (13. Mai 1929 – 16. Juli 2008)

Viele werden sich an Richard Exner erinnern, an seine hohe Gestalt, an seine heitere und zugleich ernsthafte und liebevolle Art, Gespräche zu führen, an seinen Humor, und natürlich an seine profunde und vielfältige Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal. Er war ein häufig und gern gesehener Gast im Freien Deutschen Hochstift, wo er sich in die Originale der Handschriften vertiefte, und ein regelmäßiger Teilnehmer, oft auch Vortragender und Diskussionsleiter, bei den Tagungen der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Von Beginn an gehörte er deren Vorstand als auswärtiges Beiratsmitglied an.

»Auswärtig« deshalb, weil er seit Jahrzehnten in den Vereinigten Staaten lebte und dort die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatte. 1929 im Harz geboren, aufgewachsen in Darmstadt, emigrierte Richard Exner mit einundzwanzig Jahren gemeinsam mit seiner Mutter nach Kalifornien, wo beide eine neue Heimat fanden. Dort ist er geblieben, zunächst als Student der Deutschen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und als Doktorand bei Herbert Marcuse an der University of California in Los Angeles, dann, nach Zwischenstationen unter anderem am Oberlin College und in Princeton, von 1965 an bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1992 als Professor der Germanistik an der University of California in Santa Barbara. Danach kehrte er nach Deutschland zurück, zunächst nach München, dann nach Berlin, wo er am 16. Juli gestorben ist. 1996, nach Rudolf Hirschs Tod, wurde er in den Stiftungsrat der Hugo von Hofmannsthal-Stiftung berufen. Zugleich haben wir gemeinsam die bis dahin von Rudolf Hirsch wahrgenommenen Aufgaben im Hinblick auf den Nachlaß und die Vertretung der Erben übernommen.

Richard Exners wohl wichtigster Beitrag zur Hofmannsthal-Forschung ist seine Studie über das »Lebenslied« – ein ganzes Buch (wenn auch ein schmales) über ein einziges Gedicht. Anders als man vermuten könnte, handelt es sich dabei jedoch nicht um eine weitschweifig um sich selbst kreisende Interpretation. Vielmehr geht es zunächst um eine präzise Analyse der überlieferten Handschriften – Exner hatte unter der Ägide Herbert Steiners den damals noch in Harvard lagernden Nachlaß kon-

sultieren können – und um den Versuch, darzustellen, in welcher Weise dieses Gedicht gewissermaßen als Summe der dichterischen Bemühungen Hofmannsthals gesehen werden kann. Es gelang ihm auf überzeugende Weise zu zeigen, daß vom »Lebenslied«, wie er schreibt, »die Wege in alle Bereiche« des Hofmannsthalschen Werks führen. Durchaus im Sinne der Hofmannsthalschen Skepsis gegenüber allem Definitiven hat Richard Exner seine Arbeit zu diesem Gedicht mit dieser Studie jedoch nicht abgeschlossen; nach einem Jahrzehnt hat er das Thema noch einmal aufgenommen und es anhand neuer Quellenfunde und daran geknüpfter Überlegungen in den Hofmannsthal-Blättern weitergeführt.

Anderer Art ist sein zweites Hofmannsthal-Buch, der 1975 erschienene »Index nominum zu Hofmannsthals Gesammelten Werken«. Es ist ein zunächst wohl aus den Notwendigkeiten der eigenen Forschungsarbeit entstandenes, schließlich dann aber der Hofmannsthal-Forschung insgesamt zugedachtes Kompendium. Dem Spürsinn des Autors entsprechend beschränkt dieses Hilfsmittel sich nicht auf eine mehr oder weniger mechanische und wie immer nützliche Verzeichnung von Daten; besonders wertvoll ist die nur von einem Kenner wie Richard Exner zu leistende Verzeichnung indirekter und verschlüsselter Hinweise und Zitate sowie die detaillierte Darstellung von Hinweisen und Anspielungen auf Goethe – etwas, was vom »Hirn« eines Computers (selbst der neuesten Machart) zweifellos nicht hätte geleistet werden können.

Andere Autoren, denen Richard Exners Forschungstätigkeit in besonderem Maße galt, sind u. a. Stifter, Thomas Mann und Rilke. 1999 erschien im Insel Verlag eine von ihm gestaltete und kommentierte Ausgabe von Rilkes »Marien-Leben«, ein auch äußerlich besonders schönes Buch.

Was Richard Exners Lebensarbeit wahrscheinlich am umfassendsten charakterisiert, spiegelt sich im Titel der Festschrift, die ihm anlässlich seines Ausscheidens aus dem akademischen Dienst gewidmet wurde: »Poetry Poetics Translation« (Würzburg 1994).

In zunehmendem Maß hat Richard Exner sich Fragen der Poetik zugewendet und vor allem dem Schreiben eigener Gedichte. Nach dem Erscheinen eines ersten Gedichtbandes, 1958, erschienen ab 1980 zahlreiche weitere, zwölf sind es insgesamt. Dazu kommen Übersetzungen zeitgenössischer deutscher Lyrik in Englische – darunter Günter Eich, Ernst Piontek, Günter Bruno Fuchs – und von englischen Gedichten

ins Deutsche – unter anderem Wallace Stevens, Yeats, Robinson Jeffers. Und manche seiner eigenen Gedichte wurden ins Englische übersetzt.

Vielleicht wäre es in Richard Exners Sinn, wenn man heute mehr über seine Gedichte sprechen würde als über seine wissenschaftlichen Arbeiten, denn an ihnen war ihm – ohne Eitelkeit – in seinen letzten Jahren und Jahrzehnten wohl mehr gelegen als an der Germanistik. Aber wir stehen hier in einem anderen Zusammenhang. Immerhin können wir uns die Frage nach diesem Zusammenhang stellen. Wie verhält sich Richard Exners poetisches Werk zu seinem akademischen? Ist sein eigenes poetisches Werk aus dem leidenschaftlichen Umgang mit Hofmannsthals Lyrik, mit Rilke, mit den zeitgenössischen Dichtern erwachsen? Oder ist es vielmehr so, daß der – womöglich lange Zeit hin unbewußte – Wunsch, selber zu dichten, die lebenslange Beschäftigung mit den Gedichten anderer ausgelöst hat? Wir wissen es nicht, und ich kann mir vorstellen, daß er selber diese Frage nicht hätte beantworten können. Eins jedenfalls ist sicher: Richard Exners Lyrik ist genuin. »Einflüsse« oder Affinitäten, wie wir Germanisten sie so gerne ausmachen möchten, werden dort schwer zu finden sein – was zweifellos auch ein Merkmal von Qualität ist.

Ein Beispiel sei zum Schluß hierhergestellt, ein Gedicht aus dem Jahr 2002. Er hat es, wie er es so oft getan hat, einem seiner vielen Freunde gewidmet; Sie finden es in einem seiner letzten Gedichtbände, »Ufer«. Es trägt den Titel »Das Versprechen«.

Das Versprechen

zum 19. III. 2002

Kaum größer als
ein Apfel das schwarze
Knäuel den Fluß nicht breiter
als ein Steinwurf hinuntereilend
spielerisch dotzend zwischen Gräsern
die Ufer in Blumen rot und gelb –
eine blaue Kuppel im Wasser
zerspiegelt bricht sich
an diesem nassen
Schwarz.

War das der Tod?

Wir sahen seine Fäden Stränge
seine Sehnen in den kristallinen
Wellen. Beringte Hand die einen
Teppich wusch zur Taufe
eines Kindes.

Es war
wie ein Versprechen.
Und es war der Tod.

*

Vielleicht
wird unser Leben noch
vor dem Ende durchsichtiger
wie dieser Fluß der um
den schwarzen Apfel
schnellt.

Aber die Farben!

Siehst Du die Farben?
Wie sie ihr buntes Leben
Tropfen für Tropfen
auf unsere Zunge zerstäuben:

Eine buchstabierte
Lust.

Manche von Richard Exners Gedichten sind in der Benediktinerabtei von Valeremo entstanden, einer Oase in der südkalifornischen Wüste, wo er in seinen späten Jahren oft Ruhe und Konzentration fand. Valeremo wird, wie er es sich gewünscht hat, auch seine letzte Ruhestätte sein.

Leonhard M. Fiedler

Zum Tode von Maya Rauch (15. Februar 1925 – 4. August 2008)

Mit Maya Rauch hat die Hofmannsthal-Gesellschaft am 4. August 2008 eines der nicht mehr zahlreichen Mitglieder verloren, die dem Lebenskreis des Dichters noch ganz nahe standen. Sie war ein Kind Heinrich Zimmers, des Schwiegersohns Hofmannsthals, und der Malerin Mila Esslinger-Rauch.

1925 in Heidelberg geboren, wo Zimmer an der Universität als Indologe lehrte, war ihre Jugend überschattet von finanziellen und beruflichen Nöten. Ihre zunächst naturwissenschaftlichen Interessen mußte sie aufgeben. Und ihr Studium der Germanistik und Anglistik, das sie 1966 in Zürich mit einer Dissertation über den Spielraum der epischen Dichtung bei Dante, Milton und Klopstock abschloß, verdiente sie sich mühsam durch vielerlei Brotarbeit selber.

Mit dem Werk ihres Vaters befaßte sich Maya Rauch editorisch sehr intensiv seit ihrer Pensionierung. (Sie war nach der Promotion mehr als zwei Jahrzehnte eine erfolgreiche und beliebte Deutschlehrerin an einem Zürcher Gymnasium gewesen.) Sie blieb aber auch Christiane Zimmer bis zu deren Tod freundschaftlich verbunden. Wir verdanken ihr den 1991 zusammen mit Gerhard Schuster herausgegebenen, so reizvollen Band der frühen Tagebücher Christianes und der Briefe Hofmannsthals an seine Tochter. Und 1995 folgte das ebenso reiche und kulturgeschichtlich interessante Buch »Ein nettes kleines Welttheater« mit Christianes entzückend ungenierten, die Besucher Rodauns und später Heidelbergs bewundernd oder kritisch glossierenden Briefen an den Freund Thankmar von Münchhausen, vorzüglich ediert von Claudia Mertz-Rychner, in Zusammenarbeit mit Maya Rauch.

Wer je Gespräche mit ihr führen konnte (ich kannte sie seit unserem gemeinsamen Studium bei Emil Staiger und Rudolf Hotzenköcherle in Zürich), wird sie als scharfsinnige, gedächtnissichere, sehr offene und selbstkritische Persönlichkeit von großer Wärme und Ausstrahlung in Erinnerung behalten. Und auch ihr helles Lachen klingt nach, das ihren Witz und ihre Verachtung allen gestelzten Betragens bezeugte – nicht ganz unähnlich dem Wesen ihrer Stiefmutter Christiane.

Martin Stern

Mitteilungen 259

Zum Tode von Michael Zimmer (15. Mai 1934 – 12. Oktober 2008)

Michael Zimmer, who died on October 12, 2008 at the age of 74, leaves a host of saddened friends and family behind. Diagnosed with lung cancer only a few weeks ago, he was taken home to his house in the West Village to die among his books, his friends, and with a view of his beloved garden. Michael was born in Heidelberg in 1934, the youngest son of Sanskrit scholar and Indologist Heinrich Zimmer and his wife Christiane, daughter of the Austrian poet and librettist Hugo von Hofmannsthal («Der Rosenkavalier», «Elektra»). The family fled Nazi Germany in 1939, and New York's Columbia University offered a hospitable teaching environment. After her husband's premature death in 1943, Christiane settled in New York's West Village where her house became a gathering place for luminaries from both sides of the Atlantic, among them Hannah Arendt, Wyston Auden and Joseph Campbell, one of Zimmer's most illustrious disciples. Michael and his two brothers attended Horace Mann School and Michael went on to study at Harvard University, supported by the Mellon family who had early on recognized the importance of Heinrich Zimmer's work on Indian myths and philosophy. Always fascinated by the built environment, Michael chose to major in architecture, studying with masters such as Walter Gropius and Siegfried Giedion. A short-lived career as an architect in New York followed:

Michael, by his own admission, wasn't cut out for the compromises it entailed. After his marriage to Emily Sophia Harding, a cousin by marriage and daughter of Alice Astor, the couple briefly occupied the glamour pages of *Vogue* and other glossies. In 1967 they had a son, Jacob and soon after left New York to live »off the grid«. In 1969, assisted by the proceeds of the sale of a Hofmannsthal heirloom, Picasso's self portrait »Yo Picasso«, they purchased a piece of land on the island of St. Barts. After his divorce from Harding, Michael made the little paradise his home, sharing it with his companion, Vera Graaf and a group of like-minded friends. »Le Camp« was a compound of mini buildings with a solarpowered kitchen and a beautifully cultivated tropical garden, all of which Michael used as a playful laboratory for his ideas of the good life, guided by aesthetic principles. It was a visionary example of »green« life-

style, as well as a meticulously choreographed piece of theatre which Michael directed, smoking, talking, always a glass of rum in hand, endlessly amusing and usually surrounded by a bevy of awe-struck friends. When St. Barts became a celebrity hangout, Michael was soon looking for a more hospitable shore. He found it in Canada, on the island of Grand Manan, where his second wife Veronique Sari took him whalewatching and he discovered a group of defunct smoke houses. He managed to buy and transform them into a museum whose most striking exhibition piece was he himself, living in the midst of it all and motoring around in an aluminum boat shaped like a sardine can. He became the island's keeper of memories, the man who guarded and exhibited what the islanders threw away. The »Sardine Museum and Herring Hall of Fame« became Michael's last great project – a poetic environment, part museum, part curiosity cabinet, part living memory. Michael Johannes der Baptist Karl Maximilian Heinrich Hugo Zimmer (his full name) enjoyed what was perceived by many as a charmed life. He lived by his own rules and conventions, counting among his lovers and companions men and women. Tragedy intervened only once, when his son Jacob was killed in a drowning accident in 1990.

Michael and Jacob had many unfinished plans. May they now be reunited to carry them out. Michael is survived by his cousins Romana McEwen, Octavian von Hofmannsthal and Arabella Heathcote-Amory of London, England, as well as his nephew Christopher Zimmer and his niece, Adriana Zimmer, both of Washington, DC.

Vera Graaf

Mitte Mai 2009 wird in New York eine Gedenkveranstaltung für Michael Zimmer stattfinden. Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an das Büro der Gesellschaft (hofmannsthal-gesellschaft@web.de).

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(November 2007 – Oktober 2008)

Katarina von Balluseck, Berlin
Clemens Stephanus Fricke, Frankfurt am Main
Thorsten Gabler, Mainz
Katharina Maria Herrmann, Tholey
Adam Jarosz, Marburg
Jonna Lassen, Odense, Dänemark
Dr. Dagmar Lorenz, Wiesbaden
Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie,
Wien, Österreich
Marion Mang, Konstanz
Peter Schäfer, Bonn
Ursula Scheven, Stuttgart
Nadine Schneiderwind, Aachen
Dr. Jörg Schuster, Marburg/Lahn
Dr. Jochen Strobel, Marburg/Lahn
Marcel Swoboda, München
Prof. Dr. Ulrich Wyss, Frankfurt am Main

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
D–60311 Frankfurt am Main
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de

Hofmannsthal-Bibliographie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind hauptsächlich die Jahrgänge 2004–2008 bibliographisch erfaßt und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 sollen Schritt für Schritt folgen. Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Kötterwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
- SW III Dramen 1* Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
SW XVI.1 Dramen 14.1 Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.

<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Übersetzungen und Bearbeitungen. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen 1</i>	
<i>SW XXIV</i>	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>Operndichtungen 2</i>	
<i>SW XXV.1</i>	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunft- heirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	
<i>SW XXV.2</i>	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
<i>Operndichtungen 3.2</i>	
<i>SW XXVI</i>	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen 4</i>	
<i>SW XXVII</i>	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kra- biel. 2006.
<i>Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXX Roman</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d’Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GWE</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>P II (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>P II</i>	Prosa II. 1959
<i>P III</i>	Prosa III. 1952
<i>P IV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>LI (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>LI</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948

- L II* Lustspiele II. 1954
L III Lustspiele III. 1956
L IV Lustspiele IV. 1956
- B I* Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
B II Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
- BW Andrian* Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
BW Auernheimer The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau, in: *Modern Austrian Literature*. Vol. 7. Numbers 3 & 4. 1974, S. 209–307.
BW Beer-Hofmann Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
BW Bodenhausen Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
BW Borchardt Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
BW Borchardt (1994) Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
BW Burckhardt Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
BW Burckhardt (1957) Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
BW Burckhardt (1991) Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.

- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 1986.
- BW Dehmel* Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22, 1979, S. 1–130.
- BW Eysoldt* Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5, 1997, S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/Düsseldorf 1953.
- BW Gomperz* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6, 1998 S. 7–115.

- BW Hauptmann* Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38, 1988, S. 5–141.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11. Stuttgart 1967. S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke †. Freiburg 1998. (= BW Heymel I und II)
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt/Main 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11, 2003, S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12, 2004, S. 7–190.

- BW Kassner (2005)* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg 2005. (= BW Kassner I und II)
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4, 1996, S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
- BW Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13, 2005, S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7, 1999, S. 7–99.
- BW Oppenheimer II* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8, 2000, S. 7–155.

- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaekle. Frankfurt 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
- BW Schmjulow-Claassen* Ria Schmjulow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin, Wien, Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
- BW Taube* Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14, 2006, S. 147–237.
- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1999.

- BW Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. JbDSG VII, 1963, S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
- BW Wildgans (1971)* Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
- BW Zifferer* Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
- B Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995.
- TB Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
- TB Christiane (²1991)* 2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
- Brief-Chronik* Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
- Brief-Chronik I* Bd. 1: 1874–1911.
- Brief-Chronik II* Bd. 2: 1912–1929.
- Brief-Chronik III* Bd. 3: Register.
- Hirsch* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
- Hirsch (1998)* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
- HB* Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
- HF* Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.

Hfb

Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 1993ff.

Weber

Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Klaus E. Bohnenkamp

Hölderlinstraße 8
D-70174 Stuttgart

Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin

Deutsches Seminar der Universität
Basel

Nadelberg 4, Engelhof
CH-4051 Basel

Prof. Dr. Leonhard M. Fiedler

74 rue Grande
F-77760 Recloses

Dr. Jürgen Hillesheim

Brecht-Forschungsstätte der Staats-
und Stadtbibliothek Augsburg
Schaezlerstraße 25
D-86152 Augsburg

Dr. Patrick Fortmann

University of Illinois at Chicago
Department of Germanic Studies
MC 189

601 S. Morgan St.
1524 University Hall
USA-Chicago IL 60607-7115

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie
Universität München
Schellingstraße 3
D-80799 München

Dr. Akane Nishioka

Rikkyo University
Language Center
3-34-1 Nishi-Ikebukuro, Toshima-ku
J-171-8501 Tokyo

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke

Universität Duisburg-Essen,
FB Geisteswissenschaften
Universitätsstraße 12
D-45117 Essen

Prof. Dr. Volker Mergenthaler

Philipps-Universität Marburg
Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6
D-35032 Marburg

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg

Prof. Dr. Martin Stern

Deutsches Seminar der Universität
Basel
Nadelberg 4, Engelhof
CH-4051 Basel

Prof. Dr. Christina Thurner

Institut für Theaterwissenschaft der
Universität Bern
Hallerstrasse 5
CH-3012 Bern

Prof. Dr. Juliane Vogel
Universität Konstanz
Universitätsstraße 10
D-78457 Konstanz

Prof. Dr. Gotthart Winberg
Hartmeyerstraße 42
D-72076 Tübingen

Register

- Abaelard, Peter (auch Pierre Abail-
lard, Petrus Abaelardus) 69
- Abel, Jürgen 20
- Adams, Mary (siehe Angold)
- Adorno, Theodor W. 114
- Adrian, Leopold von 22
- Aehrenthal, Aloys Graf Lexa von
60
- Albericus Casinensis (auch Albe-
rich von Monte Casino) 145
- Albrecht Erzherzog von Österreich
16
- Altenberg, Peter 160, 188
- Altenburg, Detlef 124
- Amann, Rosa Maria 246
- Andraschke, Peter 108
- Andres, Charles 87f.
- Angermüller, Rudolph 239
- Angold, Mary 49
- Anz, Thomas 197f., 201, 214
- Arendt, Hanna 260
- Ariès, Philippe 144
- Arnim, Achim von 127–130, 132
- Astor, Alice 260
- Auden, Wyston 260
- Azzone Zweifel, Annarosa 159,
180
- Baal, Johann 248
- Bach, Johann Sebastian 109, 238
- Baedeker, Karl 8, 16f., 19
- Bagier, Guido 159
- Bahr, Hermann 160f., 164–170,
172–175
- Bähtz, Dieter 107
- Ball, Hugo 216
- Balluseck, Katarina von 262
- Balzac, Honoré de 38, 57
- Bang, Hermann 157f., 160
- Banholzer, Frank 237, 247f.
- Banholzer, Paula 237, 246–248
- Barcel, W. Eric 8, 54
- Barnert, Othmar 46
- Bartl, Andrea 242
- Bary, Alfred von 32
- Bassermann, Albert 220
- Bakst, Leon 20
- Baudelaire, Charles 87, 212, 217
- Bauer-Lechner, Natalie 108f., 129,
134
- Baumgardt, David 202f., 207, 213,
221, 228, 234
- Beaumarchais, Pierre-Augustin
Caron de 244
- Beer-Hofmann, Paula 25
- Beer-Hofmann, Richard 25
- Beethoven, Ludwig van 109
- Behrens, Jürgen 128
- Bekker, Paul 114
- Bell, Robert 215
- Benda, Georg 76
- Benjamin, Walter 164
- Bentley, Richard 65
- Berio, Luciano 111
- Berlage, Andreas 170, 172f.
- Bermann Fischer, Gottfried 70
- Beutner, Eduard 172
- Bierich, Marcus 252f.
- Binz, Arthur Friedrich 157, 159
- Bizet, Georges 28
- Blass, Ernst 207, 218

- Blaukopf, Herta 118
 Boccaccio, Giovanni 149f.
 Böcklin, Arnold 98
 Bodenhausen, Dora von 15f., 29
 Bodenhausen, Eberhard von 8f.,
 11–20, 29, 61, 64f.
 Boethius, Anicius Manlius Severi-
 nus 69
 Bohnenkamp, Klaus E. 5, 7–65
 Boltzmann, Ludwig 262
 Bomhard, Bettina von 42
 Borchardt, Lina (eigtl. Karoline)
 65
 Borchardt, Rudolf 59, 63, 65
 Bosetti, Hermine 31, 35, 61f.
 Braese, Stefan 75
 Braungart, Wolfgang 155
 Braunwarth, Peter Michael 25
 Brecht, August 237
 Brecht, Bertold 6, 83, 235–249
 Brenner, Peter J. 189
 Brentano, Clemens 81, 127–130,
 132
 Brinkmann, Richard 181
 Bronfen, Elisabeth 153
 Bruckmann, Elsa 23, 29f., 35f.,
 38, 53
 Bruckmann, Hugo 30, 35f., 38, 53
 Bruckmann-Cantacuzène, Familie
 30
 Bruckner, Anton 105, 107
 Buber, Martin 24
 Büchner, Georg 59, 63f., 222
 Buckle, Richard 20
 Budde, Elmar 109f., 125
 Bülow, Hans von 117
 Burckhardt, Carl Jakob 68
 Burckhardt, Helene 68
 Burckhardt, Jacob 71, 141
 Bürger, Peter 198
 Burger, Hilde 60
 Calella, Michele 79
 Campbell, Joseph 260
 Cantacuzène, Caroline Fürstin 35,
 38
 Capellen van Berkenwoude, Luise
 van der 48
 Carossa, Hans 42
 Caruso, Enrico 28
 Casanova, Giacomo Girolamo
 42f., 46–48, 50f., 54, 185f.
 Caspari, Georg 49
 Cassiodorus, Flavius Magnus Aure-
 lius 69
 Cassirer, Bruno 220
 Cassirer, Paul 222
 Cellbrot, Hartmut 60
 Cenerelli, Bettina B. 88
 Cézanne, Paul 25, 156
 Christensen, Gyda 102
 Claudius, Matthias 106
 Claussen, Horst 144
 Cocteau, Jean 87
 Colli, Giorgio 177
 Collier, Price 55
 Conrad, Heinrich 42
 Conrad, Joseph 191
 Coralli, Jean 87
 Corinth, Lovis 158
 Coster, Charles de 54
 Courten, Angelo Graf von 13
 Courten, Felix Graf von 13f.,
 17–20
 Cuvilliés, François de 62
 Da Ponte, Lorenzo 244
 Dahmen, Charlotte 28
 Dahne, Heinz-Jürgen 75
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 253

- Dante Alighieri 259
 Danuser, Hermann 105f., 110
 Dauer, Holger 176
 Dauthendey, Max 167
 Debussy, Claude 21
 Degenfeld-Schonburg, Anna Gräfin
 von 8, 29, 33
 Degenfeld-Schonburg, Christoph
 Martin Graf von 16, 254
 Degenfeld-Schonburg, Konrad Graf
 von 48, 50
 Degenfeld-Schonburg, Marie-The-
 rese Gräfin von 8, 36, 47, 49,
 52, 54f., 57, 59, 64
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie Grä-
 fin von 8f., 11–14, 16, 18, 20f.,
 25, 28–31, 32–38, 42–50, 52–58,
 60, 64
 Degenfeld-Schonburg, Rose-Marie
 Gräfin von 49
 Dehmel, Richard 167
 Demhardt, Imre Josef 189
 Detering, Heinrich 157
 Deym von Strítěž, Caroline Gräfin
 (siehe Cantacuzène)
 Diaghilew, Sergej 20f.
 Diebold, Bernhard 235
 Dieke, Hildegard 7
 Diersch, Manfred 170
 Dieterle, Bernard 141
 Dillmann, Alexander 27, 31, 34,
 37, 49, 61, 63
 Döhmann, Karl 85
 Dörnberg, Alix von 48
 Dörnberg, Hans-Karl von 48
 Dünne, Jörg 83
 Durieux, Tilla (eigtl. Ottilie Godef-
 froy) 219, 222
 Echte, Bernhard 216
 Edschmid, Kasimir 159
 Eggebrecht, Hans-Heinrich 114,
 121
 Ehinger, Franziska 181
 Ehrenberg, Carl 242
 Ehrmann, Karoline (siehe Bor-
 chardt)
 Eich, Günter 256
 Elias, Norbert 74
 Engel, Manfred 141
 Epstein, Julius 107
 Erasmus von Rotterdam 7, 65
 Erb, Karl 61f.
 Erken, Günther 80
 Ertl, Emil 140
 Essig, (vermtl. Hermann) 222
 Esslinger-Rauch, Mila 67, 259
 Essner, Cornelia 190
 Exner, Richard 254–258
 Eysoldt, Gertrud 220
 Fährnders, Walter 198
 Faistauer, Anton 38–41, 50f., 54
 Fanfani, Pietro 150
 Fanto, Leonhard 96
 Faßbender-Mottl, Zdenka 32
 Fay, Maud 28, 61f.
 Feinhals, Fritz 37, 50
 Feuerbach, Anselm (von) 49
 Fiedler, Corinna 17, 27
 Fiedler, Leonhard M. 258
 Fiedler, Matthias 190
 Fink, Wilhelm (von) 53
 Fischer, Gerhart 17
 Fischer, Hedwig 17, 26f.
 Fischer, Jens Malte 105, 107, 115
 Fischer, Norbert 144
 Fischer, Samuel 17, 24, 27
 Fischer-Dieskau, Dietrich 105
 Fischer-Lichte, Erika 200

- Fliedl, Konstanze 172
 Fokin, Michail 20, 99
 Fontane, Theodor 158
 Forster, Albert 70
 Fortmann, Patrick 5, 157–195
 Franckenstein, Clemens von 27–
 29, 35 37, 50, 58f., 62–64
 Franckenstein, Georg von 15, 42,
 60
 Franckenstein, Gertrud(e) von 37,
 59
 Frank, Peter 109
 Frauengruber, Hans 140
 Freud, Anna 178
 Freud, Sigmund 175, 177–179,
 181, 189, 193f.
 Freund, J. Hellmut 63
 Fricke, Clemens Stephanus 262
 Friedlaender, Salomo 215, 224
 Frisby, David P. 75
 Frisch, Werner 247
 Fröhlich, Hermann 7, 251–253
 Fröhlich, Waltraud 251
 Fromme, Carl 139
 Frühwald, Wolfgang 128
 Fuchs, Georg 31
 Fuchs, Gotthard 155
 Fuchs, Günter Bruno 256
 Fuhrmann, Franz 40f., 51
 Fuller, Loïc 96
 Gabler, Thorsten 262
 Gamillscheg, Ernst 7
 Gangi, Golo (Pseud. für Loewen-
 son, Erwin)
 Gautier, Théophile 87f.
 Gazzaniga, Guisepe 78
 Geiger, Benno 167
 Gennep, Arnold van 146
 George, Stefan 201
 Geyger, Ernst Moritz 19
 Geyger, Lili von (siehe Schalk)
 Giacom, Nicoletta 7, 13f., 17, 20
 Gide, André 213
 Giedion, Siegfried 260
 Giehse, Peter Christian 244
 Gier, Albert 90
 Gier, Helmut 242
 Glauert-Hesse, Barbara 25
 Goethe, Johann Wolfgang von 11,
 24, 48, 50, 110, 115, 238, 256
 Gogh, Vincent van 238
 Goldoni, Carlo 78
 Goltschnigg, Dietmar 63f.
 Gomperz, Marie von 19, 39, 51,
 56
 Gomperz, Max Ritter von 19,
 51f., 54–56
 Gottsched, Johann Christoph 76
 Gozzi, Carlo 78
 Graaf, Vera 260f.
 Gräbner, Klaus 157
 Greco, El (Donénikos Theotokópu-
 los) 25
 Greinz, Hugo 140
 Grillparzer, Franz 109
 Gropius, Walter 260
 Großmann, Stefan 99
 Grosz, George 85, 215f.
 Gruenter, Rainer 157
 Gruhn, Wilfried 112
 Guégan, Stéphane 88
 Guest, Ivor 87
 Gulbransson, Grete 62f.
 Gurmman, Hannelore 180f.
 Guth, Klaus 243
 Guttmann, Wilhelm Simon 212
 Haas-Heyer, Otto 179
 Hadamowsky, Franz 46

- Hagenauer, Arnold 140
Halevy, Ludovic 87
Haller, Max 200
Haller, Rudolf 170
Halpert, Susan 7
Hamann, Richard 159
Hamsun, Knut 238
Harding, Emily Sophia 260
Hartmann, Alexander 154
Hartung, Günter 107
Hauer, Franz 40
Hawel, Rudolf 140
Haydn, Joseph 77–80
Heathcote-Amory, Arabella 261
Hebbel, Friedrich 24, 69
Hecht, Ben 85
Hecht, Werner 236
Heilborn, Ernst 157, 159, 162
Hein, Jürgen 76
Heine, Albert 220
Heine, Heinrich 115–120, 122, 125
Hellingrath, Norbert von 27, 36, 38
Heloisa (auch Heloïse) 69
Hennings, Emmy 214, 217
Hentig, Hans 214
Herald, Heinz 99
Herborth, Helga 85
Herder, Johann Gottfried 130
Hermann, Jost 159
Herrmann, Katharina Maria 262
Herzfelde, Wieland 217
Herzog, Wilhelm 222
Heß, Otto 27, 32
Heumann, Konrad 7, 14, 38
Heym, Georg 6, 197–233
Heym, Gertrud 202
Hiebler, Heinz 63
Hiller, Kurt 198, 206f., 209f., 212, 215, 219f., 222, 225–231, 233
Hillesheim, Jürgen 6, 235–249
Himmelbauer, Franz 140
Hinck, Walter 78
Hirsch, Rudolf 23, 25f., 35, 41, 63, 255
Hitler, Adolf 70
Hoddis, Jakob van 211, 226
Hoffmann, Josef 51
Hofmann, Elli von 49
Hofmann, Ludwig von 8, 49
Hofmannsthal, Christiane von 11, 41, 67f., 70, 259f.
Hofmannsthal, Franz von 11
Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von 8, 11f., 14–16, 21–25, 29, 36f., 39f., 50f., 53, 58f., 61, 64f., 67f., 88
Hofmannsthal, Hugo Augustin von (Vater) 9f., 12–16, 20, 23, 25, 28–30, 35f., 38
Hofmannsthal, Octavian von 261
Hofmannsthal, Raimund von 11, 39f., 50
Hölderlin, Friedrich 209, 219f., 228
Höllerer, Walter 189
Holz, Arno 167
Holzer, Rudolf 55
Holzhey, Helmut 176
Homer 65, 183
Hong, Ji Ho 157, 160f., 180
Hopfen, Lili von (siehe Schalk)
Horaz 65, 70
Hotzenköcherle, Rudolf 259
Huber, Gerdi 158
Hueber, Ferdinand 145
Huelsenbeck, Richard 83f., 217

- Hügel, Anna von (siehe Degenfeld-Schonburg)
- Huysman, Joris-Karl 180
- Jacobsen, Jens Peter 149
- Jäger, Georg 198
- Jarosz, Adam 262
- Jean Paul 127, 189, 191
- Jean-Augry, Georges 93
- Jeffers, Robinson 257
- Jensen, Johannes Vilhelm 162, 169, 192
- Jung, Cläre 205
- Jung, Franz 217
- Jürgens, Beate 160
- Kafka, Franz 81
- Kahl, Michael 148
- Kalbeck, Max 46
- Kaluga, Katja 7
- Kant, Immanuel 170f., 175f., 223
- Käsinger, Reinhard 49
- Kassner, Rudolf 176
- Kaulbach, Frieda von 62f.
- Kaulbach, Friedrich August von 62f.
- Keller, Gottfried 181
- Kepler, Johannes 70
- Keszycki, Oberst 48
- Keszycki (dessen Ehefrau) 48
- Kessler, Harry Graf 20, 35, 88, 99
- Kesting, Jürgen 46
- Keyserling, Alexander Graf von 157
- Keyserling, Eduard Graf von 56, 157–195
- Keyserling, Hermann Graf von 157, 176, 177
- Kierkegaard, Sören 167
- Kiesel, Helmuth 155
- Kilian, Eugen 62–64
- Killian, Herbert 108
- Kippenberg, Anton 24f., 37, 41f., 58
- Kippenberg, Katharina 42
- Kirsten, Wulf 157
- Kleist, Heinrich von 81, 238
- Klenze, Leo von 49
- Klimt, Gustav 160
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 259
- Knapp, Elisabeth Irene 180
- Knopf, Jan 236f., 239
- Knote, Heinrich 37
- Knust, Herbert 215
- Koberstein, August 145
- Koch, Hans-Albrecht 19
- Koch, Manfred 144, 155f.
- Kockert, Erika Hildegard 157, 181
- Koebner, Thomas 153
- Köhler, Reinhold 145
- Köhnke, Klaus Christian 176
- Kokoschka, Oskar 41
- Kolb, Annette 34f.
- Kondylis, Panajotis 217
- Koopmann, Helmut 242
- Korte, Hermann 197, 207
- Krabiell, Klaus-Dieter 7, 89
- Kramme, Rüdiger 164
- Krohn, Hildegard 213
- Kuhn, Hedda 246
- Kunze, Stefan 81
- Kurtz, Rudolf 201
- Kurz, Josef 145
- Kurz, Selma 47
- Kurzke, Hermann 157
- Landfester, Ulrike 27f., 59, 62
- Lang, Erwin 26, 40
- Lang, Ulrike 62
- Lange, Horst 199f.
- Laplace-Claverie, Héléne 87,

- 89–92
- Lasker-Schüler, Else 215
- Lassen, Jonna 262
- Laux, Lothar 200
- Le Rider, Jacques 189
- Leibl, Wilhelm 49f.
- Lenau, Nikolaus 115, 118
- Leonardo (auch Lionardo) da Vinci 69
- Leoncavallo, Ruggiero 28
- Lethen, Helmut 83
- Lichnowski, Mechtilde Fürstin 40, 58, 60
- Liliencron, Detlev von 162, 167
- Liszt, Franz 124f.
- Loewe, Carl 106f.
- Loewenson, Erwin 198, 201f., 207–209, 211–213, 215, 219–233
- Löffler, Dietrich 107
- Lohner, Edgar 118
- Löhneysen, Wolfgang Freiherr von 193
- Lorenz, Dagmar 262
- Lotz, Ernst Wilhelm 211
- Lüders, Detlev 128
- Lütkehaus, Ludger 189
- Lütteken, Laurenz 79
- Lützenkirchen, Mathieu 28
- Maas, Paul 65
- Mach, Ernst 160, 169–176, 181
- Machiavelli, Niccolò 69
- Magen, Antonie 242
- Mahler, Gustav 5, 35, 46, 93f., 105–138
- Maier-Leibnitz, Heinz 251
- Mallarmé, Stéphane 93
- Mang, Marion 262
- Mann, Heinrich 158, 218, 222
- Mann, Thomas 157–159, 161, 181, 222, 256
- Mantegna, Andrea 98
- Marcuse, Herbert 255
- Marées, Hans von 238
- Marhold, Hartmut 159
- Martens, Gunter 90
- Martini (vermtl. Giovanni Battista) 78
- Mauthner, Fritz 170
- May, Jürgen 7
- Mayer, Bonaventura 190
- Mayr, Richard 51
- McEwen, Romana 261
- Meidner, Ludwig 211
- Meier-Graefe, Julius 222
- Meilhac, Henri 87
- Meißner, August Gottlieb 78
- Mell, Max 22
- Menke, Bettine 81f.
- Mennemeier, Franz Norbert 139, 141
- Mergenthaler, Volker 5, 139–156
- Mertz-Rychner, Claudia 259
- Metastasio, Pietro 77–80, 190
- Metelmann, Ernst 157
- Meyerbeer, Giacomo 63
- Michel, Robert 23, 35, 42
- Millekonvich-Morold, Max von 139f., 155
- Millenkovich-Milow, Stephan von 140
- Miller, Norbert 189
- Miller, William 46
- Miller-Degenfeld, Marie-Therese (siehe Degenfeld-Schonburg)
- Milton, John 259
- Mirabeau, Octave 213
- Mittenzwei, Werner 236

- Moissi, Alessandro 219, 222
 Moisy, Sigrid 7
 Molière 58, 61, 88
 Molnár, Franz 62
 Mondor, Henri 93
 Monet, Claude 160
 Montinari, Mazzino 177
 Mozart, Wolfgang Amadeus 6, 99,
 103, 235–249
 Mühlegger-Henhapel, Christiane
 7
 Mülder-Bach, Inka 83
 Müller, Georg (Verlag) 42
 Müller, Klaus-Detlef 236
 Müller, Margarete 53
 Müller, Wilhelm 105–107, 111f.,
 115, 117–119
 Müller-Hofmann, Wilhelm (Willy)
 20, 49
 Müller-Tamm, Jutta 166
 Müller-Wille, Klaus 87
 Münchhausen, Thankmar von
 259
 Mynona (Pseud. für Friedlaender,
 Salomo)
 Nalewski, Horst 142
 Napoléon I. Bonaparte 204f.
 Natter, Tobias G. 39
 Neher, Caspar 239f.
 Nehring, Wolfgang 159, 162, 172
 Neipperg, Gabriele Gräfin 51
 Nemès, Marzell von 25
 Nestroy, Johann Nepomuk 76
 Nietzsche, Friedrich 174f., 177,
 192, 223f., 228, 233, 239f.
 Nijinski, Waslaw 20f., 99
 Nilson, Einar 99
 Nishioka, Akane 6, 197–233
 Nora, Pierre 148
 Nostitz, Alfred von 60
 Nostitz, Helene von 24–26, 60
 Nostitz, Oswald von 25
 Obermeier, Walter 247
 Offenbach, Jacques 87
 Oppenheimer, Gabriele (Yella) von
 8, 13–15, 17–21, 30, 32, 35f., 38,
 53
 Oppenheimer, Max 204f.
 Oppenheimer-Polk, Elisabeth 17
 Orlik, Emil 51, 56
 Ostheimer, Therese 238
 Placci, Carlo 46
 Padrutt, Hanspeter 111
 Pater, Walter 141
 Pepino, Anton Joseph 48
 Perard-Petzl, Luise 32, 37
 Percy, Thomas 130
 Perinet, Joachim 76
 Perl, Walter H. 22
 Petermann, August 189
 Petrarca, Francesco 115–118
 Pfemfert, Franz 204
 Pfitzner, Hans 34
 Picasso, Pablo 260
 Piloty, Carl Theodor von 13
 Piontek, Ernst 256
 Plachta, Bodo 90
 Polgar, Alfred 62
 Pörnbacher, Karl 109
 Pross, Caroline 83
 Puccini, Giacomo 28
 Puttkamer, Marie-Agnes von 205
 Raab, Michael 106
 Raabe, Paul 211
 Radecke, Gabriele 176f.
 Raffael (eigentl. Raffaello San-
 ti) 21, 98
 Rammstedt, Otthein 75, 164

- Rasch, Wolfdietrich 63
 Rauch, Maya 67, 259
 Rauschnig, Hermann 70
 Redepenning, Dorothea 124
 Reichenberger, Hugo 46
 Reinhardt, Max 26, 57, 99
 Rembrandt van Rijn 31
 Renk, Anton 140
 Renner, Karl-Heinz 200
 Renner, Ursula 7, 60, 98
 Revers, Peter 106, 109, 135
 Richel, Donald C. 160
 Richter, Gerhard 144
 Riha, Karl 83f.
 Rihm, Wolfgang 111
 Rilke, Clara 156
 Rilke, Rainer Maria 5, 22–29, 42,
 139–156, 252, 256f.
 Rimbaud, Arthur 202, 214f.
 Ritscher, Helene 219
 Ritter, Ellen 43
 Robespierre, Maximilien de 215
 Röd, Wolfgang 176
 Rodewald, Dierk 17, 27
 Rodin, Auguste 156
 Röhr, Hugo 31, 37
 Rowohlt, Ernst 215
 Rölleke, Heinz 128, 132
 Roller, Alfred 10, 63f.
 Rommel, Otto 76
 Rosner, Wanda (siehe Zifferer)
 Rossini, Gioachino 246
 Roth, Detlef 87
 Rückert, Friedrich 127
 Rupé, Hans 182
 Ryan, Judith 170
 Rychlik, Otmar 51
 Saar, Ferdinand von 140
 Sacchini, Antonio 78
 Sadie, Stanley 78f.
 Salin, Edgar 67
 Sari, Veronique 261
 Saul, Nicholas 161
 Scarlatti, Guisepppe 78
 Schäfer, Jörgen 83
 Schäfer, Peter 262
 Schäfer, Thomas 111
 Schaffer, Nikolaus 7, 40, 51
 Schalk, Franz 19, 47
 Schalk, Lili 19, 56
 Scharffenberg, Renate 24f.
 Scharnowski, Susanne 161
 Scheven, Ursula 262
 Schiller, Friedrich 69
 Schilling, Britta 124
 Schlaf, Johannes 162
 Schlaffer, Hannelore 80
 Schlaffer, Heinz 80
 Schlaud, Catherine 7
 Schlegel, August Wilhelm 116f.
 Schlesinger, Hans 8
 Schmid, Gisela Bärbel 89, 263
 Schmid, Martin E. 8, 14, 22, 25,
 29, 37
 Schmierer, Elisabeth 135
 Schnack, Ingeborg 23–27
 Schneider, Karl Ludwig 197, 208
 Schneider, Nina 215
 Schneiderwind, Nadine 262
 Schnitzler, Arthur 93
 Schnitzler, Günter 5, 105–138
 Schölermann, Wilhelm 141
 Schopenhauer, Arthur 127, 193–
 195, 229f.
 Schröder, Rudolf Alexander 14f.,
 22, 38
 Schubert, Franz 5, 105–138
 Schuch, Carl 49

- Schuchard, Jutta 144
 Schuh, Willy 60, 117
 Schullern, Heinrich von 140
 Schulze-Maizier, Friedrich 197,
 207–210, 219–233
 Schumann, Robert 108f., 115–118
 Schuster, Gerhard 259
 Schuster, Jörg 262
 Schwalb, Irmelin 180
 Schwartz, Margarete von (siehe
 Müller)
 Schwarz, Joseph 46
 Schwayer, Adolf 140
 Schweinsberg, Alix Schenk zu (sie-
 he Dörnberg)
 Schweinsberg, Moritz Schenk zu
 48
 Schweppenhäuser, Hermann 164
 Schwidtal, Michael 157
 Schwind, Moritz von 159f., 165,
 175
 Seelig, Carl 205, 208, 214
 Segmüller, Hans 237
 Sendlinger, Angela 164
 Shakespeare, William 238
 Sheirich, Richard M. 25
 Sheppard, Richard 208f., 214
 Sieber, Carl 142
 Sieber-Rilke, Hella 7, 24
 Sieber-Rilke, Ruth 142
 Simmel, Georg 75, 159, 164
 Sonnenfels, Joseph Freiherr von
 77
 Soot, Fritz 31
 Sörries, Reiner 144
 Splitt, Gerhard 79
 Sprengel, Peter 197
 Stadler, Ernst 170
 Stahl, August 139
 Staiger, Emil 259
 Stark, Michael 201, 214
 Stauffenberg, Wilhelm Schenk 32
 Steiner, Herbert 255
 Steinhilber, Rudolf 159–161, 180f.
 Steinitzer, Wilhelm 48
 Steinrück, Albert 27f., 61f.
 Stern, Ernst 99
 Stern, Martin 5, 67–71, 259
 Stevens, Wallace 257
 Stifter, Adalbert 256
 Stiller, Mauritz 63
 Stoll, August 46
 Storm, Theodor 152
 Strauss, Richard 7f., 20f., 23, 25,
 28f., 31f., 58–63, 79, 88, 94, 99,
 117
 Strindberg, August 238, 243
 Strobel, Jochen 262
 Stündel, Dieter H. 85
 Sturies, Andreas 180
 Swoboda, Marcel 262
 Tadday, Ulrich 134
 Tanzer, Ulrike 39, 51, 56, 172
 Theoderich der Große 69
 Thom, Andreas 238, 248
 Thomas, Werner 124
 Thomé, Horst 161, 178
 Thun-Salm, Christiane Gräfin 51f.
 Thun-Salm, Josef Oswald Graf
 51f.
 Thurn und Taxis-Hohenlohe, Ma-
 rie Fürstin von 24, 26
 Turner, Christina 5, 87–104
 Tichauer, Grete 208, 213
 Tiedemann, Rolf 164
 Titius, Arthur 145
 Titzmann, Michael 198
 Tizian (eigentl. Tiziano Vecellio)

- 154, 179
- Tolstoi, Leo 235
- Toner, Gertrud(e) (siehe Frankenstein)
- Trenner, Franz 117
- Trübner, Wilhelm 49
- Tschuang-Tse 24
- Turgenjew, Iwan 158
- Ueding, Gert 145
- Uhde, Fritz von 159f., 165f.
- Uhde-Bernays, Hermann 49
- Undusk, Jaan 157
- Unger, Erich 201, 227
- Unger, Franz 145
- Valentin, Karl 235
- Verdi, Giuseppe 27, 31, 37, 46, 49
- Verhaeren, Émile 238
- Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri 87
- Viehweg, Wolfram 59, 63f.
- Vinçon, Inge 236
- Vismann, Cornelia 75, 81, 85
- Vogel, Juliane 5, 73–86
- Vollmoeller, Mathilde 25
- Voss, Dietmar 148
- Wagner, Hans 32
- Wagner, Richard 69, 192, 238
- Waldau, Gustav 61f.
- Walden, Herwarth 197
- Walser, Karl 222
- Walser, Robert 222
- Walter, Bruno 27f., 31, 34f., 46, 49, 61
- Walther von der Vogelweide 106
- Warhol, Andy 208
- Wassermann, Jakob 36
- Wassermann, Julie 36
- Weber, Eugene 63
- Weber, Franz-Josef 85
- Weber, Richard A. 160
- Weber-Lutkow, Hans 140
- Wedekind, Frank 219f., 222, 224, 235
- Wegener, Paul 222
- Weidt, Lucie 46
- Wendelstadt, Jan von 16
- Wendelstadt, Julie von 8, 18, 32
- Werfel, Franz 27
- Werth, Eva 189
- Wertheimstein, Josephine von 51, 55
- Wesselski, Albert 54
- Wiegele, Franz 41
- Wiesel, Jörg 87
- Wiesenthal, Grete 24, 40, 46, 63, 88
- Wilpert, Gero von 158
- Wittkop, Christiane 107
- Wolf, Otto 28
- Wolff, Alfred 29, 36, 47
- Wolff, Hanna 29, 36, 47f.
- Wolff, Joachim 148
- Wolff, Marcella 36
- Wolfsohn, John 211f., 228
- Wollny, Ute 107
- Wunberg, Gotthart 160
- Wurzbach, Constant von 190
- Wyss, Ulrich 262
- Yeats, William Butler 257
- Yon, Jean-Claude 88
- Youens, Susan 114
- Zemlinsky, Alexander von 93f., 96f.
- Zender, Hans 111f., 114, 137
- Zifferer, Paul 21
- Zifferer, Wanda 22
- Zimmer, Andreas 260
- Zimmer, Clemens 260

- Zimmer, Adriana 261
Zimmer, Christiane (siehe Hofmannsthal)
Zimmer, Christopher 261
Zimmer, Heinrich 5, 67–71, 259f.
- Zimmer, Jacob 260f.
Zimmer, Michael 260f.
Zinn, Ernst 24f.
Zoff, Marianne 241, 248f.