

Hofmannsthals »Arabella« und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident

Hofmannsthals Unkenntnis der Slawen vor der Zäsur des Großen Krieges ist trotz der Freundschaft, die ihn mit dem böhmisch-stämmigen Schriftsteller Robert Michel verbindet, der zeitlebens Österreichs eigenen Orient in der okkupierten und dann annektierten Provinz Bosnien-Herzegowina beschreibt, kaum zu überbieten. Die weitaus größte Sprachgruppe der Monarchie ist für ihn höchstens ein imperiales Kolorit; sie wirkt – wenn überhaupt – exotisierend, erotisierend und dämonisierend wie in der »Reitergeschichte« (1899), in welcher der Wachtmeister Anton Lerch auf dem Feldzug Radetzky's in Mailand Frau Vuic erliegt.¹ Der Slawe bleibt vorab das Feindbild Nummer eins im Innern Österreichs,² dessen kulturprägende Komponente im Selbstverständnis Hofmannsthals deutsch ist. Gerade seine herausgeberischen Tätigkeiten sind symptomatisch für seine zunächst bornierte Haltung. Die deutsche »Cultur« (denn eine andere gibt es in der Wahrnehmung Hofmannsthals lediglich marginal) sei zu fördern, hier habe der Dichter »Führerschaft« anzumelden – wie er es 1906 in seinem Essay »Der Dichter und diese Zeit« formuliert. In Anschluß an Goethe sieht er darum seine Aufgabe mitunter darin, kanonische Literatur in den beiden Bänden »Deutsche Erzähler« (1910) und »Deutsches Lesebuch« (1912) zu versammeln; beide Projekte verkaufen sich aber mehr schlecht als recht. Nichtsdestotrotz möchte er nach Kriegsbeginn seine »Führerschaft« mit dem »Bilderbuch« »Ehrenstätten Österreichs« fortsetzen, das unter anderem am berechtigten Einwand des dafür vorgesehenen Verlegers Hugo Heller

¹ Vgl. dazu Srđan Bogosavljević, Hofmannsthal's »Mythological« Opera »Arabella«. In: Theatre and performance in Austria. From Mozart to Jelinek. Hg. von Ritchie Robertson und Edward Timms. Edinburgh 1993, S. 73–80, hier S. 74.

² So schreibt Hofmannsthal exemplarisch im Brief vom 30. April 1912 an Eberhard von Bodenhausen: »Es kann, das ist mein Gefühl, alles nur schlimm kommen. Das Innere ist das furchtbare Problem.« Als erstes nennt er in diesem Kontext den Balkan: »Die südlichen Slawen innerhalb der Monarchie, nicht nur die Serben, auch die Croaten, in halbem Aufruhr [...], die Böhmen tückisch lauend mit gefletschten Zähnen [...]«. Zit. nach Werner Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...« Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: HJb 6 (1998), S. 177–205, hier S. 178.

scheitert, in einer solchen Sammlung hätten auch Gedenkstätten Eingang finden müssen, »die zum Beispiel mit der Protestantenvertreibung oder den Bauernkriegen verbunden sind«. Heller hätte darum den Titel »Geweihete Stätten in Österreich« vorgezogen, was Hofmannsthal wiederum mehr Spielraum gegeben hätte »als der auch Bahr nicht glücklich gewählt erscheinende Titel »Ehrenstätten Österreichs«. So hätten »auch die in der Monarchie vereinten oder in diese hineingezwungenen Völker und Stämme ihre Denkstätten einbringen können«. Mit einer solchen vermittelnden Haltung anstatt der »k.k. offiziöse[n] Loyalität« Hofmannsthals, »von der Heller spricht, die am Ende doch die Dominanz [...] des deutschen Elementes der Monarchie festschrieb«, hätte dieses Projekt wahrscheinlich realisiert werden können.³ Und Hermann Bahr gibt just in dem Brief, in dem er auf den Prager Regisseur Jaroslav Kvapil verweist, der Hofmannsthal für das Projekt nützlich sein könnte, zu bedenken, seine – d.h. Bahrs – Freunde in Südosteuropa schienen »zum größeren Teil derzeit eingesperrt zu sein«.⁴ Der darauf folgende Briefwechsel mit Kvapil ist sicherlich ein Hauptgrund für Hofmannsthal, von seinem »Bilderbuch« schließlich abzusehen. So reagiert Kvapil sehr heftig auf Hofmannsthals Artikel »Bejahung Österreichs«, worin er – im Unterschied zu seinem früheren Aufsatz »Der Dichter und diese Zeit« – nicht nur die aktuelle Politik ganz zu seiner Sache macht,⁵ sondern auch die Analogie der Jetztzeit zur erfolgreichen Verteidigung gegen die Türken 1683 herstellt; diese Krise – so Hofmannsthal weiter – habe zu einer »Blüte des Wohlstandes« geführt, »die mehr als ein Jahr-

³ Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...« (wie Anm. 2), S. 186f.

⁴ Vgl. dazu Martin Stern (Hg.), Hofmannsthal und Böhmen. Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der »Ehrenstätten Österreichs«. In: HB 1 (1968), S. 3–30, hier S. 5. Gerade die Beispiele, welche Hofmannsthal in seinem Aufruf vom 2. November 1914 an ausgewählte Persönlichkeiten anführt und welche die »in der Geschichte dieses ehrwürdigen Reiches vereinigten Völker und Stämme an historischem und kulturhistorischem Besitz ihr Eigen nennen«, sind symptomatisch für das ganze Projekt; auch wenn »jedes seiner Länder in die untrennbare Vereinigung mit dem Gesamtreich seine Individualität und den Schatz seiner eigenen Vorzeit mitgebracht« habe, so seien beispielsweise im südslawischen Raum weder »die Ruinen des diokletianischen Palastes zu Spalato noch die Schöpfungen der Venetianer in unserem Küstenlande, ein so kostbarer kunsthistorischer Besitz sie uns im übrigen sein mögen«, sondern »die Stelle des montenegrinischen Meeresufers, an welchem unsere Zenta nach heroischem Kampf gesunken ist«, zu den »Ehrenstätten Österreichs« zu zählen (ebd., S. 5f.). Bei der Zenta handelt es sich um einen kleinen österreichischen Kreuzer, welcher bei der Blockade von Bar am 16. August 1914 von der französischen Kriegsmarine versenkt wurde.

⁵ »[M]an vergißt allzu oft, daß Politik und Geist identisch sind [...]«. Hugo von Hofmannsthal, Die Bejahung Österreichs [1. November 1914], GW RA II, S. 356–359, hier S. 356.

hundert durchdauerte« und unter Maria Theresia die »volle Wellenhöhe erreicht«, »sich unter Josef II. [sic!], scheinbar noch höher steigend aber schon zerstäubend, überschlägt«. ⁶ Kvapils Antwort darauf im Brief vom 11. Januar 1915 könnte eindeutiger nicht ausfallen: »[D]iesen Glauben habe ich nicht und kann ihn leider auch durch die letzten Ereignisse nicht gewinnen«, denn »diese hundert Jahre [der österreichischen Kunstblüte] bedeuten für meine Nation in Österreich die größte kulturelle, nationale und wirtschaftliche Erniedrigung«. ⁷

Neben dem politischen Argument Kvapils ist das poetische für Hofmannsthal sicherlich ebenso entscheidend. Im zweiten Brief vom 2. Dezember 1914 argumentiert Kvapil zwar zunächst historisch; er versteht es aber, den »deutschböhmisches Konflikt« in einer poetischen Bezugnahme positiv zu wenden:

Natürlich [...] verschwanden wir als Nation beinahe in der immer mehr um sich greifenden Germanisation – aber eben die Neuerweckung des deutschen Geistes war auch Wiedererstehung für uns, und Göthe und Herder stehen als Schutzgeister an der Schwelle unseres neuen Lebens. ⁸

Diesen Gedanken greift Hofmannsthal im Brief vom 6. Januar 1915 nochmals auf – »Sie sagen sehr schön, dass hier Goethe und Herder es sind, welche dieser tiefen Bewegung für alle [alten] Völker den entschiedensten Anstoss gegeben haben« – und weist gleichzeitig – und hier wohl erstmals ohne an eine kulturelle deutsche Vormachtstellung zu denken – auf »das Neben- und Beieinander der Völker«, auf das »Gemeinsame[] des Gelebten und sei es auch des Erlittenen« hin. ⁹ Zwar macht Hofmannsthal diese durch Kvapil induzierte Bezugnahme auf die klassische Kulturvermittlung Herders und Goethes erst nach dem Krieg wieder explizit fruchtbar; seine Haltung gegenüber dem deutschen Kulturelement wird aber ab diesem Zeitpunkt gerade in politischer Hinsicht differenziert ambig. Hofmannsthal unterscheidet zwischen der sprachlichen Einheit des deutschsprachigen Raums und dem »Dualismus«, der sich in allen anderen Bereichen, vorab im unterschiedlichen politisch-kulturellen Auftrag der beiden Imperialmächte, niederschlägt:

⁶ Ebd., S. 357.

⁷ Stern (Hg.), Hofmannsthal und Böhmen (wie Anm. 4), S. 20.

⁸ Ebd., S. 15.

⁹ Ebd., S. 17.

Ich [...] statuiere einen Dualismus dort, wo Sie in der Einheit der Sprache jede übrige Einheit mit dem großen deutschen Volke, wie es sich zum größten Teile im deutschen Nationalstaat verkörpert, verbürgt wissen wollen. Lassen Sie mich Ihnen da, wo ich diese heiklen Dinge berühre, die Überzeugung entgegenhalten, daß nur bei zarter Sonderung und reiner Ausbildung aller Begriffe eine Harmonie, eine wirkliche Harmonie erzielt werden kann. Der Begriff der Nation darf nicht überangestrengt werden.

Dabei beruft sich Hofmannsthal auf Bismarcks »Dualismus der nationalen Motive«, den er auf seinen eigenen »Dualismus des Gefühles« überträgt, der einerseits in der »kulturelle[n] Zugehörigkeit zum deutschen Gesamtwesen«, andererseits aber auch zur »kritischen kulturellen und politischen Situation« Österreichs gehört.¹⁰ Trotz oder gerade wegen der politischen Schwierigkeiten der Vielvölkermonarchie, die im Ersten Weltkrieg offen zutage treten, entwickelt Hofmannsthal den Mythos von Österreich als Gebilde verschiedener ethnischer Komponenten. Im Zentrum steht nicht mehr einfach die einseitige Kolonialisierung des Ostens durch Deutsche, sondern die gegenseitige kulturelle Befruchtung an der Übergangsstelle zwischen Ost und West, im Ineinander von »Halb-Europa« und »Halb-Asien«.¹¹ Die »österreichische Idee« wird erstmals auf Europa projiziert; dabei essentialisiert das »deutsche[] Wesen« »Europäisches« und wird mit den Slawen in »Ausgleich« gebracht. In einer solchen Lesart schließt das »Europäische[]« das Slawische zunächst noch aus.¹² Im Zentrum steht aber eine Dynamik, welche vermittelt und ein

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Österreich im Spiegel seiner Dichtung [1916], GW RA II, S. 13–25, hier S. 21f.

¹¹ Am deutlichsten wird diese Harmonisierungsbestrebung in Hofmannsthals Artikel »Die österreichische Idee«, der am 2. Dezember 1917 in der Neuen Zürcher Zeitung erscheint: »Das Wesen dieser Idee [...] liegt in ihrer inneren Polarität: in der Antithese, die sie in sich schließt: zugleich Grenzmark, Grenzwall, Abschluß zu sein zwischen dem europäischen Imperium und einem, dessen Toren vorlagernden, stets chaotisch bewegten Völkergemeinde Halb-Europa, Halb-Asien und zugleich fließende Grenze zu sein, Ausgangspunkt der Kolonisation, der Penetration, der sich nach Osten fortpflanzenden Kulturwellen, ja empfangend auch wieder und bereit zu empfangen die westwärts strebende Gegenwelle.« (Hugo von Hofmannsthal, Die österreichische Idee, GW RA II, S. 454–458, hier S. 456) Mit dem Begriff »Halb-Asien« bezieht sich Hofmannsthal explizit auf die einschlägige zweibändige Monographie von Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*. Leipzig 1876. Damit integriert Hofmannsthals zusehends geographisch periphere Orte, welche der Monarchie wesentlich sind. Vgl. Gesa von Essen, *Im Zwielficht. Die kulturhistorischen Studien von Karl Emil Franzos über Halb-Asien*. In: *Kakanien revisited*. Hg. von Wolfgang Müller-Funk u. a. Tübingen 2002, S. 222–238.

¹² Es »ist das Schicksalhafte, welches bei uns darauf geht, in deutschem Wesen Europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr scharf-nationale Deutsche mit slawischem

neues Europa »formen will«, das nun »organisch« auch die slawische Welt miteinbezieht.¹³ Erste Anzeichen für eine solche Berücksichtigung der slawischen Literatur finden sich im Folgeprojekt der Österreichischen Bibliothek, die zwar immer noch hauptsächlich deutsche Bücher aufnimmt; daneben finden sich aber auch Robert Michels Sammlung von literarischen und faktualen Beschreibungen Bosnien-Herzegowinas »Auf der Südostbastion unseres Reiches«, Friedrich Ecksteins »Böhmische Brüder« sowie Paul Eisners »Tschechische Anthologie«.¹⁴

Obwohl Hofmannsthals Kriegsschriften politisch in erster Linie zur propagandistischen Unterstützung des Krieges und zur geistigen Verteidigung der Monarchie eingesetzt werden, manifestiert sich in ihnen gleichzeitig ein kulturelles Europa, welches immer noch österreichisch grundiert ist, aber dennoch visionär in die Zukunft ausgreift; so »konstituiert Österreich diesen neuen Europabegriff nicht von einem [...] Zentrum [...], sondern von seinen Rändern her«.¹⁵ Gerade in Absetzung zum klar eingegrenzten Kulturkreis der Deutschen sieht Hofmannsthal das typisch Österreichische einerseits im »allgemein Volkshaften«, andererseits in der Landschaft:

Der österreichische Dichter hat zum Hintergrunde seine Landschaft. Einen Deutschen kann ich mir viel eher gelöst denken vom Hintergrunde. [...] Ein österreichischer Vogel fliegt nicht so hoch, daß man nicht das Gefieder erkennen könnte.¹⁶

Die geographische Verortung tut der Übergängigkeit, der Synthese zwischen Ost und West, keinen Abbruch. Im Gegenteil: Dieses Argu-

Wesen zum Ausgleich zu bringen. Die Ideen der Versöhnung, der Synthese, der Überspannung des Auseinanderklaffenden haben ihre eigene fortwirkende Kraft, ihre Spontaneität; sie nähren sich aus den Situationen, nicht aus den Argumenten« (GW RA II, S. 457).

¹³ »Dies Europa, das sich neu formen will, bedarf eines Österreich: [...] eines Gebildes, eines wahren Organismus, durchströmt von der inneren Religion zu sich selbst [...]; es bedarf seiner, um den polymorphen Osten zu fassen« (ebd.).

¹⁴ Vgl. dazu Volke, »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...« (wie Anm. 2), S. 189: »In dieser Buchreihe soll geistiges Besitztum aller Völker und Stämme der Gesamtmonarchie einen Platz finden [...]«

¹⁵ Markus Fischer, Latinität und walachisches Volkstum. Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals lyrischer Komödie »Arabella«. In: HJb 8 (2000), S. 199–213, hier S. 201. In seinem Kontext zur Figur Mandrykas in der Oper »Arabella« bezieht sich Fischer nicht mehr auf »Die österreichische Idee«, sondern auf den Artikel »Geist der Karpathen« (1915; GW RA II, S. 411–416) sowie auf die Notizen zu der Rede »Die Idee Europa« (1917; GW RA II, S. 43–54).

¹⁶ GW RA II, S. 16.

ment ist für Hofmannsthal gerade ausschlaggebend für seine These; die »Einheit Europas« sei weder eine »geographische« noch eine »rassenmäßige ethnische«, denn – und hierauf legt er den Finger – gerade die »Zerstückelung des eurasiatisch-afrikanischen Continents in Erdteile« sei »ein empirischer Behelf ohne Urteilswert«; so greife auch die »weiße Rasse des Okzidents [...] über Europa hinaus«, »fremde [...] in sie hinein«. Die Folgerung, »der Begriff« »Europa« lasse sich »nirgends verankern«, entzieht ihm aber wieder die tagespolitische Sprengkraft: »Sein Wesen ideologisch und spirituell: transzendent«. Und: »[E]r schichtet sich den Realitäten über, worin seine Ungreifbarkeit und Unangreifbarkeit liegt.«¹⁷ Das Diktum zu Beginn des Krieges, daß »Politik und Geist identisch« seien, scheint sich 1917 wiederum zu verflüchtigen, öffnet aber gleichzeitig die neue Möglichkeit hin zu einer Poetologie einer potenzierten Transkulturalität. Eine solche neu formulierte Poetologie besinnt sich einerseits auf ihre historischen Wurzeln, andererseits erlaubt sie Fiktionalisierungen, welche konsequent Stereotypisierungen unterlaufen.

Erst drei Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, in seiner ersten Phase nostalgischer Rückerinnerung an das untergegangene Vielvölkerreich, verfaßt Hofmannsthal das Vorwort zur »Tschechischen Bibliothek«. Hier sucht er den expliziten Anschluß an Herder, Goethe und die Brüder Grimm¹⁸ und beginnt zum ersten Mal die unterschiedlichen »Identitäten« der Slawen zu verstehen.¹⁹ Die Slawen figurieren nun neu als Ordnungshersteller, so z.B. die Figur des alles arrangierenden Dieners, des ruthenischen Theodors, im Lustspiel »Der Unbestechliche« (1922);²⁰ hier rettet der Slawe die Ehe Jaromirs und damit die alte Ordnung und das alte Ethos – ganz im Sinne der konservativen Revolution, wie dies Hofmannsthal später in seinem Essay »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« (1927) formuliert. Den eigentlichen Stein des Anstoßes bildet darin – wie in seiner gleichzeitig entstandenen Oper »Arabella« – der Liberalismus der 1860er Jahre, welcher in seinen Augen eben nicht nur zur ökonomi-

¹⁷ GW RA II, S. 43f. Der Begriff sei – wie Hofmannsthal noch anfügt – »nicht unpolitisch, sondern antipolitisch, bewußt unweltlich« (S. 46). Damit inauguriert Hofmannsthal ganz im Sinne György Konráds die »Antipolitik« als utopisches Moment. György Konrád, *Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen*. Frankfurt a.M. 1985.

¹⁸ Es handelt sich dabei um das Vorwort *Tschechische und slowakische Volkslieder* (1922), GW RA II, S. 165-168.

¹⁹ So Bogosavljević, Hofmannsthal's »Mythological« Opera »Arabella« (wie Anm. 1), S. 75.

²⁰ Vgl. dazu J.B. Bednall, *The Slav Symbol in Hofmannsthal's Post-War Comedies*. In: GLL 14 (1961), S. 34–44.

schen, sondern letztlich zur politischen Katastrophe führte.²¹ Daß aber mit einer Inversion der slawischen Stereotypisierung das Problem gelöst werden kann, bezweifelt auch Hofmannsthal. Um so differenzierter geht er die Sache in seinem letzten Opernlibretto an. Was man auf den ersten Blick als kulturelle Beliebigkeit interpretiert – Hauptsache, die rettende Hauptfigur Mandryka kommt aus dem Osten –, entpuppt sich in der Analyse des Entstehungsprozesses von »Arabella« als vielstimmige Variation innerhalb eines topographierten Palimpsests von spezifischen kulturellen und politischen Merkmalen.

Hofmannsthal beschäftigt sich in »Arabella« mit dem Südslawischen wie nie zuvor. In der von Strauss vertonten Endfassung kommt aus dem Osten Mandryka, der durch Heirat der Tochter Arabella die einstige Wiener Adelsfamilie Waldner vom finanziellen Ruin befreien soll. So verkörpert Mandryka – wie schon Theodor – Hofmannsthals Traum einer Gesellschaft, die natürlich gewachsen ist.²² Bereits in der Ankündigung seiner Ankunft im ersten Akt werden seine Herkunft und seine Funktion explizit stilisiert. Er komme »von weiter her«, aus »eine[m] großen Wald«²³ – wie die Kartenaufschlägerin der Schlußfassung weissagt. Entsprechend weiß Arabella schon vor seinem Eintreffen, daß er »der Richtige« sein wird. Fast denselben Wortlaut wiederholt Arabella, wenn sie im Dialog mit Zdenka, ihrer Schwester, welche auf Matteo hofft, der wiederum nur Augen für Arabella hat, ihrem Wunsch Ausdruck verleiht:

ARABELLA

[...]

Ich kann ja nichts dafür –
aber der Richtige – wemns einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird auf einmal dastehen, da vor mir
der wird mich anschauen und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen
und selig werd ich sein und ihm gehorsam wie ein Kind. (S. 16)

²¹ Schon in einer »Kriegsschrift« setzt er den Partikularismus der Österreicher von den Deutschen ab, woraus sich auch der Widerstand gegen den Liberalismus erklärt: »Aus dieser sehr großen Lebendigkeit des Einzelgebildes geht der eigentümliche, dumpfe Widerstand bei uns gegen jeden Zentralismus, gegen den Josefinismus, gegen den Liberalismus der sechziger Jahre hervor.« GW RA II, S. 17.

²² Vgl. Rudolf H. Schäfer, Hugo von Hofmannsthals »Arabella«, Bern 1967, S. 158.

²³ SW XXVI, Operndichtungen 4, S. 8 (im folgenden mit Seitenzahlen).

Bereits vor dem Auftritt des eigentlichen Helden singt Arabella die Worte im Slawonischen Volksgesang, begleitet von Mandrykas Motiv.²⁴ So sehr die südslawische Figur Rettung verspricht, so sehr zeichnet sie sich in der Endfassung wiederum durch ihre Unbestimmtheit der Herkunft, durch ihr »undefinierbar Ländliches« (S. 25) aus:

ARABELLA

[...] ein Fremder halt

aus Ungarn oder aus der Wallachei. (S. 17)²⁵

Der Kommentar in der Kritischen Ausgabe lautet dazu lediglich: »Wichtiger als jede präzise Lokalisation ist, daß er aus den österreichischen Donauländern stammt.« (S. 195)²⁶ Im weiteren Handlungsverlauf, während dessen Mandryka vor dem Hotel der Waldners ankommt und von seiner Herkunft, seinem archaisch anmutenden Bärenkampf, erzählt, wird gerade diese Unbestimmtheit zugunsten einer Sakralisierung der Begegnung ausgenützt, einer Verbindung wohlverstanden, die in erster Linie ökonomisch zuträglich sein sollte. Während Waldner seine Tochter Arabella gleich vorstellen möchte, hält ihn Mandryka – begleitet vom pathetischen über eine Oktave ausgreifenden Motiv seiner inneren Freude – zurück:

²⁴ Der slawonische Volksgesang ist in einem langsamen Dreivierteltakt gehalten, der sich in seinem Duktus vom hastigen Walzer, der die drei Nebenbuhler auf dem Ball begleitet, deutlich abhebt. Das Mandryka-Motiv zeichnet sich durch einen fanfarenartigen Quartaufakt aus und erinnert dadurch an ein Jagdmotiv – da es meist bei den Blechbläsern erscheint.

²⁵ Auch später, als sich Arabella von ihren Liebhabern verabschiedet, unter anderem von Elemer, der eifersüchtig »zornig« auf Mandryka ist, findet die Unbestimmtheit der Herkunft des »Fremden« in der »Wallachei« ihre Entsprechung: »Sie haben sich verliebt in diesen Fremden, / diesen Wallachen oder was er ist!« (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 44)

²⁶ Dies heben auch frühere Arbeiten zu »Arabella« hervor: »Hofmannsthal hat es wohl absichtlich im unklaren gelassen, wo man die engere Heimat Mandrykas zu lokalisieren hat« (Schäfer, Hugo von Hofmannsthals »Arabella« [wie Anm. 22], S. 151). Oder: »[Mandrykas] Güter gehören noch zum Bereich der österreichischen Krone, aber sie liegen an dessen äußerster Grenze, wo das Morgenland nahe ist – in einer nebulösen Ferne, wo diese Zugehörigkeit mehr Symbol als Wirklichkeit ist« (Friedrich Dieckmann, Zweimal »Arabella«. In: Neue Rundschau, H. 1, 1974, S. 96–112, hier S. 104). Dagegen schießt sich ein neuerer Artikel auf die Wallachei und deren Doppelheit des »lateinisch-slawische[n] Wesen[s]« ein, das Hofmannsthal in seinem Beitrag zum Schriftsteller und Regisseur Viktor Eftimiu, Ein rumänischer Dramatiker (1923; GW RA II, S. 207–212, hier S. 211) ins Zentrum rückt. Vgl. dazu: Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 199–213.

MANDRYKA

Jetzt? so? Ich bitte: nein! auf keinen Fall!

[...]

Es handelt sich für mich um etwas Heiliges. (S. 30)²⁷

Trotz dieses anfänglichen Zögerns erklärt sich Mandryka Arabella im zweiten Akt und erzählt ihr, wie er sie über eine Photographie, welche eigentlich für seinen verstorbenen Onkel bestimmt war, kennengelernt hat, als er noch in seiner Heimat weilte – wiederum begleitet vom Motiv des slawonischen Volksgesangs:

MANDRYKA

[...]

Sie sind schön, Arabella – Ihr schönes Gesicht

auch auf einem Papier verbrennt schon die Seele! (S. 36)²⁸

Angelehnt an das kroatische Lied »Der Name«, das Hofmannsthal schon früher aus Eisners Sammlung exzerpiert hat,²⁹ verspricht Mandryka Arabella den Himmel auf Erden:

MANDRYKA

Ihren Stammbaum, Arabella,
den tragen Sie in Ihr Gesicht geschrieben!

[...]

Sie werden Pfauen weiden auf seidenem Boden

und das wird nicht geschehen dass jemand sich dünkt über Ihnen

²⁷ Hier wird deutlich, wie Waldner seine Tochter Arabella lediglich als ökonomischen Gegenstand behandelt und dieses Geschäft wie jedes andere möglichst schnell erledigt haben will, während Mandryka eine ethische Sphäre vertritt. Vgl. zu diesem thematischen Komplex Richard Exner, Arabella. Verkauft, verlobt, verwandelt. In: HF 8 (1985), S. 55–80.

²⁸ Die medialisierte Liebes- und Heiratsvermittlung ist aus dem 18. Jahrhundert wohl bekannt – beispielsweise über ein Portrait wie in »Emilia Galotti«. Daß hier eine Photographie anstatt eines Gemäldes verwendet wird, unterstreicht sowohl das neue Medium und die Übertragung ins 20. Jahrhundert wie auch die Realitätsnähe, welche eine noch höhere Wirkung bei Mandryka auslöst – was er in seiner Erzählung nur bestätigt. Zur Medialität der Photographie vgl. Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, insbesondere zu seiner »symbolistischen Technik«, S. 323–346.

²⁹ Volkslieder der Slawen. Ausgewählt, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Paul Eisner. Leipzig 1926, S. 312. Dieses Lied ist heute rubriziert unter N 26 (S. 197). In der Forschung verweist als erster Rudolf Hirsch auf diese Quelle: Paul Eisners »Volkslieder der Slawen«. Eine Quelle für »Arabella«. In: HB 4 (1970), S. 287–288, hier S. 287f. Das Lied erzählt vom Liebespaar Mara und Jowo, das nicht mehr zueinander findet, da er in der Fremde eine andere heiratet; sie nimmt sich ebenfalls einen andern, nennt ihn aber wiederum Jowo, auf »daß [ihr] Leid vergehe« (Paul Eisner, Volkslieder der Slawen, S. 313). Es ist anzunehmen, daß Hofmannsthal in diesem Volkslied das Schicksal des unglücklichen Paares Zdenka und Matteo gespiegelt sah.

es sei denn der König und Kaiser und seine Kaiserin! –
aber sonst niemand! (S. 37)

Die rettende Figur wird durch eine Kombination reiner Elemente, durch eine durchgängige Wasser- und Luftmetaphorik, heroisiert. Die Verbindung zwischen dem Wien Arabellas und Mandrykas Heimat bildet die Donau in ihrer männlichen slawischen Form:

MANDRYKA

So fließt der helle stille Donau mir beim Haus vorbei,
und hat mir dich gebracht! du Allerschönste! (S. 37)³⁰

Der Fluß der Doppelmonarchie führt zur Symbiose zwischen Stadt und Land, zwischen Zentrum und Provinz, zwischen ›effeminierter Dekadenz‹ und ›patriarchaler Erneuerung‹. Bereits in seiner erstmals 1916 im besetzten Warschau gehaltenen Rede ›Österreich im Spiegel seiner Dichtung‹ vergleicht Hofmannsthal die beiden Ströme Rhein und Donau, wobei letzterer sich durch seine lebendige, nicht museale Geschichtlichkeit und das gemeinsame ›germanische[] und slawische[] Urleben[]‹ abhebt.³¹ Hier läßt er den Donaumythos aufleben, den schon Hölderlin verarbeitet hat: die Erneuerung ›Hesperiens‹ aus dem Geiste des Ostens.³²

Unmittelbar an die Thematisierung der Donau anschließend und so die Wassermetaphorik fortsetzend, erklärt Mandryka den Brauch, wie die Verlobte dem Verlobten klares Brunnenwasser überreicht:

³⁰ Die Formulierung ›der helle stille Donau‹ geht zurück auf das bulgarische Lied ›Bruder und Schwester‹ (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 478) und auf die Anmerkung bei Eisner S. 489f., in welcher er eine Abhandlung über Namen und Bedeutung der Donau im Volksleben der Slawen nennt: Vratoslav Jagić, Dunav-Dunaj in der slavischen Volkssprache. In: Archiv für slavische Philologie 1 (1876), S. 200–333. In N 99 (vom 16. November 1927, S. 285) hat sich Hofmannsthal diese Abhandlung notiert. Mit dem Prädikat ›hell‹ statt ›blau‹ für die Donau ist Hofmannsthal wohl bewußt abgewichen (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 197f.).

³¹ Die Rede hält Hofmannsthal noch im selben Jahr in Wien und im Folgejahr in Zürich und München: ›Wenn Sie am Rhein gefahren sind und bald darauf auf der Donau fahren, es ist wirklich, als wenn die Erinnerung an das Mittelalter auf der Donau unendlich viel mehr da wäre, weniger übergegangen, weniger ins Museum übergegangen wäre als am Rhein. Noch sind die Spuren germanischen und slawischen Urlebens unverwischter als irgend anderswo im eigentlichen Europa‹ (GW RA II, S. 19).

³² Dabei wird der halb-wilde Mandryka als dionysische Figur inszeniert; analog verfährt Hölderlin in ›Am Quell der Donau‹. Inwiefern Hofmannsthals Mandryka deshalb gleich als ›die Idee Europas‹ dargestellt werden kann – vgl. dazu Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 213 –, bleibt noch genauer zu erörtern.

MANDRYKA

Geheimnisvoll

Und heute abend noch, vor Schlafenszeit –
wärsst du ein Mädchen aus der Dörfer einem meinigen,
du müsstest mir zum Brunnen gehen hinter deines Vaters Haus
und klares Wasser schöpfen einen Becher voll
und mir ihn reichen vor der Schwelle, dass ich dein Verlobter bin vor Gott
und vor den Menschen, meine Allerschönste! (S. 38)

Darauf gerät die zukünftige Schwiegermutter Adelaide ins Schwärmen:

O welche Zartheit, bezaubernde ländliche Sitte!
Ich fühle die Luft meiner Heimat um mich, und das Schloss meiner Väter,
drunten schlummernd das Dorf – (S. 42).

Mit der Luftmetaphorik bringt sie nicht nur eine idealisierte rurale Gesellschaft, sondern ebenso die früheren Herrschaftsverhältnisse, eine idealisierte Vergangenheit einer Generation, die inzwischen am finanziellen Abgrund steht, in Verbindung.³³ Im Brief vom 13. Juli 1928 an Strauss nimmt Hofmannsthal diese Luftmetaphorik wieder auf:

[V]or allem [...] ist dieses vergnügungssüchtig-frivole, schuldenmachende Wien die Folie für Mandryka – ihn umgibt die Reinheit seiner Dörfer, seiner nie von der Axt berührten Eichenwälder, seiner alten Volkslieder – hier tritt die *Weite* des großen halb-slawischen Österreich herein in eine Wienerische Komödie und läßt eine ganz andere Luft einströmen.

Daß es sich hier um ein ethnospezifisches Stimmungsmoment handelt, welches auch poetologisch gelesen werden kann, macht die direkt daran anschließende Ausführung deutlich: »Die kleinen Sprachseltsamkeiten in den Reden des Mandryka ... sind natürlich charakterisierende Absicht!« (S. 176)

Letztlich geht es Hofmannsthal nicht so sehr um das sprachexotische Moment, das die Formulierungen Mandrykas vom geschliffenen Deutsch der übrigen Protagonisten abhebt; vielmehr sind diese unter-

³³ Ein Indiz dafür, wie wichtig Hofmannsthal die Luftmetapher ist, zeigt sich in der Vorstufe N 88 (November 1927) als Figurenrede Arabellas: »Wo der auftritt bringt er seine Luft mit. Er umfasst die ganze Welt.« (S. 265) Daß Adelaide wiederum einer slawischen Familie entstammen könnte, formuliert sie selber gleich zu Beginn, wenn sie verzweifelt den Gedanken äußert, die Schlösser von Tante Jadwiga zu verwalten, um nicht gleich auf der Straße landen zu müssen (vgl. S. 23).

minierenden Mikroelemente wiederum als Synekdoche eines neuartigen Sprachduktus zu verstehen, der diese Luftmetaphorik trägt. Besonders deutlich wird dies im Nebentext zu Beginn des dritten Akts, als Arabella ganz glücklich von ihrem letzten Wiener Ball zurückkehrt im Wissen, den »richtigen« Mann gefunden zu haben: »Die Musik des Balles umschwebt sie, durch die Tanzrhythmen schlingt sich der Rhythmus von Mandrykas slawischer Redeweise. Sie lächelt.« (S. 54) Die Sprache transzendiert zum Rhythmus als Körpergefühl und als akustisches Moment. Dabei schließt er an seine Überlegungen an, die er im Geleitwort zu Übersetzungen tschechischer und slowakischer Volkslieder von Paul Eisner ausführt, aus dessen »Volkslieder der Slawen« wiederum er später für sein Libretto zitiert.³⁴ Darin formuliert er eine kleine Poetologie des Volkslieds:

Die Worte und Wendungen liegen rein da in ihrem eigentlichen Sinn [...]. Über allem ist der Rhythmus, er trägt das Ganze wie atmendes Leben; so sind sich hier Leib und Geist, Musik und Poesie noch unzerschieden [sic!] nahe.³⁵

Dabei erhält die Oper zwischen »Musik und Poesie« im Rhythmus das eigentliche Bindeglied, welches in seiner natürlichen Elementarkraft des »atmende[n] Leben[s]« seine Metaphorik findet.

Die Zdenka(o)-Matteo-Handlung, das Hauptgeschehen in den Vorfassungen zu »Arabella«, konterkariert und unterläuft die Mittelachse um das Paar Arabella und Mandryka; ja, sie führt dazu, daß Mandryka an Arabellas Liebe ernstlich zu zweifeln beginnt und sich verraten fühlt – wodurch er gegenüber seinen zukünftigen Schwiegereltern ausfällig wird, indem er »den dummen Kerl aus der Provinz« abstreift und so wird, »wie unter wiennerischen Grafen sich geziemt« (S. 52). Hierzu gibt es den Interpretationsansatz, der davon ausgeht, daß in dieser Eifersuchtssze-

³⁴ Das Geleitwort leitet die tschechischen und slowakischen Volkslieder (1922) ein, die Paul Eisner als ersten Band einer »Tschechischen Bibliothek« herausgibt (abgedruckt auch in GW RA II, S. 165–168).

³⁵ GW RA II, S. 167. Als einschlägiges Beispiel, in dem der »Rhythmus über alle[m] walte[t]«, zitiert er eine Übersetzung Herders von einem litauischen Volkslied (ebd.). Damit setzt er die deutschsprachige Genealogie der »Weltpoesie« fort, die sich aber auch mit diesem Beispiel in Osteuropa bedient. Mojašević zitiert wiederum Grimm, um den Zusammenhang zwischen Utopie und Volkspoesie herzustellen: »In der Volksdichtung ist laut Grimm »der athem einer jeden sprache ungehemmt und frei zu spüren.« (Milan Mojašević, Jacob Grimm und die serbische Literatur und Kultur. Marburg 1990, S. 87)

ne des zweiten Akts sich der durch die Depression geprägte Ball der 1880er und 90er Jahre – wovon die wirtschaftliche Lage der Waldners zeugt – mit dem überschwenglichen Fiakerball vor dem Börsenkrach von 1873 kontaminiere, der zu »Zügellosigkeit« geführt habe (S. 194). Ein weiteres Indiz einer solchen Verschränkung liefert die Auswahl der Lieder aus Eisners Sammlung. Hofmannsthal achtet gerade nicht auf die »faktische[] Stimmigkeit«, indem er beispielsweise »nur Lieder eines einzigen slawischen Volkes«, z.B. des kroatischen – ganz im Sinne von Mandrykas Figurenkonstruktion –, herangezogen hätte. Vielmehr zitiert er im Verlauf der Ausarbeitung ›Volksgut‹ verschiedener Herkunft: »Im endgültigen Text stehengeblieben sind ein großrussisches und ein kroatisches Volkslied« (S. 199), welche den zweiten Akt rahmen. Es handelt sich um die Erlaubnis, die Mandryka eingangs Arabella erteilt, diesen letzten Fiakerball vor der Verlobung noch auskosten zu dürfen, mit der Aufforderung zum Tanz:

Tretet auseinander, gute Menschen,
nach den vier Weltseiten auseinander!
Lasst die junge Magd ein Kleines tanzen
eh vom Väterchen sie vermählt wird! (S. 39)

Soweit zitiert Hofmannsthal und mit ihm Mandryka aus dem großrussischen Volkslied.³⁶

Das kroatische Volkslied gegen Schluß des zweiten Akts wiederum ist als ironischer Selbstkommentar Mandrykas zu seinen Ausschweifungen mit der Fiakermilli nach dem scheinbaren Verrat durch Arabella mit Matteo zu verstehen:

Gieng durch einen Wald, weiß nicht durch welchen!
Fand ein Mädchen, weiß ich nicht, wessen Tochter!
Trat ihm auf den Fuß, weiß nicht auf welchen,
fieng es an zu schrein, weiß nicht warum doch:
seht den Wicht, wie der sich denkt die Liebe!

³⁶ Das großrussische Lied findet sich bei Eisner mit einem leicht veränderten Wortlaut im vierten Vers: »[...] Laßt die junge Magd ein kleines tanzen, / Eh vom Väterchen sie noch vermählt ward« (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 35). Dies hat aber mehr mit der slawischen Verbform zu tun, bei welcher das Passiv im Futur mit derjenigen des Präteritums zusammenfällt. Der Protagonist im selben Lied wird – das Verhalten Mandrykas in diesem Akt vorausnehmend – als »grobe[r] Klotz und arge[r] Flegel« beschrieben.

Und später:

Wohl stünds an, ihm Kanne Wein zu geben,
Wein zu geben, Becher nicht zu geben
mag der Wicht aus schwerer Kanne trinken!
Mag sich plagen bis zu klügern Tagen!

Milli jodelt den Refrain.

Wohl stünds an, mich Mädchen ihm zu geben
mich zu geben, doch kein Bett zu geben

grimmig

mag der Kerl auf bloßer Erde schlafen
mag sich plagen bis zu klügern Tagen! (S. 51)³⁷

Gerade in Absetzung von der eingangs postulierten elementaren Reinheit der slawischen Ursprünglichkeit repräsentiert die Rahmung des zweiten Akts mit Volksliedern den Sittenzerfall. So zitiert Hofmannsthal aus ›ethnographischem Primärmaterial‹ der Volkslieder just an den Stellen, wo die Vorgänge auf dem Fiakerball in Wien auf ›Dekadenz‹ hinsteuern und schließlich in ›Dekadenz‹ kulminieren.

Die Quellenforschung steht bis heute noch vor einem Rätsel, was den von Mandryka beschriebenen und am Schluß der Oper durch Arabella vollzogenen Brauch betrifft, ein Glas klaren Brunnenwassers dem Verlobten zu überreichen. So schreibt Hofmannsthal zwar im Brief vom 5. August 1928 an Strauss vom »Durchblättern von slawischen Volksbräuchen« (S. 195). Trotz Konsultation von fünf verschiedenen Werken gelingt es dem Herausgeber der »Kritischen Ausgabe« lediglich ansatzweise, Bräuche zu zitieren, welche denjenigen Mandrykas nur näherungsweise entsprechen (vgl. S. 195f.). Vielversprechender scheint hier die Beobachtung von Katharina Mommsen, Hofmannsthal habe »das Glas-Wasser-Motiv aus [Fontanes] ›Graf Petöfy‹ nach allen Richtungen hin ausgeschöpft«.³⁸ Die Parallelen zum Roman sind schlagend. So fin-

³⁷ Diese Worte sind zu finden bei Eisner unter den kroatischen Volksliedern im fast selben Wortlaut. Relevant sowohl für das großrussische wie das kroatische Volkslied ist ihre semantische Strukturverwandtschaft, die darin liegt, daß die Protagonistin den »Wicht« gleichzeitig verführt und beschimpft – was in den Schlußversen des kroatischen Lieds auf die Formel reduziert wird »Wohl stünd's an, mich Mädchen ihm zu geben, / Mich zu geben, doch kein Bett zu geben [...]« (Eisner, Volkslieder der Slawen [wie Anm. 29], S. 329)

³⁸ Katharina Mommsen, Hofmannsthal und Fontane. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1978, S. 85.

det die Überreichung des Wasserglases auf der Schwelle zu den neuen Wohnräumen im Schloß Arpa wie bei Arabella ebenfalls im ersten Stock statt.³⁹ Markus Fischer verweist auf weitere literarische Quellen, einerseits auf Eugène Scribes Komödie »Le verre d'eau«, andererseits im Kontext des Mechanischen der Brautwerbung durch die drei Grafen Elemer, Dominik und Lamoral auf Kellers Erzählung »Die drei gerechten Kammacher«.⁴⁰ Offenbar legt Hofmannsthal mit dem Hinweis auf »slawische Volksbräuche« (zumindest dem Komponisten Strauss) eine trügerische Fährte, da man gerade an der Stelle, wo man sich ein Indiz für einen (süd-)slawischen Brauch erhofft, auf eine hochgradig intertextuelle und literarische Bezugnahme stößt. So zeigt die Wasserglas-Szene geradezu exemplarisch, wie sehr es Hofmannsthal um die szenische Wirkung geht. Davon muß er Strauss überzeugen, was er im bereits anzitierten Brief auch erfolgreich tut:

Und ich glaube nicht, daß ich für den stillen lyrischen Schluß von III etwas Schöneres und dabei gleich Einfaches finden werde, weder in der Phantasie, noch beim Durchblättern von slawischen Volksbräuchen. Denn es muß etwas sein, das im Dorf vorkommen kann und auf der Hotelstiege ungezwungen nachgemacht werden kann... Natürlich könnte man an Stelle jeder Zeremonie den bis dahin aufgesparten Verlobungskuß setzen. Aber die einfache Zeremonie: das Entgegentragen des vollen Glases, die Stiege herab, hat eben ungeheuerere *mimische* Vorteile. Einen Kuß kann sie ihm nicht *entgegentragen*, sondern nur einfach auf ihn zugehen und ihm den Kuß geben – im andern liegt die bräutlichste Gebärde in der schamhaftesten Form, und nachher kann der Kuß kommen – er bekommt dadurch etwas Feierliches, über die Realität Hinausgehobenes, und von diesem letzten Moment, nach soviel Rumor, verspreche ich mir viel. (S. 180f.)

³⁹ Ebd., S. 80.

⁴⁰ Mit diesen Beobachtungen nähert sich Fischer dem hier vertretenen Ansatz; er spricht aber nicht differenziert von einer kulturellen Travestie, sondern lediglich von »Vermischung der Sphären« (Fischer, Latinität und walachisches Volkstum [wie Anm. 15], 205f.). Die Entlehnung des Motivs aus Scribes »Verre d'eau« scheint Hofmannsthal strategisch geschickt eingefädelt zu haben, zumal die Komödie allen Zuschauern Wiens bekannt gewesen sein muß, da sie fester Bestandteil des Französischunterrichts in der Zeit ist. Darauf verweist die in Wien gedruckte Schulausgabe und das zugehörige Wörterbuch: Eugen [sic!] Scribe: *Le verre d'eau ou les effets et les causes. Comédie en cinq actes*. Hg. von Prof. Dr. Friedrich. Erste Aufl. Zweiter Abdruck. Wien 1926 (erster Abdruck: 1907). Dazu das Wörterbuch zu Eugène Scribe. *Le verre d'eau ou les effets et les causes. Comédie en cinq actes*. Bearbeitet von Prof. Dr. Friedrich. Leipzig/Wien 1907. Zudem unterstellt Strauss Hofmannsthal, er werde »ein Scribe No. II«. BW Strauss (1978), S. 128.

Gerade die doppelte Negation möglicher Quellen (»weder in der Phantasie, noch beim Durchblättern von slawischen Volksbräuchen«) wurde in der Hofmannsthal-Forschung bis heute offenbar überlesen. Hier wird der literarische Anspruch, der sich aus der szenischen Wirkung legitimiert, formuliert; das »über die Realität Hinausgehobene[]« erweist sich nicht nur als dramatischer Höhepunkt der Oper, sondern als poetologisches Credo Hofmannsthals. Es ist die »Pathos-Formel«, die er sucht.

Die historischen, ethnographischen, literarischen und handlungsdramatischen Kontextualisierungen, die Hofmannsthal in der Ausarbeitung von »Arabella« vornimmt, dienen zunächst zwar dazu, die Gestalt Mandrykas nicht nur als Gegenfigur, sondern auch als Gegenkonzept zur Wiener »Dekadenz«, ja, als literarische Utopie, zu exponieren. Daß Hofmannsthal dabei ganz bewußt an einem allgemeinen Mythologem arbeitet, das von einer zuvor viel präziser ausgearbeiteten Figur abweicht, läßt vermuten, daß er sich nicht beliebig, wie ihm das meist unterstellt wird, sondern sehr gezielt bestimmter Quellen bedient (oder gerade nicht bedient). Die Motive werden nicht wild zusammengewürfelt, sondern in einer spezifischen Konstellation präfiguriert, umgeschichtet und neu zusammengestellt, um das Eigentliche als Vermeintliches zu enttarnen.

In der bisherigen Forschung wurde vor allem der Umarbeitungsprozeß vom Prosastück »Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie« (1910) über die gleichnamige Komödien- und Filmentwürfe sowie »Der Fiaker als Graf« in den 1920er Jahren hin zu »Arabella« diskutiert.⁴¹ Dabei steht die zunehmende Psychologisierung der travestierten Figur Lucidor/Lucile bzw. Zdenko/Zdenka im Zentrum des Interesses, das in Molières Verwechslungskomödie »Le dépit amoureux« (1656) seinen Anfang nimmt. Rezensionen zur Uraufführung am 21. Oktober 1933 in der Wiener Staatsoper rücken die Handlung des Prosastückes in den Vordergrund; Mandryka wird kaum erwähnt. Entsprechend fällt die Kritik am nicht schlüssigen Handlungsverlauf aus. »Der zweite [Akt] führt auf den berühmten Fiakerball des Wiens der Sechzigerjahre, leider

⁴¹ So zum Beispiel Pierre-François Kaempf, *Un exemple de métamorphose créatrice. Hofmannsthal, de Lucidor à Arabella*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Sud. Revue littéraire bimestrielle*. Hg. von Jean-Yves Masson. Marseille 1991, S. 189–199.

ohne die richtige Stimmung aufzubringen.«⁴² So wird zudem die Erwartung des Publikums, in eine bestimmte Atmosphäre abtauchen zu können, nicht erfüllt. Vergleiche stellen die Kritiker meist mit den Opern »Der Rosenkavalier« und »Die Fledermaus« der beiden Strauss' an; vor allem gegen den Vergleich mit letzterer wehrt sich Hofmannsthal bereits in den Briefen an Richard Strauss.⁴³ Erst mit der Neueinstudierung 1964 rückt die Gestalt Mandrykas zusehends ins Zentrum des Interesses.⁴⁴ Auch wenn Hofmannsthal bereits in »Lucidor« die Figur Wladimirs als Slawe vorzeichnet, so rückt er neben dem neuen Titel vom Transvestit zu Arabella vom Gegenwartsbezug, wie er ihn in den Entwürfen immer wieder exponiert, zusehends ab. Während er in der Musikkomödie »Der Rosenkavalier« (1911) das gloriose Wien von Maria Theresa in Szene setzt, so signiert er Arabella zwar faktisch scheinbar genau mit »Ort: Wien – Zeit: 1860« (S. 6), unterminiert den Realismus aber gezielt mit utopischem Material, das er erst in der Endfassung durchbricht.

So spricht Hofmannsthal im Brief vom 26. Juli 1928 an Strauss bei der Thematisierung des historischen Kontextes, »der Atmosphäre«, »immer nur« von der »Folie«; so stünden »Arabella und Mandryka« »auf der Folie jenes anderen Elementes«, das aber ganz im Unterschied zu Johann Strauss' »Fledermaus« nicht das Ganze sei. Der Einsatz Hofmannsthals gegen Strauss' Bedenken ist eben gerade der Potentialität (der verpaßten Möglichkeiten) der historischen Folie geschuldet. Eine dieser verpaßten Möglichkeiten verwirklicht Hofmannsthal in der Gestalt Mandrykas, die zwar »als ein Fremder in diese Atmosphäre tritt«, die Oper als Genre aber bestimmt: Mandryka »als ein wie besonderer und opernmäßiger Gast« (S. 179). Relativ früh, am 21. Dezember 1927, spricht Strauss von »unsere[m] Kroat[e]« (S. 173), kurz zuvor Hofmannsthal von einer Figur »aus einer halb-fremden Welt (Kroatien) halb ein Buffo, und dabei ein großartiger Kerl, tiefer Gefühle fähig, wild und sanft – fast dämonisch« (S. 172). Zeitgleich schreibt Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt:

⁴² Thomas Prochazka, 60 Jahre »Arabella« an der Wiener Staatsoper. Ein Versuch einer Rückschau mit Hilfe von Kritiken, Theaterzetteln und Aufführungsfotos. In: Richard Strauss-Blätter 30 (1993), S. 53–86, hier S. 54.

⁴³ Vgl. SW XXVI Operndichtungen 4, S. 179.

⁴⁴ Prochazka, 60 Jahre »Arabella« (wie Anm. 42), S. 66–70. Mandryka sei »in seiner barbarischen Großartigkeit – sei es, daß er in den kroatischen Wäldern mit dem Bären kämpft, sei es, daß er den Gästen sechzig Flaschen Champagner anbietet – eine der lebendigsten im ganzen Werk Hofmannsthals«, so die Einschätzung von Claudio Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien 2000, S. 271.

Ich verstehe sehr wohl, was mir, in so dunklen Augenblicken gerade, die Feder führt: es ist das alte Österreich, das aus der Welt verdrängt wurde, aber doch irgendwo wieder zum Leben will.⁴⁵

Während in der ersten Fassung die Oper gleich mit der Szene beginnt, in welcher Zdenka in letzter Verzweiflung versucht, Rechnungssteller abzuwimmeln (vgl. S. 71f.) – womit der Familienbankrott der Waldners in aller Deutlichkeit vor Augen geführt wird –, hat Hofmannsthal der Endfassung kurzerhand eine Art Prolog vorangestellt, um damit sein Anliegen implizit zu unterstreichen. Die neu eingeführte Figur der Kartenauflegerin beginnt mit den Worten: »Die Karten fallen besser als das letzte Mal« (S. 7).⁴⁶ Damit stellt das Libretto den expliziten Bezug zu seiner »Folie«, zu seinem historischen Bezug her, um sich auf diese Weise als historische Alternative zu artikulieren. So unterstreicht Hofmannsthal seine These, der Kollaps der Monarchie sei historisch nicht notwendig gewesen, kehrt zum seines Erachtens »entscheidenden Zeitpunkt« zurück und »versucht zu zeigen, wie die Ereignisse anders hätten ausfallen können«.⁴⁷

Mit dem Krimkrieg (1853–1856), der vor der Handlung der Oper stattfindet, rückt das Interesse Österreichs an Südosteuropa in ein neues Licht.⁴⁸ Mit dieser zeitlichen Zäsur beginnt schon vor der historischen Zeit der Oper die »Tragikomödie der europäischen Mandate«, wie Hof-

⁴⁵ Brief vom 15. Juli 1927 an Carl J. Burckhardt. BW Burckhardt, S. 244.

⁴⁶ Vgl. auch den Kommentar zu dieser Stelle in SW XXVI Operndichtungen 4, S. 172.

⁴⁷ Bogosavljević, Hofmannsthal's »Mythological« Opera »Arabella« (wie Anm. 1), S. 78. Hofmannsthal geht es in seiner Vision, die er während des Ersten Weltkriegs entwickelt, einerseits um den Erhalt der alten Bausubstanz Wiens und damit der alten Ordnung, die vor allem in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts allmählich verloren ging, andererseits um die Belebung und vor allem moralische Fundierung des Neuen: »In den Dezenen nach dem großen Türkenkrieg ist das prächtige, eigentümliche Wien entstanden, von welchem die Älteren unter uns, ja selbst die im mittleren Lebensalter Stehenden haben Stück um Stück wegbrechen sehen. Sollen wir es aussprechen, was wir uns von dem schöpferischen Geist erhoffen, der nach einem glücklich überstandenen Kriegsgewitter aufwehen wird: so ist es die besonnene und mutvolle Erhaltung des ehrwürdigen Bestehenden ebenso sehr als ein edleres und würdigeres Gepräge des Neuen« (Hugo von Hofmannsthal, Aufbauen nicht Einreißen, GW RA II, S. 384–389, hier S. 384f.). Dieser Gedanken, der sich primär auf die Wiener Innenstadt bezieht, erklärt sowohl die Positionierung der Oper um 1860 – da zu diesem Zeitpunkt noch die alte Substanz des Reichs gut sichtbar war – wie auch die Figur Mandrykas, welche für die moralische Erneuerung, von der Peripherie der Monarchie ausgehend, steht.

⁴⁸ Fischer, Latinität und walachisches Volkstum (wie Anm. 15), S. 210. »Die klassische Orientalische Frage verwandelte den Raum des orthodoxen Südens, der gleichermaßen zum islamischen Norden zählt, in einen Paukboden der europäischen Mächte.« Dan Diner, Die Wiederkehr der Orientalischen Frage. In: Die Zeit 36, 1.9.1995, S. 54.

mannsthal in seinen Notizen zu einer Rede vermerkt, die er 1917 in Bern unter dem Titel »Die Idee Europa« hält. Zu diesem Zeitpunkt hätte Österreich noch die Möglichkeit gehabt, zu verhindern, den Balkan derart zum Spielball der Großmächte verkommen zu lassen, so daß diese Region – zugleich einstige »antike Welt« und heutiger »Orient« Europas – nicht mehr viel darauf setzt, Anschluß an Europa zu suchen.⁴⁹ Angesichts des politischen »Ausgleichs« Österreichs mit Ungarn 1867, des Börsenkrachs 1873 und des zunehmenden nationalistischen Aufbegehrens vor allem der tschechischen Mittelklasse, schwindet die Möglichkeit einer im Sinne Hofmannsthals »harmonischen« Aufnahme des slawischen Elements im alten Österreich. So kommt es nicht von ungefähr, daß die alternative Figur der Oper, Mandryka, nicht irgendein Slawe, vor allem kein Tscheche, kein Pole, sondern Kroat ist.⁵⁰ Obwohl die Kroaten während des ganzen 19. Jahrhunderts die Forderung nicht aufgeben, ihre Gebiete zu vereinen, bewirkt die Trennung in Kroatien-Slawonien unter der ungarischen Krone und der Küstengebiete unter Österreich bis 1848 und dann wieder ab 1867 eine latente kroatische Kaiserstreue, welche zur Niederschlagung der ungarischen Revolution 1849 erfolgreich eingesetzt wird; darauf spricht die Reichsverfassung sogar die Trennung Kroatiens und Slawoniens von Ungarn aus – was aber in der Folge des ungarisch-kroatischen Ausgleichs 1868 wieder rückgängig gemacht wird. Zu Beginn der 1860er Jahre ist also immer noch mit einer großen Sympathie der Kroaten für Wien zu rechnen.⁵¹

Mit der Verwaltung des eigentlich noch osmanischen Bosniens ab 1878 durch beide Reichshälften, durch Budapest und Wien, bricht eine neue Ära an; hier finden sich neue Anschlußoptionen, welche Hofmannsthal aber nicht explizit formuliert, sondern lediglich in verschiedenen Skizzen zur Opernendfassung durchdekliniert und schließlich verwirft. Entspre-

⁴⁹ Die leicht verklausulierte Notiz dazu lautet: »Abspaltung der Westmächte im Krimkrieg, / Beginnende Unlust gegen dies Europa in den vornehmlich sein Deliberationsobjekt bildenden Resten der antiken Welt: sog. »Orient«; Balkanländer; Europa« (GW RA II, S. 47).

⁵⁰ »Hence it is no accident that the Slav in »Arabella« is not Czech, not a Pole, but a Croat« (Bogosavljević, Hofmannsthal's »Mythological« Opera »Arabella« [wie Anm. 1], S. 74). Vgl. zudem Horst Haselsteiner, Zur südslawischen Problematik des österreichisch-ungarischen Ausgleichs. In: Die Donaumonarchie und die südslawische Frage von 1848 bis 1918. Hg. von Adam Wandruszka. Wien 1978, S. 48–56.

⁵¹ Helmut Rumpler, Österreichische Geschichte 1804–1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatszerfall in der Habsburgermonarchie. Wien 2005, S. 441–445.

chend genau, varianten- und anspielungsreich gestaltet Hofmannsthal Mandryka. Die geographisch spezifischste Version findet sich in N6 vom 13. November 1927:

Details Mandryka I / Mandryka, der Gospodar (Seine Mutter eines Paschas Tochter) verwandt mit Ali Pascha von Janina / Schrecken seiner Diener, wenn er zürnt: Niederknien. (S. 210)

Mit dem Verweis auf Ali Pascha von Janina wird nicht nur auf den brutalen Herrscher angespielt;⁵² vielmehr schreibt sich Hofmannsthal mit dieser Notiz sowohl in eine spezifische architextuelle Tradition als auch Figurenkonstellation und -konstruktion ein, welche mit Mozarts Oper »Die Entführung aus dem Serail« (1782) einsetzt und in der Vulgärvariante von Albert Lortzings erster Oper »Ali Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien« (UA: 1828) ihre Fortsetzung findet.⁵³ Auch wenn Mozart noch nicht auf Ali Pascha Bezug nehmen kann – bei ihm spielt die Oper in der Türkei des 16. Jahrhunderts –, so ist beiden Opern eigen, daß jeweils eine christliche Frau, im ersten Fall Konstanze, im zweiten Fall Arianna von Korfu, in einen Harem entführt wird, die beide von strengen Aufsehern – bei Mozart Osmin, bei Lortzing Ibrahim – bewacht werden. Während bei Lortzing der monogame Kapitän Bernier, der seine Geliebte Arianna befreien will, durch den dekadenten Franzosen Robert konterkariert wird, treffen wir bei Mozart auf Konstanze-Belmonte und Blonde-Pedrillo und damit auf ein Doppelpaar, das Hofmannsthals Figurenkonstellation fortführt. Sowohl Mozarts wie Lortzings Oper berufen sich auf eine deutsche Selbstidentifikation – im

⁵² Johannes Krogoll, *Tu felix Austria nube. Ehe als soziale Utopie vom »Rosenkavalier« zur »Arabella«*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Beiheft 1: *Utopie und Krise*. Zagreb 1993, S. 65–82, hier S. 77.

⁵³ Ali von Janina (1741–1822) wurde dank seiner militärischen Verdienste gegen Russland und Österreich 1787 zum Pascha in Trikkala ernannt; seit 1807 herrschte er quasi unabhängig von der Hohen Pforte über das osmanische Gebiet von Südbanien, Epirus, Thessalien und Südwestmakedonien mit einer Armee von bis zu 100 000 Mann und paktierte mit der griechischen Unabhängigkeitsbewegung, bis er mit seiner ganzen Familie vom Sultan ausgeschaltet wurde. Die Literarisierung der historischen Gestalt ist bereits bei Lord Byron, der 1809 bei Ali in Ioannina weilte, um seinen Hof und das durch ihn geförderte griechische Aufblühen in »Childe Harold« (1812–1818) zu beschreiben. Auch im Fortsetzungsroman »Le Comte de Monte-Cristo« (1844–1846) von Alexandre Dumas, der die historischen Ereignisse in den Jahren 1814 bis 1838 fokussiert, spielt der Verrat durch den Offizier Fernand Mondego an Ali Pascha gegen Schluß des Romans eine Schlüsselrolle für den Hauptprotagonisten. Mit diesen zwei Beispielen soll nur angedeutet werden, wie präsent diese Figur bei Hofmannsthal gewesen sein muß.

einen Fall in Abgrenzung zu den Franzosen, im andern in der Sprachwahl und der Entscheidung, für den Kaiser Joseph II. ein sogenanntes Nationalsingspiel zu verfassen, das für spätere deutschsprachige Komponisten wie Weber als Vorbild diene.

Daß Hofmannsthal gerade auf eine Tradition der Selbstaffirmation zurückgreift, welche sich im Kontakt und im Austausch mit dem »Orientalen« (denken wir nur an Mozarts fulminante Janitscharenchöre) konstituiert, ist für die Ausarbeitung von »Arabella« bezeichnend. Doch noch bedenkenswerter ist die Umkehrung des Plots: Die Zentralfigur Arabella muß nicht mehr wie Konstanze und Arianna aus dem heidnischen Harem, sondern aus einer der Spielsucht verfallenen Gesellschaft des Okzidents befreit werden. Der Erlöser ist nicht mehr der monogam eingestellte Spanier oder Franzose, sondern der Naturbursche aus dem Osten. So invers sich die kulturelle Konstellation auch konstituiert, so hybrid fällt die Figur des Orientalen selber aus: Nicht der Herrscher ist es, der bei Mozart dem bei der Befreiung gefaßten Paar die berühmte Rachesarie »Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen« entgegenschmettert, sondern lediglich der hilflose Haremsaufseher. Vielmehr zeichnet sich der Herrscher Selim – in seiner abseits stehenden Sprecherrolle – durch versöhnenden Großmut aus, der sich aus seiner spanischen Herkunft herleiten läßt. Die historische Gestalt von Pascha Ali von Janina ist als primär transkulturelle Mittlerfigur verbürgt, was in Lortzings Oper kaum zum Ausdruck kommt.⁵⁴ »Meyers Lexikon«, worauf Hofmannsthal sicherlich Zugriff hatte, vermerkt Alis Grausamkeit ebenso wie seine religiöse Toleranz.⁵⁵

Noch im November 1927 scheint Hofmannsthal Mandryka offenbar lediglich im muslimischen Kulturraum verorten zu wollen.⁵⁶ In der er-

⁵⁴ Und dies, obwohl Lortzing aufgrund einer größeren Monographie, welche ein Jahr vor der Niederschrift der Oper erschienen ist, hätte wohl besser informiert sein können. Es handelt sich dabei um die Biographie des Wesirs Ali-Pascha von Janina. Bearbeitet nach französischen und englischen Quellen durch C. Graf Alcaini. Wien und Pesth 1823.

⁵⁵ »A. [...] herrschte grausam, aber kräftig, unterdrückte die blutigen Fehden unter den Albanesen und behandelte, selbst religiös freisinnig und tolerant, die Christen mild« (Meyers Conversations-Lexikon. Bd. 1, Bibliographisches Institut. Leipzig 1885–1892, S. 358).

⁵⁶ So heißt es in der Vorstufe N 27: »Mandryka: eine Stimme wie ein Muezzin« (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 217). In der Vorfassung N 28 erscheint Mandryka noch als »ungarischer Magnat« (ebd., S. 218f.) – woher noch sein in der Endfassung prominentes »Teschek, bedien dich« (ebd., S. 92; »teschek« vom ungarischen »tessek« [= »bitte«] stammt) –, den er aber zu »croatischer Magnat« korrigiert (ebd., S. 218) – wohl im Wissen, daß nur im südslawischen Raum transreligiöse Hybridität möglich ist.

sten Fassung des ersten Aktes, die Hofmannsthal einen Monat später fertigstellt, unterstreicht er die hybride Mittlergestalt – wie sie zumindest die Figur Selim in Mozarts »Entführung« verkörpert und der historische Pascha Ali von Janina dafür bürgt – und transponiert diese in die spezifische topographisch-kulturelle Ausgestaltung der Ländereien Mandrykas:

MANDRYKA

[...]

Mein sind [...]

sieben Dörfer recht schön, zwischen Bergen und Donau.

In vieren läuten die geweihten Glocken

in den drei andern ruft der Muezzin vom Turm. (S. 90)

Die symbolische Vollkommenheit der »sieben Dörfer« läßt sich einerseits aus der Summe einer christlichen und muslimischen Vierer-Dreier-Konstellations, andererseits aus ihrer Mittellage begreifen. Damit verortet Hofmannsthal Mandryka an einer spezifischen geographischen Lage, die trotz seiner Widersprüchlichkeit nicht Beliebigkeit – wie man in der späteren Fassung beispielsweise mit den Fremdzuweisungen auf die »Wallachei« vermeinen könnte –, sondern transkulturelle Vermittlung innerhalb eines eng umrissenen Gebiets suggeriert: Zwar liegt Sissek (das kroatische Sisak), der Herkunftsort Mandrykas, noch in Kroatien und nicht in Slawonien, nicht in der Nähe der Donau, sondern direkt an der Save; zwar sind muslimische Dörfer erst in Bosnien anzutreffen und nicht schon in Kroatien bzw. Slawonien. Es ist anzunehmen, daß Hofmannsthal den Ortsnamen Sissek aus Robert Michels »Notizen von der Korpsschulreise« übernommen hat. Denn die »Reiseschilderungen«, welche 1912 unter dem Titel »Fahrten in den Reichslanden« veröffentlicht werden, hat Hofmannsthal zwei Jahre zuvor »mit großem Vergnügen gelesen«.⁵⁷ Entscheidend für diese Rezeption ist wohl gerade – so paradox es klingen mag – die prononciert provinzielle Unauffälligkeit dieser Ortschaft, wobei Michel hauptsächlich deren Umgebung beschreibt, da ihm der Ort partout nicht gefallen will. Wichtig ist ihm der kaum wahrnehmbare kulturelle Übergang, den der Erzähler Robert Michel auf der Weiterreise nach Banja Luka beschreibt: »Wenn man von dieser Richtung in die Reichslande [Bosnien-Herzegowi-

⁵⁷ Hugo von Hofmannsthal an Robert Michel im Brief vom 13. Dezember 1910. In: BW Michel, S. 101.

na] hineinkommt, ist der Übergang aus dem europäischen Österreich in das orientalische Österreich nicht so überraschend.«⁵⁸ In dieser österreichischen Provinz der Doppelmonarchie wird in Form von kultureller, aber auch landschaftlicher Belanglosigkeit die Überbrückung des vermeintlichen Grabens zwischen christlichem Okzident und muslimischem Orient möglich. So wird ausgehend von historisch-intertextuellem und geographischem Primärmaterial eine spezifische imaginäre Landschaft kreiert, welcher »unser Kroater« nicht nur als kaisertreue, patriarchal-konservative Figur entstammt, eine imaginäre Landschaft, welche nicht nur die Vermittlung zwischen deutschem und slawischem Element inszeniert, sondern auch die hybride Stellung zwischen Orient und Okzident ins inzwischen imaginär gewordene Habsburgerreich und darum in die neue europäische Vision aufnimmt.

Gerade Hofmannsthals Hauptquelle der Inspiration, Eisners »Volkslieder der Slawen«, legt nahe, daß er insbesondere in Kroatien einen spezifischen hybriden Raum entdeckt. Im Unterschied zur heutigen ethnisch und vor allem religiös »reinen« Variante trifft man sowohl bei den Volksliedern der »Kroaten« in Kapitel IX wie bei denjenigen der »Serben« in Kapitel X auf orientalisch inspirierte Dichtung, welche sich oftmals aus muslimisch-osmanischer Perspektive meist zu erotischen Themen äußert. Insbesondere unter den kroatischen Liedern findet sich einschlägiges Material wie »Der Schmerz des Muezzin«, der, von der Schönheit der »vielschöne[n] Sahim« bezirzt, nicht mehr beten kann – ein Grundmuster, das man noch des öfters antrifft.⁵⁹ Ähnlich – nur in umgekehrter Richtung von Frau zu Mann – möchte die Muslimin Ema ihre Mutter davon überzeugen, »wie so herrlich weiß der Giaur zu küssen«.⁶⁰ In einem anderen Fall läßt sich »Aniza« vom »Pascha Erzeglija« verführen;⁶¹ die interreligiösen Grenzüberschreitungen des Erotischen funktionieren durchwegs komplementär. Selbst Ali-Pascha tritt als Hauptfigur im »kroatischen« Volkslied »Die Lieblingssklavin« auf.⁶² Obwohl die Volks-

⁵⁸ Robert Michel, Notizen von der Korpsschulreise. In: Fahrten in den Reichslanden. Leipzig 1912, S. 97–169, hier S. 116.

⁵⁹ Eisner, Volkslieder der Slawen (wie Anm. 29), S. 320f. S. beispielsweise auch »Meho und Alija, Muezzine« (ebd., S. 321).

⁶⁰ Ebd., S. 324f. Der »Giaur« bezeichnet den Nicht-Gläubigen, den Christen Budimlja Iwo, der – was wiederum bezeichnend ist im Hinblick auf Hofmannsthal – über die »kalte Donau« »kam heran zu Ema Nemagina, / Faßte sie bei ihrem Seidengürtel« (S. 325).

⁶¹ Ebd., S. 325f.

⁶² Ebd., S. 327f.

lieder der »Serben« noch extensiver die osmanisch-muslimische Topik aufnehmen, fehlt ihnen weitgehend die interreligiöse Vermittlung, das erotische Begehren von einer zur anderen Seite sowohl des Geschlechts wie auch der Religionszugehörigkeit. Eisner selbst legt nicht offen, wie er die Trennung zwischen kroatischer und serbischer Volksdichtung vornimmt, zumal er im Kommentar zu den serbischen Liedern nur auf denjenigen der kroatischen verweist,⁶³ wo er sich zwar einerseits auf die Traditionsbildung seit Goethes Übersetzung des »Klaggesangs« für Herders Volkslieder-Sammlung über Jakob Grimm bis zu Čurčins Abhandlung »Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur« (1905) bezieht,⁶⁴ andererseits aber die Hauptquelle durchaus benennt: »Die grundlegende Sammlung serbischer Volkslieder stammt von Vuk St. Karadžić.«⁶⁵ Eisner selbst faßt in der »Einleitung« die Südslawen unter der Benennung »Serbokroaten« zusammen mit der Begründung, ihr »lyrisches Volkslied« sondere »sich schon in seinen musikalischen Wesenszügen scharf von dem Lied aller übrigen Slawen«.⁶⁶ Die Trennung zwischen kroatischen und serbischen Volksliedern nimmt Eisner offenbar lediglich auf der Basis ihrer geographischen Herkunft vor, wobei die Lieder aus Bosnien den serbischen zugeschlagen werden. Dieser Sachverhalt erklärt wiederum, warum sich die serbischen Volkslieder deutlich im osmanischen Umfeld ansiedeln. Dabei betonen sie durchwegs die bosnische Eigenständigkeit, symbolisiert in der Kopfbedeckung des Fez wie z.B. im Lied »Fürcht' den Kaiser und nicht den Wesir«, oder – was noch erstaunlicher ist – die Bevorzugung der osmanischen Herrschaft gegenüber Wien und Venedig.⁶⁷

⁶³ Ebd., S. 530.

⁶⁴ Ebd., S. 523.

⁶⁵ Ebd., S. 522.

⁶⁶ Dabei verweist Eisner einerseits auf die spezifische historische Entwicklung unter Byzanz und den Osmanen, andererseits auf die musikalische Spezifik von Einstimmigkeit (*versus* die Chöre der übrigen Slawen), von »unregelmäßigen Taktarten« und »kühn[en]« harmonischen Modulationen (ebd., S. 28f.).

⁶⁷ Ebd., S. 370. Das Lied »Das Geschenk des Padischah« erzählt von einer »Magd«, welche je eine Orange dem Dogen, dem Kaiser sowie dem Sultan, dem »Padischah«, schickt und als Gegengeschenk aus Wien einen »goldnen Apfel«, aus Venedig einen »blanken Spiegel« und aus Istanbul einen »jungen Knaben« erhält; ihr bleibt nichts anderes übrig als zu sagen: »Wenig Lob nur hab' von Wien der Kaiser, / Daß er mir geschickt den goldnen Apfel: / Bin doch, Jungfrau, selbst ein Apfelbäumchen. / Doch geringres Lob von Mlet [= Venedig] dem Dogen, / Daß er mir geschickt den blanken Spiegel: / Bin doch, Jungfrau, selbst ein blanker Spiegel. / Aber Lob von Stambol sei dem Sultan: / Weiß der Sultan, was da taugt dem Mädchen.« (Ebd., S. 380f.) Entscheidend in der imperialen Bevorzugung Istanbuls ist der erotisierende Orient.

Es findet jedoch kaum ein interreligiöser Austausch, geschweige denn ein Austausch zwischen Orient und Okzident statt. Zudem fehlt jegliche Bezugnahme auf die österreichisch-ungarische Einflußsphäre; die osmanisch-serbisch-bosnische Sphäre bleibt in sich geschlossen. Trotz multi-religiöser Grundierung des Gebiets findet keine aktive Hybridisierung statt. Erst im kroatischen Volkslied, das vor allem von der Reichsgrenze, ja, von der ehemaligen Militärgrenze, vom Übergang zwischen Doppeladler und Halbmond handelt, wirkt die orientalische Erotik befruchtend für den Kulturaustausch zwischen Ost und West. An dieser spezifischen geographischen Lage bekundet Hofmannsthal reges Interesse insbesondere für die Ausarbeitung des halbwildten Helden Mandryka.

Dabei greift Hofmannsthal neben Eisler auf bisher unerschlossene Quellen zurück. So bedankt er sich in einem Brief vom September 1918 bei der kroatisch-deutschen Kulturvermittlerin in Zagreb, Camilla Lucerna, für »die freundliche Übermittlung« eines Buches, »worin das Alte imposant, das Neue vielfach sehr sympathisch« sei, »so das Fragment von Dragutin Prohaska«.⁶⁸ Es handelt sich um den Band »Südslavische Dichtungen«, den die Autorin und Philologin im selben Jahr herausgibt. Neben den klassischen Volksliedern und der klassischen Dichtung wie z.B. Auszüge aus Njegoš' »Bergkranz« findet sich unter den zeitgenössischen Werken »Ein Weihnachtsspiel« vom erwähnten Prohaska. Darin – und das ist nun wohl das Entscheidende für Hofmannsthal – geht es um die Diskussion der »drei Weisen aus dem Morgenlande« vor Jesus' Krippe, wobei »Baltasar [...] wie der Papst gekleidet [...], Kaspar wie der deutsche Kaiser [...], Melchior wie Tolstoj (russischer Bauernkittel)« ist; Camilla Lucerna ergänzt in einer Fußnote: »Die heiligen drei Könige sind hier offenbar auch als Vertreter der romanischen, der germanischen und slavischen Völker aufzufassen.«⁶⁹ Wenn Hofmannsthal gedenkt, in Zukunft auf Prohaskas »Artikelreihe: das slavische Culturproblem« genauer einzugehen,⁷⁰ so scheint ihn vor allem die Kontaktzone zwischen den europäischen Hauptkulturen zu interessieren.

⁶⁸ Svjetlan Lacko Vidulić, Was bleibt. Porträt der Schriftstellerin und Philologin Camilla Lucerna (1868–1963). In: Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Hg. von Marijan Bobinac. Zagreb 2001, S. 85–108, Fußnote 53.

⁶⁹ Südslavische Dichtungen. Übersetzt von Camilla Lucerna. Zagreb 1918, S. 81.

⁷⁰ Vgl. Anm. 68.

Für »Arabella« imaginiert Hofmannsthal weniger einen geschlossenen Raum, wie ihn Michel in seinen Novellen, Romanen und Dramen evoziert. So sehr Hofmannsthal den »österreichischen Orient« rezipiert haben mag, so sehr verwehrt er sich gegen das reine orientalisierende Klischee. Vielmehr versucht er, in der Gestalt Mandrykas eine gewissermaßen »de-stereotypisierte« Variante zu entwickeln, welche aber ihrerseits auf Stereotype zurückgreifen muß, um ihre Zersetzung weiter zu treiben. Die »Folie« ist demnach nicht nur historisch oder politisch, sondern ebenso topographisch grundiert. Es handelt sich um eine imaginäre Geographie, die sich ihrer präzisen Festschreibung der Entwurfsstufen bei der Ausarbeitung des Librettos wiederum allmählich entzieht. Eine solche spezifisch topographische Konstellation bildet den Ausgangspunkt für den literarisch-musikalischen Mythologisierungsanspruch in der Oper. Je unspezifischer bzw. je konnotativer die imaginierte Geographie in der Überarbeitung des Librettos ausfällt, desto mehr überläßt Hofmannsthal der denotativen Funktion der Oper. Diese Umlagerung ist Gegenstand der Diskussion am Ende des Artikels. So wie Hofmannsthal Luciles Travestie zumindest partiell in eine kulturell-geographische Travestie übersetzt, verschränkt er die verschiedenen Folien und Zuschreibungen miteinander. Entscheidend ist demnach nicht die Benennung und Analyse der Stereotype, wie eingangs schon gemacht worden ist, sondern ihre Unterwanderung.

Die vorläufig geäußerte These, daß sich im männlichen Protagonisten von »Arabella« Hofmannsthals konservative Wende widerspiegle, greift damit sichtlich zu kurz. Natürlich bildet die Spielsucht Waldners zunächst den Gegenpol zu Mandryka, der mit seiner Herkunft einen Sehnsuchtsort symbolisiert, welcher den rein ästhetischen Zustand überwinden könnte: »Mit Mandryka tritt [...] das Ethische in die Welt des Ästhetischen.«⁷¹ Wenn dem nur so sei. Denn auch Mandryka ist ins pekuniäre System eingebunden: »Mandryka bekommt nicht erst in Wien [...] einen »Klapps« weg. Er ist von Beginn an auf die von Geld bestimmte [...] Welt bezogen [...]«⁷² So stellt sich Mandryka Waldner gleich zu Beginn mit seinem Reichtum vor, wenn er erzählt, wie er aus seiner Gegend aufgebrochen ist:

⁷¹ Fischer, *Latinität und walachisches Volkstum* (wie Anm. 15), S. 207 bzw. 209.

⁷² Krogoll, *Tu felix Austria nube* (wie Anm. 52), S. 77.

MANDRYKA

[...]

hol mir den Juden, na! wie heißt der Jud in Sissek,
der meinen Wald will kaufen? dort den Eichwald!
Schnell her mit ihm, und er soll Geld mitbringen
denn morgen fahr ich in dem Kaiser seine Hauptstadt
da kostet Geld ein jeder Atemzug
und Hindernisse darfs nicht geben auf der Brautfahrt!

[...]

Das ist der Wald. –

Es war ein schöner Wald: Einsiedler waren drin,
Zigeuner waren drin und alte Hirschen
und Kohlenmeiler haben viele drin geraucht –
Hat sich alles in die paar Fetzen Papier verwandelt!
Aber es stehen Eichenwälder genug noch auf meinem Boden
für Kinder und für Enkel – Gott erhalte! – (S. 28f.)

Die scheinbar unberührte Natur, der Wald Mandrykas, reduziert sich auf die Funktion der Geldressource. Das Holz verwandelt sich – zumindest symbolisch – in ein paar Banknoten, die er in der teuren Hauptstadt dringend benötigt. Im heutigen Sprachgebrauch würden wir sagen, daß die Nachhaltigkeit der natürlichen Ressource das Auskommen der Nachfahren garantiert; doch Hofmannsthal integriert dieses Argument in den politisch-imperialen Kontext, denn mit dem »Gott erhalte!« der österreichischen Kaiserhymne wird die natürliche Nachhaltigkeit politisch metaphorisiert und durch die Musik von Strauss, der den Text mit dem Reichtumsmotiv verbindet, unterwandert. Das vermeintliche »Retour à la nature« perpetuiert lediglich die allbeherrschende Ökonomisierung der Gesellschaft, worin sich ihre undefinierbare Sehnsucht nach etwas Höherem manifestiert – sei es wiederum dieses Naturhafte, sei es das unzerstörbare politische Fundament in Form der Doppelmonarchie. Diese Verweise entlehnt Hofmannsthal seinen eigenen Reflexionen über das Geld, welches selbst Inbegriff der Permutationen zwischen Zweck und Mittel ist.⁷³

Die Stereotypisierung Mandrykas wird durch den Modus der Beschreibungen selbst wieder ausgehebelt. Im besagten Moment, in dem er

⁷³ So heißt es in den Stichworten zu seiner Rede »Die Idee Europa«: »Geld als allgemeiner Endzweck, wo es doch das allgemeine Mittel ist. Dies hängt so zusammen: die wirklichen Zwecke unseres Handelns vor uns vielfach verborgen: daß die Mittel zu Zwecken werden, rechtfertigt sich dadurch, daß im letzten Grund auch die Zwecke nur Mittel sind« (GW RA II, S. 50).

bei Waldner das erste Mal vorspricht, wird er in der Bühnenanweisung zwar als »großer, sehr kräftiger, eleganter Mann von höchstens fünf- undreissig Jahren« beschrieben, dem »etwas undefinierbar Ländliches in der Erscheinung« anhaftet. Bezeichnend ist bereits das Adverb »undefinierbar«, das auf die spezifische Fiktionalisierung seiner Herkunft – wie sie oben nachgezeichnet worden ist – zielt. Damit aber letztlich eine provinzielle Typologisierung gänzlich ausbleibt, wird jegliche ländliche Stereotypisierung systematisch mit der städtischen Lebensweise kontrariert, denn Mandryka – so die Beschreibung weiter – sei »sehr gut angezogen, ohne jede provinzielle Eleganz« (S. 25). Mandryka ist nicht außerhalb, sondern innerhalb des ganzen Systems anzusiedeln; nur da, wo er sich selbst beschreibt, verweist er auf sein Anderssein; nur er alteriert sich selbst und gibt sich für den »Wilden aus dem Osten« aus. Er interessiert nur noch als »ethnographisch[es]« Kuriosum. So sinniert Arabella in einer Vorstufe darüber, wie man wohl zu einem Bild von ihr in Slawonien komme, und merkt dann an:

Das ist gewiss sehr landesüblich, was Sie da erzählen
und ethnographisch sehr interessant –
wie soll man sagen so als Heimatkunde.⁷⁴

Diese offensichtlich ironische Wendung entfernt Hofmannsthal sicherlich, um das wechselseitige Spiel von Stereotypisierung und Destereotypisierung, welches der Oper einen gewissen dramatischen Faden verleiht, der Musik selbst zu überlassen. Wenn sich Arabella ein letztes Mal in Wien austobt, und Mandryka ihr prophezeit, sie werde »nicht mehr Walzer tanzen / aber tanzen auf meinen Händen«, ⁷⁵ dann bildet das Provinzielle nur noch den Vorwand für eine autoreflexive Volte der Oper selber. Er ist zwar die Figur, die von einer musikalischen Motivik begleitet wird, welche sich dem dekadenten Walzer seiner Konkurrenten widersetzt und davon abhebt; gleichzeitig macht sie deutlich, daß sowohl die historische Folie wie seine Selbsteralterung lediglich den Motor einer neuen »ausdrucksvollen« Form von Oper bildet.

Die höchst zisierte kulturelle Vielschichtigkeit, welche noch an ein Europaideal Hofmannsthals im Gedenken an den Habsburgermythos

⁷⁴ SW XXVI Operndichtungen 4, S. 268. Es handelt sich hier um eine noch relativ rudimentäre Formulierung vom 26./27. November 1927, die Hofmannsthal später ausläßt.

⁷⁵ Ebd., S. 43.

erinnert, wird durch das literarisch-musikalische Wechselspiel unterwandert, weil sich das musikalische Zitat noch viel prägnanter als das literarische einsetzen läßt. Als Strauss zunächst die Kritik äußert, dem Stück fehle die interessante Frauengestalt, und dementsprechend fürchtet, Mandryka werde »keine hundert Leute ins Theater« locken,⁷⁶ und ein paar Tage darauf Hofmannsthal im Brief vom 21. Dezember 1927 mitteilt, er habe

aus der Hofbibliothek vier schöne Bände südslawischer Volkslieder und Tänze, aus denen nicht nur ein Riesenballett für unseren II. Akt zusammenzuzimmern ist, sondern sich auch die schönsten Lieder für unseren Kroater ergeben könne[.]⁷⁷

warnt ihn Hofmannsthal ausdrücklich davor, Mandryka als »Automat für kroatische Volksweisen« einzusetzen; seine Begründung bezieht sich auf die »historische Folie«, auf das »richtige Wien von 1860«. Hybridisierung und Mythologisierung werden erst in dem Moment einsatzfähig, in dem sie sich auf ein »richtiges«, quasi historisch verbürgtes, Fundament stützen können, das keinen »Spaß« verträgt.⁷⁸ Im Unterschied zur Operette, welche wild um des Zitats willen zitiert, wirkt das folkloristische Zitat in der Oper um so prekärer und läßt sich gerade darum in seiner Mehrdeutigkeit nutzen: »Es ging also darum, so zu zitieren, daß das folkloristische Element erkennbar, aber nicht als zu operettenhaft, sondern immer noch als ausdrucksrelevant erfahren würde.«⁷⁹ Trotz der Androhung eines »Riesenballett[s]«, läßt es Strauss beim gezielten Einsatz von drei Volksweisen aus der umfangreichen Sammlung von Franjo Z.

⁷⁶ Ebd., S. 172.

⁷⁷ Ebd., S. 173.

⁷⁸ So schreibt Hofmannsthal an Strauss im Brief vom 22. Dezember 1927: »[W]ie der Ochs ist dieser Mandryka die Figur, die durch ihr Hereinkommen, ihr Ankommen vom Land in eine fremde Welt, die Handlung in Bewegung bringt. [...] Auch will ich ihn tatsächlich hier und da einmal eine Zeile oder eine halbe Strophe eines seiner heimatlichen Volkslieder anstimmen lassen und habe mir dazu schon mehr als genug solcher Stellen aus einer großen Sammlung slawischer Volkslieder vorgemerkt. Ich kann Ihnen aber diese Stellen heute noch nicht ausliefern, so gern ich möchte, denn ich kann absolut nicht wissen, wie viele derselben und welche ich auf unauffällige Weise einfügen kann, hier muß der höchste Takt walten; es wäre furchtbar, wenn diese Figur ein Automat für kroatische Volksweisen würde. Hier darf ich keinen Spaß verstehen, denn hier geht's gerade ums Entscheidende, um das, daß alles *richtig* ist, richtiges Wien von 1860, genau wie der »Rosenkavalier« einen Teil seiner Wirkung daraus zieht, daß alles richtiges Wien von 1740 ist. Also wir sind auf dem Wiener Fiakerball, und da kann ebensowenig ein kroatischer Tanz vorkommen als ein persischer oder indischer.« (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 173)

⁷⁹ Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 79.

Kuhač bewenden.⁸⁰ In erster Linie zitiert aber nicht Mandryka, wie man vermuten würde; vielmehr werden die folkloristischen Elemente Arabella zugeordnet – am prominentesten im Lied »Aber der Richtige«.⁸¹

Daß der Komponist Strauss dieses ironische Spiel noch weiter zu treiben weiß, zeigt er in Form des Eigenzitats. So zitiert er in der Wasserglasszene, die am Schluß der Oper die Verlobung feierlich besiegelt, Ton für Ton – lediglich eine kleine Terz von *B*-nach *Des-Dur* höhertransponiert – Arabellas Auftritt im Ballsaal zu Beginn des zweiten Akts.⁸² Damit wird die vulgär-dekadente Szene ganz im musikalischen Sinne parodiert – so wie einst Bach weltliche in geistliche Kantaten umgeschrieben hat. Dieses Beispiel ist typisch dafür, wie Strauss Hofmannsthal kongenial erfaßt und umsetzt. Das Zentralmoment in Hofmannsthals Dichtung ist weder seine politische Einstellung noch die realitätskonforme Darstellung kultureller Parameter. Diese bilden höchstens die Voraussetzung einer poetologisch immanenten Befremdung;⁸³ es geht also nie um einen geklärten, sondern immer »lebendigen Begriff«⁸⁴ – sogar wenn er kulturelle Stereotypen einsetzt. Das utopische Potential liegt demnach gerade in »Arabella« in der simultanen Performanz von Stereotypisierung und Destereotypisierung: »[E]s ist eines von den Geheimnissen, aus denen sich die Form unserer Zeit zusammensetzt: daß in ihr alles zugleich da ist und nicht da ist.«⁸⁵ Daß diese Dynamik letztlich auch seine Poetologie selber wieder erfaßt, läßt die Gestalt Mandryka am besten sichtbar werden: Wenn Hofmannsthal 1907 und später im Kontrast zum Geniebegriff, wie er um 1770 geprägt wurde, aufzeigt, wie »undefinierbar dünn, würdelos, kraftlos« dieser in seiner Zeit sei,⁸⁶ dann ist die Oper »Arabella« als Versuch zu werten, die patriarchale Führerschaft ein letztes Mal

⁸⁰ Franjo Z. Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke. Bd. 1–4. Zagreb 1878–1881, Bd. 1, Nr. 34 und 19, sowie Bd. 3, Nr. 1001.

⁸¹ Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 80.

⁸² Die Stelle beginnt einen Takt nach Ziffer 138 in der Partitur. Krogoll, Tu felix Austria nube (wie Anm. 52), S. 81.

⁸³ So paradox es auch sein mag, mit dem poetologischen Gedanken Hofmannsthals fortzufahren, die »Philosophie der Kunst« nicht als Theorie, sondern immer als poetische Taktik aufzufassen, welche im Aufzeigen verschiedenster Gesichtspunkte zu »befremden« weiß, so nützlich erweisen sich diese Überlegungen gerade in Bezug auf »Arabella«. Hugo von Hofmannsthal, Der Dichter und diese Zeit (1907), P II, S. 229–258, hier S. 229.

⁸⁴ Ebd., S. 231.

⁸⁵ Ebd., S. 232.

⁸⁶ Dabei beklagt Hofmannsthal, »[i]rgend etwas« scheine ihm »zu fehlen: ein menschlicher Ton, ein männlicher Ton, [...] eine Betonung dessen, was Männer an Männern am höchsten stellen müssen: Führerschaft« (ebd., S. 235).

gleichzeitig zu beschwören und zu untergraben, als ob sein Libretto und erst recht seine Vertonung durch Strauss besser um eine zeitgemäße Poetologie wüßten als jede noch so reflektierte Poetologie. Denn:

[D]as Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.⁸⁷

Hofmannsthal operiert zugleich psychologisierend (wodurch die Handlungsmomente der Figuren wie die Travestierung von Arabellas Schwester Zdenka erklärbar werden), historisch kontextualisierend auf einer »Folie« (welche sich zunächst möglichst genau situieren läßt, um ihr utopisches Potential auszuschöpfen) und mythologisch. Letzteres Verfahren zeichnet sich nicht nur – wie in den mythologischen Opern – durch ihre Aktualisierung und für das zeitgenössische Publikum gleichsam schockierende Brutalisierung aus, sondern ebenso durch die Potentialisierung und Fiktionalisierung von historischem Material zu einer Vergegenwärtigung und Poetisierung der Welt:

[Der Dichter] ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart. [...] Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit [...].⁸⁸

So läßt sich »Arabella« zwar durchwegs als transkulturelle Travestierung durch die Mythologisierung eines bestimmten historischen Bezugsrahmens erklären. Doch die »Harmonie« der Oper besteht nicht mehr in ihrer handlungsbedingten Dramatik. Vielmehr braucht es die spezifische Ereignislosigkeit von Hofmannsthal – welche erste Rezensenten ja dem Libretto gerade vorwerfen –, um die Handlung nur noch parataktisch zu verknüpfen.⁸⁹

Der Begriff der Harmonie weist im literarisch-musikalischen Kontext von Hofmannsthals letzter Oper noch Erklärungsbedarf auf, denn kaum

⁸⁷ Ebd., S. 235f.

⁸⁸ Ebd., S. 245.

⁸⁹ Der Begriff der Harmonie läßt sich aus demselben poetologischen Aufsatz »Der Dichter und diese Zeit« ableiten, denn »[i]n seinen höchsten Stunden braucht [der Dichter] nur zusammenzustellen, und was er nebeneinanderstellt wird harmonisch. [...] Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. Er gleicht dem Seismographen, dem jedes Beben [...] in Vibrationen versetzt« (PII, S. 248). Auch wenn dieser Abschnitt weiterer Erklärungen bedürfte, so sei an dieser Stelle nur auf den Zusammenhang zwischen dem »Nebeneinander[ge]stellten« und dem »Harmonischen« verwiesen.

einer anderen Textsorte wie dem Libretto haftet der Makel an, nur Zudienerin zu sein. Entsprechend vernachlässigt sieht sich die Libretto-Forschung. Da das Libretto meist funktional gedacht wird und letztlich nur das musikalische Produkt interessiert, ist nach dem Beweggrund Hofmannsthals zu fragen, warum gerade sein letztes großes Lebenswerk von Anfang an als Oper mit und von Richard Strauss geplant war. In der Einführung zur 1928 uraufgeführten Oper »Die ägyptische Helena« formuliert Hofmannsthal sein Credo zum Libretto nochmals unmißverständlich: »[M]an macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig *ich* zu dieser Form komme [...].«⁹⁰ Kurzum: das Libretto nicht als Behelfsform, sondern als Notwendigkeit. Das mythologische Moment ist somit nicht einfach im Kultursynkretismus, wofür sich beispielsweise Bogosavljević stark macht, als vielmehr in dessen spezifischer Verschränkung mit dem intermedialen Paradigma zwischen Literatur und Musik zu finden. Die Schlußfolgerung der anzitierten Einführung Hofmannsthals ist bekannt: »Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.«⁹¹ Macht man sich aber bewußt, daß es Hofmannsthal hier primär nicht um den Stoff, sondern um ein Verfahren geht, welches das Ineingreifen von literarischen und musikalischen Parametern in der Oper neu reflektiert, ist der Mythos als solcher umfassender zu deuten.⁹²

Zwar präsentiert sich die Operngeschichte als Wiederaufnahme mythologischer Stoffe, angefangen mit Monteverdis »L'Orfeo« über Lullys »Alceste«, Rameaus »Platée«, Mozarts »Idomeneo«, Debussys »Pelléas et Mélisande«, Wagners »Ring« bis hin zu Strawinskys »Oedipus Rex« oder Beat Furrers »FAMA«. Zwar zeichnet sich gerade Hofmannsthals Zusammenarbeit mit Strauss durch die Verarbeitung der antiken Mythologie in den Opern »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Die Frau ohne Schatten« oder »Die ägyptische Helena« aus; der Zusammenhang zwischen der literarischen Form des Librettos und seiner musikalischen Umsetzung in der Oper scheint so zumindest in Bezug auf den Mythos partiell inhalt-

⁹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Die ägyptische Helena, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 216–227, hier S. 216.

⁹¹ Ebd., S. 227.

⁹² Frank Zipfel: »Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen«. Zur Bedeutung des Mythos für die Libretti Hugo von Hofmannsthals. In: Komparatistik als Arbeit am Mythos. Hg. von Monika Schmitz-Emans und Uwe Lindenmann. Heidelberg 2004, S. 153–177. Obwohl dieser Aufsatz kaum die Oper »Arabella« fokussiert, verdanke ich ihm vor allem den Hinweis auf Lévi-Strauss.

lich begründet zu sein. Doch noch zentraler erweist sich der strukturelle Zusammenhang zwischen Mythos und Musik, von dem Hofmannsthals Harmonie-Modell auszugehen hat.

Angelehnt an de Saussures Differenzierung zwischen synchroner und diachroner Sprachauffassung, entwickelt Lévi-Strauss eine mythische Zeitauffassung, in welcher sich die sukzessiven, irreversiblen Konjekturen von Erzählzeit und erzählter Zeit im Verständnis des Mythos komplexer ausgestalten und auf paradigmatische Cluster, auf sogenannte ›paquets de relation‹, zuschneiden lassen. Die lineare (Nach-)Erzählung erfaßt den Mythos noch nicht. Erst in der paradigmatischen Bündelung solcher Merkmalcluster, in der Gegenüberstellung sogenannter ›colonnes‹, ›begreift‹ man den Mythos.⁹³ Genau in dieser ›doppelten Natur‹ (›double nature‹) des Mythos in seiner diachronen Linearität des Erzählens und seiner Parataktik des Erfassens entspricht er der Partitur:

[U]ne partition d'orchestre n'a de sens que lue diachroniquement selon un temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas. Autrement dit, toutes les notes placées sur la même ligne verticale forment une grosse unite constitutive, un paquet de relations.⁹⁴

Der supponierte Archäologe, der in Zukunft einmal eine Partitur ausgräbt und diese nur linear lesen kann, wird die Vertikale, die ›Harmonie‹ nie verstehen; sie erfaßt damit die paradigmatische Kombination sich kontrastierender Elemente wie ›Frau‹–›Göttin‹, ›[L]ebendige[s]‹–›Totes‹ oder ›Maske‹–›Person‹, **um wieder die Bildlichkeit Hofmannsthals aufzugreifen**. Die motivischen Gegensätze sind im ›Doppelsinn‹ des Mythischen gehalten: ›Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht.‹⁹⁵

In seinem späteren *Opus magnum* ›Mythologiques‹ verweist Lévi-Strauss explizit auf die Opern Wagners als mustergültige Modelle mythischer Analyse, in welcher sich die ›statische Kontrast-Struktur der Oper‹ von der ›dynamischen Konfliktstruktur des Dramas‹ abhebt.⁹⁶ Die ›double nature‹ mythischer Zeit übt somit direkten Einfluß auf die Handlungs-

⁹³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris 1958, S. 232–234.

⁹⁴ Ebd., S. 234.

⁹⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*. In: GW RA III, S. 233–299, hier S. 257f.

⁹⁶ So Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*. Bd. 1. Paris 1974, S. 23f. bzw. Thomas Koebner, *Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine ›Opera impura‹*. In: *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Hg. von Sigrid Wiesmann. Laaber 1982, S. 65–85, hier S. 74. Nach Zipfel, *Zur Bedeutung des Mythos* (wie Anm. 92), S. 160.

struktur aus, woraus sich wiederum erklären läßt, warum gerade die Kritik, welche sich noch auf das Prosastück »Lucidor« beruft, dem Libretto »Arabella« vorwirft, in seiner Linearität, von der Handlung her, nicht schlüssig zu sein.⁹⁷ Entscheidend ist jedoch das Harmonie-Modell, welches aus der Kombination sich widersprechender bzw. entgegengesetzter (Handlungs-)Elemente entsteht, da es ein immenses utopisches Potential, die Inversion der Geschichte und somit die Unterminierung eines zu eindimensionalen »mechanischen Chronotopos«,⁹⁸ birgt; darin schießen Zukunft und Vergangenheit so zusammen, daß nicht nur die Reformulierung, Aktualisierung und Psychologisierung von mythologischem Stoff erfaßt werden, sondern auch die Geschichte selbst als Utopie des »lyrischen Dramas« neu formuliert und in Epiphanie absoluter Gegenwart überführt werden kann:

Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist.⁹⁹

Im eigentlichen Sinn des Wortes »topologisiert« sich der Chronos metaphorisch, indem sich die paradigmatische Zusammenstellung von Zeit ebenso auf diejenige von »Orient und Okzident« überträgt.

Daß aber Hofmannsthal für die Endfassung des Librettos die Figur Mandryka derart dekontextualisiert und dekonturiert, ist nur im Zusammenhang seiner Vertonung zu sehen. Eine Semantik der Oper entwickelt sich nicht mehr aus der Denotationsfunktion der Literatur und der konnotativen Rolle der Musik, sondern in ihrer chiasmatischen Verschränkung, in welcher das Libretto seine sprachliche Aufgabe der Musik delegiert: Die Musik entwickelt eine eigene Semantik durch ihre gezielt denotativ eingesetzten Zitate und Motive aus Volksliedern und durch die motivische Verbindung unterschiedlicher Situationen, während es sich das Libretto leisten kann, einen unbestimmten slawisch-ugrisch-walachischen Osten als Orient zu evozieren, der wiederum die genaue politische

⁹⁷ Prochazka, 60 Jahre »Arabella« (wie Anm. 42), S. 54.

⁹⁸ Vgl. dazu mit Rückgriff auf Bachtin: Dževad Karahasan, *Die Schatten der Städte. Essays*. Berlin 2010, S. 31–55.

⁹⁹ SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 227.

Implikation der österreichisch-ungarischen Vergangenheit auf der Folie einer europäischen Utopie, wie sie im Aufsatz »Die österreichische Idee« skizziert wird, in den Hintergrund rücken läßt.

Wenn man sich vor Augen führt, mit welcher Akribie Hofmannsthal seine Figur Mandryka im slawischen Südosten Europas an der Nahtstelle zwischen Orient und Okzident zu verorten versucht, dann ist die letztendlich äußerst knapp ausgefallene Auswahl an Volksliedern nicht zu unterschätzen. Das im Entstehungsprozeß der Oper gesichtete Material zeigt auf, wie sehr und wie genau Hofmannsthal sich über einen dem Habsburgerreich inhärenten, aber vernachlässigten Kulturraum, der ihn vor dem Ersten Weltkrieg nur marginal interessiert hatte, informierte, um die Nahtstelle seiner neuen Idee Europas genau in den Blick zu bekommen. Daß Hofmannsthal in der komplizierten und kongenialen Zusammenarbeit mit Strauss die kulturgeographisch präzise Mythologisierung Südosteuropas einer vermeintlichen Denotationsfunktion der Musik überträgt, hat zur Folge, dass Mandryka oberflächlich besehen wieder stereotypisiert wirkt. Doch wer die Details zu lesen weiß, wird eines Besseren belehrt: Die mythologische Oper »Arabella« ist imstande, aus der konkreten historischen Situation um 1860 einen neuen Mythos zu schaffen, indem sie Südosteuropa als komplexen hybriden Vermittlungsraum zwischen Orient und Okzident in den Blick nimmt.

