

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

10/2002

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
10/2002

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 10/2002

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Dem 10. Band des Hofmannsthal Jahrbuchs · Zur europäischen Moderne (2002) ist eine CD mit Stimmprotokollen Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzlers u. a. beigelegt (Transkription und Kommentar S. 161–181; CD im Umschlag)

© 2002, Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Herstellung: Stiehler Druck & media GmbH, Denzlingen

Printed in Germany

ISBN 3–7930–9317–4

Inhalt

Ludwig Dietz

Verfasserangaben Franz Bleis für Artikel
seiner Zeitschrift der Anonymen »Der Lose Vogel«
Zu Attributionen an Robert Musil
und Rudolf Borchardt

7

Zwei frühe Rezensionen zu Arthur Schnitzlers Spätwerken
»Fräulein Else« und »Therese«

Vorge stellt und kommentiert von
Astrid Lange-Kirchheim

37

Elsbeth Dangel-Pelloquin

»Das kleine Falsificat«

Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals
»Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«

59

Heinz Hiebler

»... mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in
tausend anderen Medien komplex äußert ...«

Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne

89

Bernhard Neuhoff

Ritual und Trauma

Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin,
Freud und Hofmannsthal

183

Gabriele Brandstetter

Die Szene des Virtuosen
Zu einem Topos von Theatralität

213

Caroline Pross
Das Gesetz der Reihe
Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie
in Schnitzlers »Reigen«
245

Otto Neudeck und Gabriele Scheidt
Prekäre Identität zwischen romantischer und galanter Liebe
Zu Zerfall und Restituierung des Subjekts im
dramatischen Werk Arthur Schnitzlers
267

Isak Winkel Holm
Verkörperlichung der Symbole
Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik
303

Bernd Stiegler
Raoul Hausmanns Theorie der Optophonetik und die Erneuerung
der menschlichen Wahrnehmung durch die Kunst
327

Heiko Christians
Der Roman vom Epos
Peter Handkes »Poetik der Verlangsamung«
357

Hofmannsthal-Bibliographie 1.7.2001 bis 1.8.2002
Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid
391

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
418

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
421

Anschriften der Mitarbeiter
429

Register
431

Verfasserangaben Franz Bleis für Artikel seiner Zeitschrift der Anonymen »Der Lose Vogel«

Zu Attributionen an Robert Musil und Rudolf Borchardt

Vorbemerkung

Anlässlich meines Versuchs zu Robert Musil im »Losen Vogel«¹ und Reaktionen darauf² wurde ich aufmerksam gemacht auf ein bisher nicht bekannt gewordenes Exemplar der Buchform des »Losen Vogels«, das handschriftliche Einträge Franz Bleis zu den Verfassern der anonym gedruckten Beiträge enthält. Es befindet sich seit 1978 im Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N., als zweites Exemplar relativ versteckt unter den Rara des Archivs.³ Was es zeigt, welche Hilfen es zur Aufschlüsselung bietet, zu welchen Fragen und möglichen Antworten es führt, soll hier skizziert und an Beispielen begründet werden.⁴

I Bleis Einträge

Im Folgenden sind die Titel aller Beiträge des »Losen Vogels«, auch die im Inhaltsverzeichnis der Buchausgabe fehlenden, in ihrer Reihenfolge wiedergegeben unter Nennung des Heftes und der Notierungen Bleis,

¹ Unbekannte Essays von Robert Musil, Versuch einer Zuweisung anonymer Beiträge im LV; HJb 9/2001, S. 33–135. Wie in diesem Aufsatz – künftig zitiert als »Musil-Studie« – wird der »Lose Vogel« in den Anmerkungen mit »LV« abgekürzt; Zahlen in runden Klammern meinen seine Seitenzahlen.

² Matthias Oppermann, Unbekanntes von Musil: Anonyme Kommentare im »LV«, in: FAZ 13.02.02. Karl Corino: Unter die Federn geschaut. Keine neuen Musil-Texte in der Zeitschrift »Der LV«, in: FAZ 6. März 2002.

³ In der Bibliothek des Archivs unter der Signatur Y Hm Rara [2. Exemplar], Zg.-Nr. 78.2873; siehe auch die Erwerbskorrespondenz Juli/August 1978.

⁴ Ganz besonders danke ich Herrn Dr. h. c. Reinhard Tgahrt für Unterstützung, für die Zustimmung zur Auswertung des Exemplars Herrn Menno Kohn, Hilversum, dem Inhaber der Rechte an Franz Blei, und dem Literaturarchiv Marbach als Besitzer des Exemplars.

diese in Kursiv. Blei hat seine Notierung – in seiner zarten und biegsamen Schrift in Tinte unauffällig wie hingehuscht – immer am Ende eines Beitrags rechts angebracht, bei den unter dem Sammeltitle »Kleine Anmerkungen« vereinten kurzen Beiträge nur am Ende des jeweils letzten, so daß anzunehmen ist, er meine damit auch die vorangehenden, jedoch nicht ausgeschlossen werden kann, er bezeichne damit tatsächlich nur den letzten Beitrag.⁵

Ein paar Ergänzungen oder Richtigstellungen stehen in eckigen Klammern. Die hochgestellten Zeichen nach den Titeln sollen einen raschen Vergleich ermöglichen: Die so mit den Anfangsbuchstaben der Verfasser-namen markierten Beiträge oder Teile von ihnen sind – so weit ich dies bis jetzt durchschaue und wobei ich auch bislang nicht Nachgewiesenes anführe – in Publikationen Alains, Bleis, Borchardts, Chestertons, Kolbs, Musils, Schelers, Stadlers, Suarès, Walsers und Werfels zu belegen.

No. 1.

Neue Gespräche Goethes mit Eckermann. [I.]^B *Blei*

Aus der Schule geplaudert. *P. Scheffer*

Die neuen Männer.^K *A. Kolb*

Erinnerung an eine Mode.^M *R. Musil*

Der Fortschritt.^B *F. Blei*

Divagationen. [I.]^B *F. Blei*

Penthesileadie. [Penthesileiade]^M *Musil*

Theorie und Praxis.^{Ch} *Blei*

Ein Besuch im Irrenhaus. *H. Belloc*

Die Wahlparole. *Blei*

Spekulationen. *H. Belloc*

Bücher, die empfohlen seien.^B

Reinhardt und Brahm.

⁵ Notierungen von anderer (unbekannter) Hand sind nicht vermerkt, da sie nichts Neues beitragen. – Der Fachreferent für deutsche Literatur der Koninklijke Bibliotheek/Niederlande, W. Post, dem das Exemplar in einem Katalog des Antiquariats Ars libri, Boston/USA, aufgefallen war und der es schließlich dem Literaturarchiv Marbach vermittelte, hatte sofort seine Besonderheit erkannt, darunter auch, daß nun die im »Vorwort« der Buchausgabe S. VI fehlenden Namen Borchardts und Chestertons auftauchen; vgl. die Erwerbskorrespondenz.

No. 2.

Man spricht von Krieg. *F. Blei*

Karneval, das Fest des Übermutes. *F. Blei*

Die beiden Lasten. *Blei*

Divagationen. [II.]^B *Blei*

Die politische Gleichgültigkeit.^A *Alain*

Die fröhliche Wissenschaft.^A *Alain*

Der gute Wunsch.^A *Alain*

Neue Gespräche Goethes mit Eckermann. II.^B *Blei*

Erinnerungen an Bismarck. [I.] *Scheffer*

Der Geist der Verneinung.^{Ch} *Blei*

Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik.^M *Musil*

Kleine Anmerkungen.

Die Reichstagswahlen.

Die Zukunft Englands.

Romane der Technik.

Die Zensur.

Classische Bildung. *Blei*

No. 3.

Statisten und Männer. *Blei*

Mendelssohn und die Musik von heute. *O. Vrieslander*

Mahnung. *M. Brod*

Das sündhafte Mantua. ^{Su} *A. Suarès*

Erinnerungen an Bismarck. II. *Scheffer*

Paradoxe des Gemeinplatzes. *Chesterton*

Kleine Anmerkungen.

Der Krieg mit England.^B *Blei*

[Eine Liste mit 12 Büchern, auf neuer Seite mit Umrahmung
angefügt:]

Neue Bücher, den Freunden des Losen Vogels empfohlen

No. 4.

Aktuelle Geschichten.^A *Alain*⁶

Von Tanzidealen. *Helene Schott*

⁶ Am Ende der letzten (fünften) »aktuellen Geschichte« steht ein kryptonymes »a.« (121); Blei hat den Buchstaben für seinen Eintrag mitbenutzt, nach ihm »lain« weiterschreibend.

Über den Größenwahnsinn der Redakteure. *Vogelstein*⁷
Gabriel Schillings Flucht in die Öffentlichkeit.^M *R. Musil*
Erinnerungen an Bismarck. III. *Scheffer*
Swinburne. *Blei*
Kleine Anmerkungen.
Der Ästhet.
Einen verdeutschten Dante [...] *Blei*

No. 5.

Ein Wort an die jungen Deutschen. *Blei*
Neue Gespräche Goethes mit Eckermann. III.^B *Blei*
General von Bernhardt und sein Buch [:]
Deutschland und der nächste Krieg. *Scheffer*
Die neue französische Lyrik.St *Stadler*
Das Urteil über Robespierre. *Blei*
Geschichtsauffassung.^A *Alain*
Die schnellste Lokomotive.^A *Alain*
Kleine Anmerkungen.
Der Kondor.

No. 6.

Die Jahrhundertfeier des verpassten Zufalls. *G. Hecht*
Ideen über Napoleon. *Suarès*
Der Reichskanzler. *Blei*
Die Verkannten. *Blei*
Politik in Österreich.^M *Musil*
Verschiedene Hintergründe für eine »einfache Sache«. *Scheffer*
Neue aktuelle Geschichten.^A *Alain*
Aufforderung.
[Kleine Anmerkung.]

⁷ Da Blei für Vogelstein nie einen Vornamen angibt (nur bei der unzuverlässigsten Aufzählung der Beiträger in den »Weissen Blättern« mit »M.«; siehe Musil-Studie S. 53f.) und etwa Margret Boveri in ihrem Feuilleton »Die zornigen jungen Männer. Beim Blättern im LV« (FAZ, 13. Juli 1963) fragt, ob das nicht Julie Vogelstein-Braun sein könne, sei er hier mit »Theodor« ergänzt, wie sie denn auch später Theodor Vogelstein als Freund Scheffers erwähnt (in der Einleitung zu: Paul Scheffer, Augenzeuge im Staate Lenins, Ein Korrespondent berichtet aus Moskau 1921–1930, München 1972, S. 9–10).

No. 7.

Der Abbé Loisy. *Suarès*

Andere aktuelle Geschichten.^A *Alain*

Über Robert Musil's Bücher.^M *Musil*

Jesus und die Armen.^W *R. Walser*

Die Judenheitsfrage. *G. Hecht*

Anima Pellegrina. [Pelegrina] *Blei*

Literatur und Leben.^B *Blei*

Wagners Memoiren. *Scheffer*

No. 8 u. 9.

Epigramme. *Alain*

1. Man fand [...]

2. Streicht man [...]

3. Philinte [...]^A

4. Das Schachspiel [...]^A

5. Das dritte [...]

Mailand.^{Su} *Suarès*

Das Unvergängliche.^{We} *Werfel*

Ein Wort über Rudolf Borchardt.^B *Blei*

Die unverantwortliche Stadt.^{Bo} *R. Borchardt*

Moralische Fruchtbarkeit.^M *Musil*

Geheimgesellschaften. *Scheffer*

Aus dem Notizbuch. *Butler*

No. 10–12.

Poincaré.^B *Blei*

Über den Ruhm. *Blei*

Der Umweg. *v. Gebattel*

Der mathematische Mensch.^M *Musil*

Das Exemplar. *Scheffer*

Der beamtete Mensch. *W. Krug*

Der Herr von Paris und anderes. *W. Krug*

Chaos der Logik. *W. Krug*

Breslauer Bemerkungen. *P. Scheffer*

Zur Idee des Menschen.^{Sch} *Max Scheler*

2 Feststellungen und Fragen

Zufriedenheit auf den ersten Blick hin, nun eine Antwort auf alle Fragen nach den Verfassern bekommen zu haben, nach welchem auch immer gefragt sei? So bestätigt dieses Exemplar die pauschale Behauptung Karl Corinos⁸ »keine neuen Musil-Texte« insofern, als nur die acht schon lange als Beiträge Musils bekannten Artikel mit dessen Namen versehen sind und bei den in meinem Versuch Musil attribuierten fast durchweg Bleis eigener Name steht. Sollte das Wagnis einer Attribution damit zur Gänze verloren sein?⁹

Doch nicht nur die Erinnerung an Bleis Eigenheiten und ungenauen Umgang mit Autorschaften – was schon immer zu beachten war¹⁰ – verringert rasch die Freude an der anscheinend endgültigen Klärung des bisherigen Rätsels, sondern allein schon eine kritische Betrachtung seiner Einträge im ersten und zweiten Heft.

Es sieht so aus, als ob Blei bei Beginn seines Versuchs, die Verfasser-namen festzuhalten – wobei angenommen sei, er habe im Buch vorn begonnen –, sich nicht so sicher gewesen sei, wie es späterhin den Anschein hat. So täuscht er sich schon beim achten Beitrag (»Theorie und Praxis«), indem er einen Ausschnitt aus Gilbert Keith Chestertons Buch »Heretiker« in der Übersetzung von Annette Kolbs Schwester Germaine sich selber zuschreibt; und fehlt beim vorletzten und beim letzten Beitrag ebenfalls des ersten Hefts ein Name. Schließlich hält er den zehnten Beitrag des zweiten Hefts (»Der Geist der Verneinung«) von sich verfaßt, indessen ist dieser ebenfalls ein Ausschnitt aus Chestertons Buch.¹¹

Solche Lücken und Fehler schwächen das Vertrauen in die Angaben Bleis. Selbst für ihn war also wenigstens ein Teil seines Unterfangens ein Wagnis –: wenn schon im ersten Fünftel des »Losen Vogels« zweimal eine Notierung unterbleibt und bei zwei weiteren Beiträgen das Wagnis verloren wird.

⁸ Siehe Anm. 2.

⁹ Vgl. die Vorbemerkungen zur Musil-Studie.

¹⁰ Siehe unten, besonders Anm. 13.

¹¹ Gilbert K. Chesterton, *Heretiker, Eine Kritik der Zeit* (Ins Deutsche übertragen von Germaine Kolb-Stockley), München u. Leipzig 1912. Allerdings ist das Vorwort von Blei, auch dürfte er zur Übersetzung angeregt und das Buch in den Verlag Georg Müller gebracht und betreut haben (siehe auch Anm. 20).

Lassen sich diese Mängel ganz aus Bleis genereller Neigung zum Maskieren erklären, die einmal dazu führte, daß das Vorwort der Sammel-schrift mit der lückenhaften Aufzählung der Beiträger und einem unvoll-ständigen Inhaltsverzeichnis zu weiterem Rätseln raten verführten?¹² Jetzt scheint die Absicht ja doch wohl gewesen zu sein, für sich selbst (oder die Nachwelt) die Verfasser der Beiträge zu benennen. Wenn es dabei zu solchen Mängeln kam, könnte dies daran liegen, daß die Notierungen in einem sehr großen zeitlichen Abstand zum Erscheinen der Beiträge erfolgten und vielleicht wieder einmal, der ihm eigentümlichen wenig buchhalterischen Einstellung gemäß, beiläufig-eilig.¹³

Das Auftauchen des Exemplars in Boston/USA¹⁴ macht sehr wahr-scheinlich, daß die Einträge aus spätester Zeit, eben seines amerikani-schen Exils stammen, als er 1941/1942 unter ärmlichsten Umständen, vereinsamt und körperlich aufs äußerste reduziert, ja hinfällig, in New York und Westbury lebt. Was über seine Fluchtbewegungen bekannt ist, zeigt, wie Maria Assunção Pinto Correia in ihrem Bericht über »Bleis Büchersammlung in Lissabon« darlegt,¹⁵ daß er seine Bibliothek schon seit langem nicht mehr bei sich hatte, auch nicht in kleinsten Teilen;¹⁶

¹² Dazu ausführlicher: Musil-Studie S. 53 f.

¹³ Vgl. Musil-Studie S. 53 f. »Nachlässig«, »flüchtig« o. ä. sind Attribute, die ihm (und seiner Arbeit) immer wieder gegeben werden, so etwa von Detlev Steffen, Franz Blei (1871–1942) als Literat und Kritiker Zeit, Diss. Göttingen 1966 (z. B. S. 33/Anm. 1, S. 38/Anm. 5, S. 111/Anm. 1). Anne Gabrisch, S. 570 in: Franz Blei, Porträts, ed. A. Gabrisch, Wien etc. 1987, sagt noch deutlicher: »allzu schlampige Bücher oder ein allzu schlampiges Verhalten«. Musil, bei einem Versuch, dies positiv zu wenden, meint, »Blei scheinbar nachlässiges Verhältnis zu den Erscheinungen der Welt« sei »schwer zu beschreiben«, und sieht ein »anmutig lockeres Verhältnis zwischen Blei und seinen Werken« (Gesammelte Werke, Band II, ed. Adolf Frisé, Reinbek 1978, S. 1200). Und Dietrich Harth faßt zusammen (in: Franz Blei – Mittler der Literaturen, ed. D. Harth, Hamburg 1997, S. 7): »eher ein Spieler, der es mit den Spielregeln bisweilen nicht so genau nahm und sich dann vergaloppierte« und »Geborgt hat er gern«. Auf Vorhaltungen Carl Schmitts gesteht Blei selber einmal, im Wissen um sein generell unbürokratisches Verhalten, die »vielen Nachlässigkeiten« ein und will sich dafür auch »auszanken lassen« – kein beschämtes, ein vielmehr selbstsicheres lächelndes Eingeständnis seiner Unlust und Unfähigkeit zum Kanzlisten (Briefe an Carl Schmitt 1917–1933, ed. Angela Reinthal und Wilhelm Kühlmann, Heidelberg 1995, S. 65, Brief vom 5. 12. 1925).

¹⁴ Siehe Anm. 5.

¹⁵ Ein großes Bestiarium der Weltliteratur, in: Harth (Anm. 13) S. 213–222.

¹⁶ So hat er (Franz Blei, Briefe aus Cagnes, in: Der Aquädukt 1963, ed. Beck'sche Verlags-buchhandlung, München 1963, S. 162–175), als er von Saltocchio her, wo ihn die Borchardts wegen eigener Mittellosigkeit nicht länger beherbergen können, Ende März 1939 in Nizza ankommt, gerade noch »Nachtzeug und Waschzeug in einem Papiersack« bei sich und muß

sie war vielmehr (d. h. der gerettete Teil) bei seiner Tochter Sibylle deponiert und spätestens 1938 bei deren Emigration aus Wien nach Portugal gekommen, wo Sibylle jetzt ständig, wie vorher schon zeitweise, mit ihrer Freundin Sara Halpern zusammenlebte. Dieses Buchexemplar des »Losen Vogels« kann Blei deshalb erst in den USA in die Hände geraten sein und ihn hier zu seinen Einträgen veranlaßt haben. Die Einträge sind also allem Anschein nach aus einem Abstand von beinahe dreißig Jahren gemacht und muten an wie der vorher nie gemachte, nie für notwendig erachtete Versuch, nun angesichts des drohenden Zerfalls Festigkeit und Umriß der eignen Gestalt früherer Jahre noch einmal ein Stück weit zurückzugewinnen.

Daß Blei sich seiner eigenen Texte nicht sicher ist und fremde sich zuschreibt, wäre freilich auch bei einem weniger großen zeitlichen Abstand bei seiner so weitgefächerten und verschiedenartigen Vermittlung von Literatur und Künsten nicht verwunderlich. Schon, so Anne Gabrisch,¹⁷

in den »Vermischten Schriften« [1911/12] begann Blei mit einer Praxis, die die Beschäftigung mit seinen vielen Büchern, die immer wieder die gleichen Arbeiten in immer wieder neuen, erweiterten und bearbeiteten, Zusammenstellungen enthalten, zu einem Verwirrspiel werden läßt.

Hinzu kommt die umfangreiche und äußerst verstreute, nicht selten anonyme, pseudonyme und kryptonyme Tätigkeit in Zeitschriften. Auch hat der extrem häufige Griff nach Pseudonymen zu gewollten (und wohl auch ungewollten²) Aneignungen¹⁸ und bis an den Rand von Fälschun-

im Gasthaus »mangels Gepäcks« im Voraus für die Nacht bezahlen; in Cagnes wirft er einen wehmütigen Blick auf die »10.000 Bücher«, die Marcu gerettet hat, und muß Sibylle bitten, ihm sein »Ehe- und Liebebuch« zu schicken, das er für De Lange überarbeiten möchte.

¹⁷ Blei, Porträts (Anm. 13), S. 551.

¹⁸ Vgl. u. a. Musil-Studie S. 103 mit Anm. 138. Nach Kurt Ifkovits Mitteilung, in: Harth (Anm. 13) S. 174, hat die Erzählung »Der schlechtgefesselte Prometheus« von Gide, wie Blei selbst bestätigt (siehe auch Gabi Einsele, ebd. S. 230), seine Frau Maria Blei-Lehmann übersetzt: In der »Insel« steht als Übersetzer »M.B.«, doch gilt Blei selbst bis heute als der Übersetzer, weil er den Einzeldruck unter seinem Namen veröffentlichte. Auch die zahlreichen Übersetzungen Martha Musils aus Stendhal würdigte er nicht entsprechend, indem er als Herausgeber sich »und Robert Musil« festhielt (vgl. Einsele, ebd.). – Die gründliche Untersuchung von Silvia Bonacchi und Emanuela Fanelli »Zur Beziehung zwischen Franz Blei und Robert Musil«, in: Harth (Anm. 13) S. 108–138, nuanciert diesen Eindruck; sie gibt zahlreiche (zweifelloso noch zu vermehrende) Beispiele für Anregungen, Einflüsse, Verflechtungen, Paraphrasen, Adoptionen, Übernahmen.

gen geführt. Fehlleistungen, eben auch des Gedächtnisses des Autors selbst, sind damit vorprogrammiert.

Solange nicht ein anderer überzeugender Hinweis auf seine Autorschaft oder ein entsprechender Nachweis aus seinen Publikationen vorliegt,¹⁹ wird man, selbst wenn Blei bei einem Aufsatz den eigenen Namen vermerkt hat, dies mit Vorsicht aufnehmen und zunächst eher als ›Attribution‹ denn als zuverlässiges Zeugnis verstehen müssen.

Eine Reihe von Angaben Bleis ist freilich nachweisbar richtig; dies jedoch kaum zufällig, nämlich überwiegend daraus zu erklären, daß gerade diese Verfasser und ihre Beiträge sich ihm durch eine wiederholte Beschäftigung mit ihnen eingepägt hatten und die Erinnerung frisch hielten.²⁰

¹⁹ Wie für die eingangs mit hochgestellten Buchstaben bezeichneten Beiträge. – Duktus und Inhalte der Kleinstbeiträge »Classische Bildung« (Heft 2), »Neue Bücher« (Heft 3), »Einen verdeutschten Dante« (Heft 4) verweisen ebenfalls deutlich auf Blei; und daß die nur ein paar Zeilen kurzen Mitteilungen am Schluß der Hefte 5 und 6 vom Herausgeber sind, dürfte außer Frage stehen; sie sind Blei gewiß schon ihrer Kürze wegen keines Namens wert.

²⁰ *Annette Kolbs* Beitrag »Die neuen Männer« erschien 1914 unter dem Titel »Der neue Schlag« nochmals in dem von ihm lektorierten Buch »Wege und Umwege« im Georg Müller Verlag und in dessen zweiter Ausgabe 1919, nun im Hyperionverlag, hier mit dem Hinweis: »1911 Lose Vogel« (sic); er förderte Annette Kolb schon früh, stand mit ihr und ihrem Bekanntenkreis auf vertrautem Fuß, veröffentlichte u. a. 1927 ihr Porträt in seinem Buch »Glanz und Elend berühmter Frauen« und noch im Exil in den völlig neu orientierten »Zeitgenössischen Bildnissen« (Amsterdam 1940). – Im Verlag der Weißen Bücher in Leipzig, den Blei bis zum Kriegsausbruch führte und dessen Programm aufs eindeutigste von ihm gestaltet ist (vgl. Musil-Studie S. 50), erschien die erste deutsche Buchausgabe von *Propos Alains*, die auch das im LV Veröffentlichte einschließt (»Vorschläge und Meinungen zum Leben«, 1914), eben da »Eine italienische Reise« von *André Suarès* (Leipzig 1914; und nochmals unter neuem Titel bei Wolff, 1917/18), darunter das schon im LV von ihm Übersetzte. Und hier erschien auch das bedeutendste Buch *Ernst Stadlers*, der auch Beiträger der »Weißen Blätter« und der »Aktion« Pfemferts (damals eng mit Blei befreundet) geworden war (»Der Aufbruch, Gedichte«, 1914). – *Borchardts* Veröffentlichungen hat er immer verfolgt, ihn unablässig propagiert und umworben als einen der bedeutendsten Dichter (vgl. z. B. das zusammenfassende Urteil in: R. Borchardt, A. W. Heymel, R. A. Schröder; ed. Reinhard Tgahrt et al., Dt. Literaturarchiv Marbach a. N. 1978, S. 182) und deshalb zweifellos wahrgenommen, daß »Die unverantwortliche Stadt« mit einem Hinweis auf den Erstdruck im LV als »Scherzo« in »Handlungen und Abhandlungen« (Berlin-Grunewald 1928) aufgenommen ist. Ein Porträt Borchardts fehlt nur deshalb in den »Zeitgenössischen Bildnissen«, weil es ihm, so verteidigt er sich im Dezember 1939 vor Sibylle in einem Brief aus Cagnes, (Anm. 16) S. 167f., viel zu umfangreich geriet und er zudem mit den politischen Ansichten Borchardts Schwierigkeiten hatte. (Wegen der erstaunlichen Leerstelle beruhigte er sich damit, daß Borchardt »doch im Buch in vielen Zitaten enthalten« sei, aus denen sich seine »hohe Wertschätzung ergibt«.)

Dies gilt gewiß in ganz besonderem Maße für Musil, den Blei einmal als den ersten von drei »Glücksfällen seine spirituellen Lebens« bezeichnet hat.²¹

Daß Blei die acht bekannten Beiträge Musils mit dessen Namen versteht, das von mir Musil Attribuierte jedoch bis auf einen Beitrag mit dem eigenen, kann verschiedene Gründe haben:

- Blei hat schlichtweg recht (was ich bezweifle);
- Obwohl sie von Musil sind, hat Blei Aufsätze als sich zugehörig betrachtet, weil er etwas beigetragen (»mitgeschrieben«), z.B. seine Amerika-Erfahrungen und Talbots Buch als stichhaltiges Beispiel eingebracht hat.²² Musil hätte dies vermutlich – wie in anderen Fällen – hingenommen.²³

- So flüchtig er seine Verfasserangaben macht, erinnert sich Blei jedoch gut an diese acht Texte, nicht aber an andere (wie etwa »Die Wahlparole«) als von Musil stammend, weil Musil sich des öfteren überlegt hat, ein Essay-Buch herauszugeben und dafür als geeignet auch gerade diese und nur diese acht Beiträge und nur sie aus dem »Losen Vogel« benannt hat und Blei an solchen Überlegungen beteiligt war.²⁴ Es ist unwahrscheinlich, daß Musil die nie beiseite geschobene Idee einer Sammlung von Essays nicht wiederholt auch vor Blei oder, eher noch, mit ihm erörtert hat, gerade in einer Zeit nahen und vertrauten Kontakts.

3 Von älteren und neuen Vermutungen oder Attributionen

Fünzig Jahre nach dem Erscheinen des »Losen Vogels«, dessen Buchexemplar ihr Carl Schmitt im Wissen um ihre Suche nach dem frühen Paul Scheffer zugeschickt und ihn als Autor der »Erinnerungen an Bismarck« benannt hat, hört *Margret Boveri* darin »Geister von Rang« sprechen und rätselt »Beim Blättern« daran herum, wer die anderen

²¹ Dazu Musil-Studie, S. 40–45; vor allem aber Bonacchi/Fanelli (Anm. 18).

²² Siehe meine Ausführungen zu einem »Miteinander-Schreiben« (Musil-Studie S. 97–100) und daß in den attribuierten Texten hin und wieder ein Ton Bleis zu hören sei (ebd. S. 96f.).

²³ Vgl. Seite 20 (Zitat Bonacchi/Fanelli).

²⁴ Weshalb andere Texte aus dem LV wohl von vornherein aus einer solchen Diskussion ausgeschlossen waren, habe ich zu erklären versucht, Musil-Studie S. 106f.

»zornigen jungen« Verfasser sein könnten,²⁵ dabei gerät sie lediglich bei Suarès und Blei (für die »Neuen Gespräche Goethes mit Eckermann«) auf die richtige Spur. Einige Jahre darnach²⁶ begründet sie Scheffers Autorschaft für die »Erinnerungen an Bismarck« und setzt hinzu: »Der literarische Scheffer ist aufzuspüren in einer Besprechung von Annette Kolbs ›Exemplar‹, der politische in einer langen Auseinandersetzung mit dem Buch des Generals Bernhardt«, nennt allerdings dafür ihre Quelle nicht oder bezieht sich stillschweigend auf den ihr zugänglichen Briefwechsel zwischen Scheffer und Moritz Schlesinger oder will mit »aufzuspüren« die bloße Vermutung ausdrücken.

Detlev Steffen Dissertation²⁷ – die bis zu der von Dietrich Harth herausgegebenen Gemeinschaftsarbeit²⁸ genaueste Gesamtdarstellung, die sich nicht intentionell, jedoch wegen Bleis ständigen Maskierungen notwendiger Weise immer wieder mit der Zuordnung von Texten und Verfassern beschäftigen mußte – notiert dann meist ohne Begründung und den Begriff Attribution vermeidend Zahlreiches als »vermutlich von Blei«, interpretiert diese Texte freilich gleichwohl wiederholt²⁹ ohne Einschränkung als Texte Bleis. Steffen hatte offensichtlich kein Interesse, seine »Vermutungen« zu verifizieren oder zu begründen (von Ausnahmen wie etwa »Die neue französische Lyrik« abgesehen, wo er der richtigen Fährte dann doch nicht zu folgen wagt³⁰); sonst wäre es ja für eine Reihe von Texten möglich gewesen, Blei als Autor nachzuweisen. Daß Steffens »Vermutungen« so oft zutreffen, d. h. durch Wiederholung der Beiträge in Büchern sich seine Zuordnung bestätigt,³¹ zeigt, daß er nicht nur ein Ohr für Bleis Themen hat, sondern ebenso für dessen Tonfall. In seiner Bibliographie der Publikationen Bleis – der bis heute umfangreichsten – sind dann unter dem »Losen Vogel« die hier interessierenden »Attributionen« an Blei aufgeführt.³² Der Übersichtlichkeit halber reihe ich die Beiträge untereinander und verzichte, ohne Auslassungszeichen, auf die von Steffen gegebenen Seitenzahlen:

²⁵ Siehe Anm. 7.

²⁶ In ihrer Einleitung zu Scheffers Berichten aus der Sowjetunion (Anm. 7).

²⁷ Siehe unter Anm. 13.

²⁸ Siehe unter Anm. 13.

²⁹ Siehe über »Wahlparole« (ebd. S. 388) oder »Die neue französische Lyrik« (ebd. S. 132f.).

³⁰ S. 133, Anm. 1.

³¹ Man vergleiche folgende Auflistung und den mit Bleis Einträgen gegebenen Inhalt des LV.

³² S. 501.

»[...] Herausgabe und Beiträge ab Sept. 1912

(u. a. vermutlich von F. Blei verfaßt:

Vorwort

Neue Gespräche Goethes mit Eckermann

Der Fortschritt

Divagationen

Spekulationen

Bücher, die [...]

Reinhardt und Brahm

Kleine Anmerkungen,

u. a. Romane der Technik,

Die Zensur

(vermutlich übertragen): Das sündhafte Mantua (von Suarès)

Kleine Anmerkungen,

u. a. Der Krieg mit England [...]

Ein Wort an die jungen Dichter

Die neue französische Lyrik

Der Reichskanzler

Die Verkannten

Aufforderung

Literatur und Leben

Ein Wort über Rudolf Borchardt

Der Umweg)«.

– Im Verlauf seiner Untersuchung vermutet er auch

»Die Wahlparole« und

»Man spricht von Krieg« als von Blei verfaßt.³³

Bei der Zurückweisung von zweien meiner Attributionen beruft sich *Karl Corino*³⁴ auf Detlev Steffen (wobei er ihn ein Mal nennt) für eine dritte Zurückweisung wohl auf Margret Boveris Äußerungen (ohne sie zu nennen); die anderen Attributionen sind ohne nähere Begründung pauschal abgelehnt.

Für den Text »Romane der Technik« macht er Steffens Meinung durch ein Weglassen des »vermutlich« zur gesicherten Attribution – »wie schon [...] Steffen [...] bibliographiert« – und fügt als eigene Begründung hinzu, daß Musil »zwar ein wenig Französisch und Tschechisch, später, im Schnellsiedekurs, Latein und Griechisch gelernt, aber nicht ein Wort Englisch« und »nicht in der Lage« war, »ein Buch wie das Talbots in der Originalsprache zu lesen«. Das biographisch korrekte Detail wird damit so verstanden, als ob Musil von Talbots Buch »The Making of a Great

³³ S. 388 und S. 354/Anm. 3.

³⁴ Corino (Anm. 2).

Canadian Railway« deshalb auch nichts habe hören und wissen und es nicht als treffendes Beispiel verwenden können und als Verfasser nur Blei in Frage komme. Dabei liegt auf der Hand und weiß man – und dies gehört gewiß nicht weniger zur Biographie Musils und seiner Rezeption von Literatur –, daß Blei im Gespräch und persönlichen Umgang »viel gescheiter und größer [ist] als das, was er schreibt« (wie z. B. Kafka bezeugt),³⁵ und dies auch Blei selbst sehr bewußt ist, wie er denn einmal gegenüber Carl Schmitt brieflich sagt: »Sie wissen, ich taue zum Gespräch besser als zum Briefe. Wann also das Gespräch?«³⁶ Blei hielt mit seinen Erfahrungen, seinem Wissen und seinen Empfehlungen nie zurück und wußte – »riesig gescheit und witzig« (so ebenfalls Kafka)³⁷ – damit zu beeindrucken, ja zu faszinieren.³⁸ Und so geizte er eben auch nicht mit seinen Kenntnissen über den neuen Kontinent, d. h. daß er, wie Corino selbst festhält, »immer wieder auf seine amerikanischen Jahre rekurrierte«. Daß er gerade Musil gegenüber schweigsam gewesen wäre, ist nicht anzunehmen; und daß dieser Lese-Empfehlungen Bleis nachkam oder Urteile übernahm oder prüfte, läßt sich an vielen Beispielen nachweisen. Ein Zusammensein Bleis und Musils wird nicht sprachlos verlaufen sein; die Sprache wird vielmehr gerade auf Dinge gekommen sein, die beide an »Neuem« so sehr Interessierten³⁹ nicht losließ, denen es um die Modernisierung des Bewußtseins ging. Und dazu gehörte für Blei, der übrigens eben in der Zeit des »Losen Vogels« seine Übersetzungen aus Walt Whitman, dem Sänger der Neuen Welt und »kommender Zeit«, im Insel-Verlag vorbereitete,⁴⁰ Amerika als das große Beispiel der Moderne. Wie verbreitet das Interesse daran war, zeigt etwa, daß der Amerika-Bericht Arthur Holitschers vor der Buchausgabe, die rasch höhere Auflagen erreichte, mit fünf umfangreichen Teilen vorweg in der »Neuen Rundschau« erscheinen konnte⁴¹ (und nicht von ungefähr werden Holitscher und Blei auch etwa von Kafka wahrgenommen, der

³⁵ Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1968, S. 131.

³⁶ Undatierter Brief [1922 oder 1923] an Schmitt (Anm. 13) S. 53.

³⁷ Siehe Anm. 35.

³⁸ So folgert z. B. Steffen (Anm. 13) S. 137 für Bleis starke Stellung im Kreis der »Aktion« Pfemferts: »Entscheidend [...] scheint Bleis persönliches Auftreten gewesen zu sein.«

³⁹ Vgl. u. a. Musil-Studie S. 40–43.

⁴⁰ Walt Whitmann, Hymnen für die Erde, [Übersetzung von Franz Blei], Leipzig 1914.

⁴¹ Die neue Rundschau 1911 und 1912; Amerika heute und morgen, Berlin 1912.

gerade in dieser Zeit im »Verschollenen« das »Amerika seines Kopfes«⁴² darstellte, über Amerika Gelesenes und Gehörtes noch ins Allermmodernste übertreibend). – Jedenfalls können Bonacchi und Fanelli z. B. anlässlich Musils Aufsatz »Geist und Erfahrung« sagen:⁴³

Interessant ist [...] die Zusammenarbeit zwischen Blei und Musil, die aus der Gestaltung und Gesamtanlage der Texte spricht. Nie hätte Musil Blei gewährt, eigene Texte so gewaltig zu »manipulieren«, mit reichlichen »omissis« zu versorgen und als aus der Feder Bleis selbst entstandene anzukündigen, ohne daß zwischen den beiden eine intellektuelle Übereinstimmung nicht nur über die behandelten Gegenstände, sondern auch über den intertextuellen Modus der Auseinandersetzung bestehen würde. *Diese Einigkeit scheint aus den Fahren der Zusammenarbeit beim »Losen Vogel« zu stammen.*

Im Vertrauen auf sein Argument, Musil habe von der Neuen Welt nichts gewußt, hätte Corino eigentlich nur die Parenthese »und besonders in Amerika gibt es das« (32) zu zitieren brauchen, um auch »Die Wahlparole« Musil abzusprechen. Oder erschien es ihm selbst zu brüchig? Denn er lehnt die Attribution dieses Textes mit der Behauptung ab, daß Musil »fundierte« nur über »Politik in Österreich« habe schreiben können, nicht aber diese »Wahlparole«, die den reichsdeutschen Wahlkampf zum Gegenstand habe. Indessen gehört zur Biographie des »Österreichers« Musil doch wohl nicht weniger, daß er lange genug in Stuttgart und dann in Berlin gelebt hat und so von der Provinz wie besonders von dieser jungen Kapitale aus, die schon mitten im Aufbruch zur modernen Metropole ist, das wilhelminische Deutsche Reich erlebt hat (und dies länger als sieben Jahre). Auch der Mann, der ihn »als Vorbild« zu seinem Arnheim »erleuchtete«, als er ihn Anfang Januar 1914 in einer Berliner Gesellschaft trifft und beobachtet,⁴⁴ ist ein reichsdeutscher Magnat; freilich war er schon vorher Walther Rathenaus erfolgreichen Büchern begegnet, der, Blei längst persönlich bekannt⁴⁵ und nun auch Mäzen des »Losen Vogels«,⁴⁶ eben darin mit dem gerade bei Fischer erschienenen Buch »Zur Kritik der Zeit« empfohlen (114) und (157f.) mit allerhöch-

⁴² Eine Formulierung Max Brods, Das bunte Buch, Leipzig 1914, S. 39.

⁴³ Harth (Anm. 13) S. 123 (Hervorhebung: L. D.).

⁴⁴ Robert Musil, Tagebücher ed. Adolf Frisé, Reinbek 1983, Band 1, S. 295.

⁴⁵ Vgl. die Rathenau-Porträts in Bleis Büchern »Männer und Masken«, Berlin 1930, S. 257–276, und »Zeitgenössische Bildnisse«, Amsterdam 1940, S. 16–20.

⁴⁶ Siehe die Liste der Mäzene des LV, Musil-Studie S. 45f.

stem – in den Mund Goethes gelegten – Lob bedacht wird. Nicht zuletzt jedoch spricht »Die Wahlparole« keineswegs »hauptsächlich von einem Wahlkampf im Deutschen Reich«, versucht vielmehr generelle Erscheinungen zu umschreiben, was allein schon die Formulierungen »wie in Deutschland, in Österreich« (33), »wir auf dem Kontinent« (34) und »diese zurzeit sozusagen freien Deutschen und Österreicher« (34) zeigen, und nimmt die Wahl zum Anlaß, über weit mehr als nur sie nachzudenken und legt gerade dadurch – von der auf Musil deutenden (bis in die Nähe des Selbstzitats gehenden) Sprachlichkeit abgesehen, die Corino nicht wahrnimmt – Musil als Autor nahe und öffnet Verbindungen zu seinem bekannten Beitrag »Politik in Österreich«. ⁴⁷ Überdies wird wie in der »Wahlparole« Österreich dann hier entsprechend Deutschland einbezogen, – »wogegen der Deutsche« (199), »der deutsche Parlamentarismus« (199) –, zudem auf »grosse Staaten mit Welthandels- und Weltbeziehungshintergrund« hingewiesen, oder gesagt, »Das Werkzeug Sozialdemokratie ist hier [in Österreich] noch nicht hart genug [wie dagegen z. B. im Deutschen Reich 1912]« (200) ⁴⁸: Musil sieht demnach die österreichischen Verhältnisse genauer erst im Blick auf und im Kontrast zu anderen Staaten; so schließen auch die Ausführungen über die führende Rolle des Bürgertums mit der Folgerung: »*Dieses* Bürgertum gibt es in Österreich nicht« (202). ⁴⁹ – Was dem ›Österreicher‹ Musil hier in »Politik in Österreich« möglich gewesen ist, soll ihm dort in der »Wahlparole« unmöglich gewesen sein: ›Fundiertes‹ über andere Staaten zu wissen? Franz Blei hat den Freund für selbstverständlich fähig gehalten, die Verhältnisse in Preußen-Deutschland von Grund auf zu kennen: Als Autor der geplanten Mystifikation »Erinnerungen an Bismarck« (deren sich dann Paul Scheffer annahm) hatte er zunächst an Musil gedacht! ⁵⁰

Für den umfangreichen Beitrag über Bernhardis Buch war mir Margret Boveris Hinweis auf Scheffer – auf den sich vielleicht auch Corino stützt?, er nennt sie nicht und bringt auch nicht Scheffer ins Spiel der Enttarnung – zu dünn. ⁵¹ Aber daß nun auch Blei dafür Scheffer notiert, den sein Interesse bald ganz zur politischen Berichterstattung führen

⁴⁷ Dazu detailliert: Musil-Studie S. 69–73.

⁴⁸ Das in [] Hinzugefügte von mir.

⁴⁹ Hervorhebung von mir.

⁵⁰ Robert Musil, Briefe 1901–1942 [Bd. 1], ed. Adolf Frisé, Reinbek 1981, S. 89.

⁵¹ Siehe oben (S. 16f.).

wird, rückt diesen doch als Autor des Beitrags in den Bereich des Möglichen, und der Anteil Musils kann überschätzt sein (obwohl ich in Tonfall und Inhaltlichkeiten ihn noch immer laut genug darin höre⁵²). Der Wechsel vom Singular des Pronomens zu seinem Plural usw., was Corino für eine Ablehnung Musils als Autor für so beweiskräftig hält, kann von keinem Leser überhört werden; ich habe deshalb gelegentlich schon von einer »mehrköpfigen« Autorschaft geredet,⁵³ das »ich« und »wir« indessen auch als ein absichtsvolles und kalkuliertes Zuarbeiten mehrerer »loser Vögel« (»der Stab des Losen Vogels«, »wir waren uns darüber klar«) an den Autor bzw. einen (federführenden) Hauptautor verstanden (und möchte das weiterhin so halten).⁵⁴ Und natürlich sollen Formulierungen wie »unser Außenamt« auf einen reichsdeutschen Autor hindeuten –: Aber bei all den Kaschierungen, denen man im »Losen Vogel« begegnet, und die er beabsichtigt, muß das dann durchaus nicht zwingend ein Reichsdeutscher sein, sondern ebenso gut ein irreführendes Motiv. Es sind nun einmal »lose Vögel«, die hier bei allem Ernst ein »loses Mundwerk« haben und ein »loses Spiel« treiben,⁵⁵ und dazu gehörte nicht nur die platte Anonymität, sondern auch das theaternahe Geschäft der Maskierung, das Vergnügen, in fremde Kleidung und Gestalt zu schlüpfen.⁵⁶ So versteckt z. B. Blei in dreien seiner Beiträge sein maskulines

⁵² Um Scheffers besondere Tonart hören oder definieren zu können, liegen mir zu wenige Dokumente aus seinen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vor; wenn jedoch Margret Boveri und Blei recht haben sollten mit ihrer Ansicht, auch der Beitrag über Annette Kolbs Roman »Das Exemplar« sei von Scheffer, verfügte er über eine so frappierende Verschiedenartigkeit der Diktion, so daß von da aus kein Urteil möglich ist.

⁵³ Musil-Studie S. 100/Anm. 130.

⁵⁴ Auf Solches scheint auch hinzudeuten, daß Musil 1923 in einem Brief an Blei seinem Mißtrauen gegenüber dem »Glossenschreiben« anfügt: »wenn es nicht aus dem Übermut einer Gemeinschaft hervorgeht wie einstens unser Loser Vogel«; Briefe (Anm. 50), S. 329.

⁵⁵ Borchardt brauchte seinen Essay »Die unverantwortliche Stadt« nur außerhalb des LV – in den »Handlungen und Abhandlungen« (Anm. 20) – als »Scherzo« zu bezeichnen und in einer »Note« anzufügen: »Diese sehr ernstgemeinte Verspottung [...]«; innerhalb des LV war dies überflüssig; schon Bleis erster Beitrag hatte diese Richtung angegeben (zusätzlich signalisiert durch Formulierungen wie »Ernst«, »Lächeln« und »Scherz«). Und Musil wird deshalb in »Der mathematische Mensch« (314) betonen, daß er »durch den Spass« doch »ein wenig« den »Ernst« sehen lassen wolle. – Siehe auch Musil-Studie S. 55–57 und den Exkurs zum Titel des LV: Anm. 56.

⁵⁶ Corino scheint den Namen der Zeitschrift lediglich auf die Anonymität zu beziehen und versteht sie damit unvollständig. Der Titel zeigte sich mit der Behauptung der »Ankündigung«, dass die hier Schreibenden »mit der Anonymität ihrer Beiträge die Sachlichkeit betonen«

Ich hinter einem »Wir Frauen« (19–21, 21–23, 50f.), sagt einmal sogar »Ich weiß nicht, wie es bei den Männern darin ist« (22) und verleugnet nebenbei noch seine österreichische Person durch ein »in meiner englischen Heimat« (22): und alles nur, um auf einen weiblichen Autor und auf eine englische Autorin schließen zu lassen. So hatte sich auch Musil schon 1911 in ersten Versuchen für den »Losen Vogel« einer weiblichen

möchten »gegenüber der heute so beliebten Betonung des Persönlichen« von vornherein in deutlichem, absichtsvollem Widerspruch (und läßt schon die spätere – zuerst unter Pseudonym veröffentlichte – Satire des »Bestiarium Literaricum« anklingen, in dem z. B. Borchardt als »Edelfasan« vorgestellt wird). Und überdeutlich beginnt die Zeitschrift ja mit der – fraglos programmatisch zu verstehenden – Mystifikation, den »Neuen Gesprächen Goethes mit Eckermann«, und lenkt so den Blick in eine damals noch unverstellte, selbstverständliche Richtung (was z. B. Nietzsches und anderer deshalb nicht als solche gekennzeichneten zahllosen Übernahmen belegen): auf Goethe; und erinnert vor allem an die bekannte Erzählung seines ersten Besuchs in Sesenheim (Dichtung und Wahrheit, 2. Teil, 10. Buch). »Von Jugend auf«, so Goethe, sei in ihm »eine Lust sich zu verkleiden selbst durch den ersten Vater erregt worden«; immer wieder versucht er, sogar »dem Notwendigen irgend einen Scherz abzugewinnen, etwa in fremder Gestalt [zu] erscheinen und seiner Lust, verkleidet aufzutreten, [...] Genüge [zu] tun«. So verspricht er sich nun auch in Sesenheim von einem »Inkognito« in ärmlicher »geborgter Kleidung [...] einiges Vergnügen«. Als ihm aber Friederike so sehr gefällt, möchte er rasch zu einem »lustigen Ende« kommen, weiß jedoch nicht, wie die »lächerliche«, ja »verwünschte Garderobe« loswerden, und galoppiert frühmorgens abschiedslos davon. Unterwegs besinnt er sich eines andern, kehrt um, nachdem er in bessere, wiederum geborgte Kleider geschlüpft ist, und treibt ein neues »Verkleidungs-, Verwechslungs- und »Entdeckungs«-Spiel: Auf die Frage der Mutter »wie viel Gestalten haben Sie denn?«, antwortet er: »Im Ernst nur eine, zum Scherz so viele Sie wollen«; und Friederike bekennt er: »Die erste Maske hat mich in die zweite getrieben«. Als Letzter wird dann auch noch der Pfarrer »angeführt«: »Vater, es ist dir doch recht, daß George heute mit uns ißt? Du mußt ihm aber erlauben, daß er den Hut aufbehält.« – »Meinetwegen!« sagte der Alte, »aber warum so was Ungewöhnliches? Hat er sich beschädigt? Sie zog mich vor, wie ich stand und den Hut aufhatte. »Nein!« sagte sie, indem sie mich in die Stube führte, »aber er hat eine Vogelhecke darunter, die möchten hervorfiegen und einen verteufelten Spuk machen: denn es sind lauter *lose Vögel*.« Der Vater ließ sich den Scherz gefallen.« (Zweite Hervorhebung: L. D.) – Das Bild des »losen Vogels« ist zudem bei Goethe so einsam nicht. Über seine »Venezianischen Epigramme«, die sich schon an Martial orientieren und dann gerade ein Jahr vor den »Xenien« erscheinen, schreibt er an Schiller (am 26. 10. 1794), er werde ihm für den »Musenalmanach« davon einiges auswählen und fügt hinzu: »Das nächste Mal, daß wir zusammenkommen, sollen Sie die leichtfertige Brut im Nest beisammen sehen«. Die Epigramme sind also »lose Vögel«; und Schiller druckte sie anonym ab! – Durch Nietzsche – was der LV zeigt: allgegenwärtig wie Goethe – wird sich der so gefundene Titel der Zeitschrift noch gefestigt haben: Xenienhaftes ist ihr Programm, und geradezu natürlich die Absicht, Aufklärung d. h. Götzen-Dämmerung zu betreiben, alles in Frage zu stellen und neue Antworten zu geben, dabei wie Zarathustra »Leichtes« gegen den »Geist der Schwere« zu setzen: nach »Vogel-Art«.

Maske bedient und wählte sie wieder für die »Briefe Susannens«, die er kryptononym signieren wollte,⁵⁷ und betonte seinen »persönlichen Spaß« an solcher »Maskerade«, wobei die »Exterritorialität« der »Frau in der Männerwelt« ihm ein »behaglicher Standpunkt« war. Weshalb soll er dann bei der Kritik eines deutschen Generals und deutscher Zustände sich nicht in ein reichsdeutsches Ich verkleiden, sich mit anderen zum Wir zusammentun und von einem Berliner Ministerium als »unserem Außenamt« sprechen können und ihm dies nicht ebenfalls »behaglich« gewesen sein?

Die Frage nach dem tatsächlichen Autor erübrigt sich also in nicht wenigen Fällen noch nicht, auch nicht für Musil; weder durch meine Attributionen, noch durch Corinos Zurückweisungen, und nicht einmal durch Bleis Notierungen. Es wäre, so hat sich herausgestellt, voreilig, Bleis Verfasserangaben für zutreffend d. h. als Lösung aller Rätsel zu nehmen. Erst der genauere Hinblick kann sie bestätigen oder muß sie mit Fragezeichen versehen oder vielleicht gar verwerfen. Bleis Notierungen sind, soweit sie nicht verifizierbar sind, zunächst als Attributionen zu verstehen. An einem Beispiel soll gewagt sein, dies zu zeigen (wobei dieser Versuch beiläufig auch noch einmal Licht auf die Attributionen an Musil werfen mag).

Die Suche nach Autoren nicht auf Musil verweisender Beiträge hatte mich – noch ohne Kenntnis der Angaben Bleis – zu Rudolf Borchardt geführt.⁵⁸ Daß Blei bei dem Feuilleton »Reinhardt und Brahm« sich an den Namen des Verfassers nicht erinnert und für die »Anmerkungen« in Heft 4 pauschal den eignen Namen angibt und damit auch für den Kurzessay »Der Ästhet«,⁵⁹ ist Anlaß, hier meine zwei Attributionen anzufügen. Sollte auch nur eine davon nicht mit schlüssigen Argumenten zurückgewiesen werden können, wäre, nicht nur was Borchardts Mitarbeit betrifft, den Blei für einen der größten zeitgenössischen Dichter hielt und stets umworben hat, das Vertrauen in Bleis Erinnerungsvermögen aufs Schwerste beschädigt. Die zweite Attribution an Borchardt will zugleich die Frage nach der Zuverlässigkeit der durchweg undifferen-

⁵⁷ Vgl. Musil-Studie S. 57 mit Anm. 66.

⁵⁸ Schon in der Musil-Studie, S. 34, Anm. 1, verweise ich auf eine parallel zu ihr entworfene Arbeit zu Borchardt im LV. Das dort Angekündigte lege ich nun hier im Ausschnitt vor.

⁵⁹ Detlev Steffen gerade umgekehrt: Für das Feuilleton vermutet er, es sei von Blei, für den Kurzessay notiert er dagegen keine Vermutung.

zierten, gewissermaßen ›pauschalen‹ Verfasserangabe⁶⁰ für alle »Kleinen Anmerkungen« stellen und begründen.

Wieder sind die diskutierten Texte zur Gänze vorgestellt, damit der Leser die Grundlage für ein eigenes Urteil habe, er Argumente für und gegen, die sich aus dem Text selbst ergeben, prüfen, ergänzen oder ablehnen kann. Wegen der offen gebliebenen und neu sich öffnenden Fragen ist, um nochmals⁶¹ aus Nietzsches Vorrede zur »Fröhlichen Wissenschaft« zu zitieren, auch hier wieder »der Reiz alles Problematischen, die Freude am X [...] zu groß, als daß diese Freude nicht immer wieder wie eine helle Glut über alle Not des Problematischen, über alle Gefahr der Unsicherheit [...] zusammenschläge.«⁶²

4 Ein Versuch, Rudolf Borchardt zwei Glossen zu attribuieren

Daß Borchardt⁶³ Mitarbeiter des »Losen Vogels« war, konnte man schon 1923 erschließen,⁶⁴ Eingeweihteren hatte dies freilich spätestens Bleis dem Essay »Die unverantwortliche Stadt« vorangestelltes »Wort über Rudolf Borchardt« anonciert (277 f.).⁶⁵ Und 1928 hob Borchardt selbst die Anonymität dieses Essays auf, als er ihn unter dem Titel »Scherzo« mit einem verschlüsselten Hinweis auf den Erstdruck nochmals veröffentlichte.⁶⁶

⁶⁰ Siehe dazu jedoch auch oben S. 8 über die nicht eindeutige Meinung der Verfasserangabe am Ende der »Kleinen Anmerkungen«.

⁶¹ Siehe Musil-Studie S. 33.

⁶² Vielleicht orientiert mich auch ein geneigter Leser meines neuen Wagnisses über bislang unbekannt Gebliebenes oder mir Entgangenes, das zur Klärung beitragen könnte – wie das mit dem Hinweis auf Bleis Einträge geschehen ist?

⁶³ Er wird zitiert nach den Gesammelten Werken in Einzelbänden (ed. Marie Luise Borchardt et al., Stuttgart 1957–1990) und den Gesammelten Briefen (ed. Gerhard Schuster und Hans Zimmermann, München und Wien 1995 ff.); die Werke mit dem Kürzel des Titels der Einzelbände (z. B. P I = Prosa I; R = Reden) mit Seitenzahl und zwar im Text in runden Klammern, die Briefe mit: Br und Jahren der Einzelbände.

⁶⁴ In seiner Bibliographie für Wolf Przygode (Die Dichtung, 2. Folge 2. Bd. S. 158 f.; auch bei Ulrich Ott, S. 295–299 in: R. Borchardt 1877–1945, Referate des Pisaner Colloquiums, ed. Horst Albert Glaser, Frankfurt a. M. u. a. 1987) verweist Borchardt 1923 darauf, daß der Essay in der – dann allerdings nicht realisierten – Ausgabe der Schriften bei Rowohlt erscheine.

⁶⁵ Siehe die Äußerungen gegenüber Christa Winsloe Ende Juni 1913, Br 1907–13 S. 546.

⁶⁶ Handlungen und Abhandlungen (Anm. 20), S. 261–269; der Hinweis S. 280.

Blei mußte für den »Losen Vogel«, sollte er auffliegen können, die ihm nächsten, von ihm geschätzten Beiträger seiner früheren Zeitschriften zu sammeln versuchen – die Widerstände gegen ihn als Herausgeber waren schon bei Gründung des »Hyperion« nicht gering gewesen.⁶⁷ Bereits im April 1909, noch ehe er Borchardts Zusage regelmäßiger Mitarbeit am »Hyperion« erreicht hatte,⁶⁸ äußerte er seinen Überdruß am »Hyperion« und begann bald darauf, mögliche Mitstreiter über die künftige Essay-Zeitschrift zu informieren.⁶⁹

Könnte Borchardt nicht – anonymer Äußerung, Scherz und Maskerade keineswegs abgeneigt⁷⁰ – die ehemals für den »Hyperion« gegebene Zusage seiner Mitarbeit als selbstverständlich auch für das Nachfolge-Organ angesehen oder erneuert haben? Schließlich war unter den Mäzenen des »Losen Vogels« auch Alfred Walter Heymel,⁷¹ der ihm wiederholt Möglichkeiten zu Veröffentlichungen schaffte oder zu verschaffen suchte, wie etwa gerade in diesem Zeitraum in den »Süddeutschen Monatsheften« oder mit dem Hundertdruck der »Jugendgedichte«. Und könnte Blei außer dem Swinburne-Nekrolog⁷² vielleicht noch anderes von Borchardt ihm Gegebenes für die geplante neue Zeitschrift zurückbehalten haben, z.B. den Kurzessay »Der Ästhet«?⁷³

⁶⁷ Borchardt, Heymel, Schröder (Anm. 20), S. 125 f.

⁶⁸ In Heft 8 des Jahrgangs 1909, das nominell März/April 1909, jedoch verspätet erst im Sommer erschien, teilt er mit, Borchardt werde künftig »in jedem Heft des Hyperion und nur hier seine Arbeiten veröffentlichen« (Hyperion 2. F. 1. Bd. S. 205; vgl. P III 519).

⁶⁹ Siehe Musil-Studie S. 44 f.

⁷⁰ In seiner anonymen Mitarbeit konnte Borchardt sich bestätigt fühlen, wenn er Anfang April 1912 in einem Aufsatz Hofmannsthals las (über Schröders »Homer«, an dem er mitgestaltenden Anteil hatte; GW RA I, S. 424): »Die geistige Sphäre, die eine solche Hervorbringung begünstigt [...] mag wohl als ein Zentrum künstlerisch-sittlichen Strebens [...] angesehen werden können, umso erfreulicher, je anonymer und verdeckter sie [...] scheinbar auseinanderliegende Elemente zu binden [...] vermögen wird.« Und im Fragment eines »Rechenschaftsberichts« (P VI 203) stellt er fest, »Neigungen und Gewohnheiten« hätten ihn »eher auf ein Verbergen als auf ein Herzeigen« seiner Hervorbringungen gewiesen.

⁷¹ Siehe die Liste der Mäzene, Musil-Studie S. 45 f.

⁷² Angekündigt, nicht veröffentlicht, doch in einer Abschrift nach dem in Bleis Hand gebliebenen Manuskript erhalten und erstmals 1952 danach ediert (siehe P III 394–401 mit Anm. P III 519).

⁷³ Dazu, daß Blei ihm gegebene Manuskripte einfach behalten hat, auch wenn er sie nicht veröffentlichte, vermerkt Pinto Correia, »wie es bei ihm anscheinend üblich war«, Harth (Anm. 13) S. 218.

Wie dem auch sei – im »Losen Vogel« stößt man umgehend auf die Glosse »Reinhardt und Brahm« (39f.), die das Inhaltsverzeichnis des Einzelhefts wie des Sammelbands nicht aufführt, vergisst oder bewusst verschweigt, wie das Vorwort den Namen Borchardts. Außerdem steht diese Glosse noch hinter dem gewiß zunächst als Abschluß gedachten Artikel »Über Bücher, die empfohlen seien«, als ob sie erst in allerletzter Minute hinzugekommen sei (und eben deshalb wird ihr Titel auf dem Umschlag des Hefts, der alles andere nennt, fehlen⁷⁴). Und sie konnte ja auch nicht so zeitig geschrieben sein wie etwa die Beiträge Musils und Kolbs,⁷⁵ da sie auf Reaktionen antwortet, welche die Erstaufführung von Hofmannsthals »Jedermann« Anfang Dezember 1911 im Berliner Zirkus Schumann hervorgerufen hatte.

Kaum möglich, sich nicht Borchardts Auseinandersetzung mit dem Theater Max Reinhardts zu vergegenwärtigen: seine Begegnungen mit Reinhardt und dessen Aufführungen, seine eigenen Dramenpläne für Reinhardt, die großen Essays, den öffentlichen Brief-Kontakt zu ihm in Sorge um das Nachleben Hofmannsthals, diesen leidenschaftlichen Appell, der nur auf dem Hintergrund eines stets engagierten Eintretens für Reinhardt denkbar ist. Auch der Beitrag »Reinhardt und Brahm« ist alles andere als ein kaltsinniges Urteil, wie Borchardt es 1919 geben wollte (PI 168f.): »weil ich diesen einzigen Mann mit der vollen Wärme des Herzens auf seinem bestrittenen Weg begleite, halte ich es für meine Pflicht, in jedem Falle mein Urteil kühl zu stellen«, vielmehr eine Attacke aus heißem Herzen und aktuellstem Anlaß: für Reinhardt. In Borchardts Sicht symbolisiert diese Aufführung einen der entscheidenden Wendepunkte für Hofmannsthal wie für Reinhardt, und er wird ihn deshalb rückblickend wiederholt evozieren, und das eben im Vergleich mit Brahm:

»Es mußte ein weiter Weg gemacht werden, ehe wir Otto Brahms Theater durch die richtige Tür verlassen konnten, statt durch die falsche [...]« (PI 221). »[Während] eine widrige Horde eitler Stilkrämer und impotenter

⁷⁴ Die Sammelschrift des LV läßt die Heftumschläge weg, so daß sie nach außen hin als veritable Buchausgabe erscheint; der Reprint (Kraus, Nendeln/Lichtenstein 1970) kopiert die Buchausgabe.

⁷⁵ Musil entwirft schon im Januar 1911 Beiträge (siehe Musil-Studie S. 45). Annette Kolb datiert ihren Beitrag später mit »1911« (Wege und Umwege, München 1914; siehe auch unter Anm. 20).

Formschwätzer [...] reißend Absatz fanden [...]« (P I 224), »während die gutgekleidete feige Klasse der Hochgebildeten sich in Brahms Theater in seine Geschmacksverwirrungen hinein terrorisieren ließ [...]« (P I 232), »wird sein [Reinhardts] Name zum Inbegriffe des gerissenen Theatermakers, des feilen Spekulanten [...]« (P I 235). »Die Stunde schlägt ihm, seine Baumeister vertreiben die dressierten Tiere und den Kunstreiter und stellen das enorme Gerüst in und um den Zirkus« (P I 236). »Die alte Knabensehnsucht, die uns auf Brahms Sesseln sitzend so oft die Brust hatte sprengen wollen, nun hatte sie uns gesprengt [...]« (P I 224). »Damals hatte Hofmannsthal gerade »Jedermann« geschrieben und seinen Stil zerschlagen, ihm nach zerbrach Reinhardt seine Bühne und stellte das neue Werk frei [...] in die Arena [...]« (P I 226).

Gleichen Sinns mit solchen Äußerungen in »Max Reinhardt und das Theater«, mit ebenso zweifelloser Parteinahme, doch mit der griffigen Kürze des Feuilletons und deshalb auch der direkten Nennung der »Formschwätzer« und »Geschmacksverwirrungen« ist der Artikel im »Losen Vogel«:

REINHARDT UND BRAHM.

Jetzt wirft man Reinhardt vor, dass er in Zirkussen Geld verdiene, und klagt, dass er die Kunst, der er früher gedient habe, verlasse. Die Zeit tut plötzlich so, als ob sie das, was ihr doch sonst als oberstes Gesetz gilt, nämlich: reich werden, verächtlich und gemein fände. Was für eine dumme Heuchelei! Reinhardt hat nie, weder in Programmen, noch in Gesten erklärt, dass er der guten Literatur dienen wolle – und er hat den Deutschen die besten Vorstellungen gegeben, die das deutsche Theater kennt. Er hat alte Stücke gespielt und Stücke neuer Dichter; hat sie gespielt vor leeren Stühlen, gegen das Publikum, gegen seine Kasse. Und jetzt auf einmal reden dieselben Leute, die ihn im Beginn seiner Tätigkeit verhöhnten, davon, dass er eine »künstlerische Vergangenheit aufgebe«, um reich zu werden. Man möchte ihn auf unbedingte Armut verpflichten. Nun führt Reinhardt seine beiden Theater wie ehemals; sieht sich kein Stück, das er spielen will, daraufhin an, ob es für ihn ein sicheres Geschäft bedeutet. Und spielt nebenbei in den Zirkussen; hier immerhin Sachen, die mit dem Repertoire des Metropol- und Lessingtheaters nicht zu verwechseln sind; verfehlt es vielleicht, aber auch dieses mit der ganzen Energie und Bedeutung seiner Arbeit. Es passiert das Unerhörte, dass Reinhardt damit auch Geld verdient, und schon redet man vom Verrat künstlerischer Prinzipien. Wie gut hat es dagegen der Direktor des Lessingtheaters! Den Dichter, den er spielt, Gerhart Hauptmann hat ihm die alte freie Bühne durchgesetzt, wie auch Ibsen ein von Brahm angetretenes Erbe ist. Was spielt Brahm aus eigener Initiative? Glaube und Heimat, Gudrun, Tantris – Erzeugnisse, über die unter anständigen Menschen keine andere Meinung besteht, als dass es üble Machwerke sind, die es Brahm

allerdings ersparen, in den Zirkus zu gehen; er hat ihn im eigenen Hause. Traut man Reinhardt nicht die Fähigkeit zu, den erfolgreichen Schund in der heutigen Theaterproduktion zu erkennen und zu erwerben? Da er nichts derlei spielt, muss er doch wohl so etwas wie – man verzeihe – Ideale haben. Wenn er auch keine Worte darüber macht. Vielleicht, wahrscheinlich hat auch Brahm – man verzeihe – Ideale, so privat: man sieht nur, dass er spielt, was der Kassier gutheisst. Eulenberg setzt er, d.h. sein Kassier, nach zwei Vorstellungen ab, unterschreibt so das Urteil eines grölhenden Mob, beugt seine Ideale vor ihm. Das hat Reinhardt nie getan. Nun hat man ihn sich so hübsch zurecht gelegt gehabt als einen Mann, der für die Kunst da ist und deshalb – wie schön ist so was zu denken, wenn's dem andern passiert! – geschäftlich zugrunde geht. Und jetzt zerstört dieser Mann diese so sympathische Prognose damit, dass er in Zirkussen das Mittel gefunden hat, geschäftlich nicht zugrunde zu gehen! So innig verbunden waren, dachte man an ihn, die beiden Begriffe »Kunst« und »Pleite«, dass man Reinhardt in dem Augenblick die Kunst abstreitet, da er die Pleite vermieden hat. Da war einer, an dessen Idealität man sich, weil man selber gar nicht so war, erbauen konnte, und plötzlich versagt er als schönes Beispiel. Brahm hat sich, ideal ganz im Privaten, sonst ganz Geschäft, nie so exponiert; so ist man wohlwollend zu ihm, wie zu sich selber. Aber auf Reinhardt ist man wütend.

»Reinhardt und Brahm« ist verbunden mit einem ihm nahen Beitrag, der schon in einer Ankündigung des zweiten Hefts für das dritte Heft versprochen war, und zwar als selbständiger Beitrag, sich jedoch erst im vierten Heft findet (144–146) und nun in die Rubrik »Kleine Anmerkungen« eingeordnet ist:⁷⁶

D e r Ä s t h e t. In einer Gerichtsverhandlung sagte der Kläger vom Angeklagten zu dessen bester Charakteristik, er sei ein Ästhet, worauf der Richter gebildet bemerkte: »Sie meinen, ein Ästhetiker«, worauf wieder der erste: »nein, ein Ästhet« – schließlich bemächtigte sich der Anwalt des Wortes, und die Sache wurde irgendwie in Ordnung gebracht. Das war vor etwa fünf Jahren. Mittlerweile ist die Popularität des Wortes so gross geworden, dass es sicher auch schon jener Gerichtsperson so geläufig ist wie die Skattouren. Und wie das mit solchen Worten geht: je beliebter eines wird, desto vager

⁷⁶ Übrigens so schon im »Hyperion« hätte stehen können, der ebenfalls kurze Beiträge unter dem Sammeltitle »Anmerkungen« brachte (z. B. Carl Einsteins »Der Snobb«). Auch deshalb die Frage (die oben, S. 26, gestellt ist), ob dieser Beitrag nicht aus einem Arsenal von Manuskripten stamme, die eigentlich schon für den »Hyperion« bestimmt waren, von Blei jedoch für den inzwischen geplanten LV zurückgehalten worden seien. Vgl. dazu die Musil-Studie S. 51 mit Anm. 41 zu einem – dann entsprechenden – »Hinübergehen« des LV in die »Weissen Blätter« (wie etwa dem Druck von Borchardts Gedicht »Wannsee«, weiteren Übertragungen von »Propos« Alains oder Musils »Politischem Bekenntnis eines jungen Mannes«).

wird seine Bedeutung. Ästhet bedeutet heute etwas irgend-wie und -worin Unfähiges, Geziertes, Lächerliches, Untüchtiges; einen schlechten Rechner; oft schlechtweg einen Dichter, der kein Geld mit seiner Arbeit macht oder machen will. Man nannte z. B. so Herrn Hardt und nennt ihn nicht mehr so seit seinen Theatererfolgen, wobei nicht in Frage kommt, dass sein jetziges Dichten genau so schlecht oder so gut ist wie sein früheres. So wird H. von Hofmannsthal schon weit seltener als früher Ästhet genannt, seit sich der mit diesem Wort hantierende Mann ausrechnet, dass Herr von Hofmannsthal mit seiner Poesie hübsch Geld verdient, wie ein anderer Schriftsteller auch, den man nie einen Ästheten genannt hat, Sudermann meinetwegen. Der Schluss: »er macht Geschäfte mit seiner Sache, also kennt er das Leben«, rangiert den theoretisch als weltfernen Toren charakterisierten Dichter in die von der kapitalistischen Idee beherrschte Welt und gibt ihm darin das Bürgerrecht, als welches auch die Achtung einbegreift, die den Spott nicht mehr am Platze findet. Nun gibt es aber sicher ein paar subtilere Leute, die Wert auf eine exaktere Determination ihres Wortes legen als irgendwelche Zeitungsschreiber, die sich kritisch gebärden dürfen. In der Tat ist ja das Wort nicht nur hinunter, sondern auch hinauf gedrunken – man kann es von ganz ernsthaften Leuten hören, mit leisem Unwillen, stiller Verachtung allem heute in Künsten Geäusserten gegenüber, und vornehmlich den literarischen. Diese ernsten Leute lassen die armen Dichter ein Unrecht entgelten, das sie, wenn auch nicht ganz bei sich selber, so doch nur im geringsten bei den Dichtern und am allermeisten bei denen als verübt feststellen sollten, die verzweifelt Sinn und Bedeutung ihres Lebens in Aufregungen suchten, welche ihnen die Kunst geben sollte. Eine entwurzelte, heimlose, gottlose Grossstadtgesellschaft, zu allem andern eher und besser ausgerüstet als zum Erlebnis der Schönheit lief zu den Dichtern, Malern, um Inhalt für die Leere ihres Lebens zu finden. Die Dichter – haben wir so grosse, dass sie widerstehen konnten? – füllten diese leeren, uniformen Menschen bis zum Überlaufen. Und nun beginnen sie zu erbrechen, was kein geistiger Magen je als ausschliessliche Nahrung vertragen konnte. Sie speien, und unter dem Geschäft zischen sie: Ästhet. Würden diese selben Menschen nicht auch einen Hölderlin so nennen, stünde er heute unbekannt auf? – Jene ernsten Männer, auch sie, werden (nicht wahr?) den durch sein Werk reich werden den Dichter billigen: der Reichtum verdeckt ihnen das Gedicht, von dem sie nichts hielten, und sie würdigen den Dichter ihres Umgangs, weil er verdient, Geschäfte zu machen versteht, sich unter das Gesetz der Zeit gestellt hat, das nicht etwa heisst: Verdienne, um zu leben, sondern: Lebe, um zu verdienen. Einen »erfolgreichen« Ästhet gibt es nicht.

Es hat weiter keinen Zweck mehr, zu erinnern, was das Wort einmal bedeutete, als es mit Walter Pater in England aufkam, ja es hat schon den Sinn verloren, den es bereits vieldeutiger hatte, als es mit Wilde nach Deutschland importiert wurde. Heute ist es ein Wort, das die Snobs für die Snobs gebrauchen, um nicht mehr als Snobs zu gelten. Wer das Wort Ästhet als Werturteil gebraucht, ist ein Snob ohne Courage zu sich selber.

Bekanntlich sieht sich Borchardt in seiner Nähe zu Hofmannsthal, beim Nachzeichnen von dessen und der eignen Entwicklung und bei der Durchsetzung der Dichtungen Hofmannsthals immer wieder genötigt, die Zeiterscheinung des Ästhetismus, des Ästheten und des Snobs darzustellen, Echtes von Unechtem zu trennen; denn »wer hätte ihn [Hofmannsthal] nicht [...] einen gezierten und liebenswürdigen Weichling, einen Ästheten, dulddend geheißten [...]?« (P I 209)⁷⁷ Im Vortrag »Die neue Poesie und die alte Menschheit« – nur wenige Monate vor der Veröffentlichung des Kurzeassays »Der Ästhet«, der wie ein Ableger von ihm erscheint – teilt Borchardt seine seit Jahren festgefügte Erkenntnis mit, die ihn lange beunruhigt hatte, gerade auch mit der Frage, ob und wie Hofmannsthal, ihr ursprünglichster Schöpfer in Deutschland, sich von der ausartenden Bewegung zu befreien vermöge, dass die »poetische Produktion, und die literarische [...] bis auf den heutigen Tag, von Tag zu Tag tiefer in ein falsch Ästhetisches degeneriert« sei, und fügt an: »Die ästhetische Bewegung, die sich als unfähig erwiesen hat die Nation zu vertreten und gewissermaßen überall ihre Zahlungen einstellt, ist das Geschöpf und das Kennzeichen meiner Generation gewesen und ein Teil meines inneren Lebens selber, so daß ich den Anspruch erheben darf als Zeuge für sie aufzutreten« (R 111). So wertet und grenzt Borchardt schon 1909 ab, eine Ankündigung für den »Hesperus« entwerfend: »Er sammelt die reifste Frucht des ästhetischen Jahrzehnts, aber er ästhetisiert nicht und ignoriert den Snob in allen seinen Abschattungen« (P IV 204). Ehe Max Reinhardts Theater mit seiner Leistung überzeugen konnte, mußte erst noch das »Eingesperrtsein mit der ästhetischen Koterie« als solches erkannt werden, wie Borchardt im Nachhinein festhält (P I 221), damit »Brahms Theater durch die richtige Tür« verlassen werden konnte:

Damals standen wir, kindisch, blind und eitel, mitten in der Geschmacksraserei der ästhetischen Generation und dachten, das ästhetische Theater sei

⁷⁷ »Geziert« ist bezeichnenderweise auch ein Stichwort in der Definition des IV (144)! Für Borchardt wird es Attribut des Ästhetismus (u. a. ebenso P I 158, vergleichbar P I 333f.). In seine Nähe gehört das mit immer gleich verächtlicher Geste hingeworfene Wörtchen »hübsch« (das zugleich nach Borchardts eigener Definition, R 233, eine »Entartung des Schönen« bezeichnet; vgl. u. a. in »Intermezzo«: »das hübsche Jüngelchen [Gundolf]«, »hübsche und verkäufliche Revue«, P I 440, 453); es steht in beiden hier Borchardt zugewiesenen Kurzbeiträgen (40: »hübsch zurecht gelegt«; 145: »hübsch Geld verdient«).

gemeint, [...] ein Künstlertheater für den furchtbarsten Haufen den es geben kann, [...] den eleganten Mob.

Das scheinbar unterschiedliche Thema der beiden Kurzbeiträge klingt also keineswegs zufällig zusammen im Zeitproblem des Ästhetismus, des Verhältnisses von Geld und Geist, Kunst und Gesellschaft, Kunst und Geschäft, Dichtung und Verdienen. Als negative Repräsentanten nennt »Reinhardt und Brahm« drei Dramen, die allesamt Publikums-erfolge sind (und auf die mit Schiller-Preisen gekrönten Karl Schönherr [»Glaube und Heimat«, 1910] und Ernst Hardt [»Tantris der Narr«, 1907, »Gudrun«, 1911] verweisen); in »Der Ästhet« gibt Hardt ebenfalls das Beispiel ab und ist direkt genannt.

Entsprechende Inhalte werden zudem parallel formuliert, dort ist die Rede von dem, was »doch sonst als oberstes Gesetz der Zeit« gelte, »nämlich: reich werden«, hier vom »Gesetz der Zeit«, dem man vom Reichtum verblendet hinterher läuft und das »nicht etwa heisst: Verdienne, um zu leben, sondern: Lebe, um zu verdienen«. Beide Beiträge artikulieren das Unbehagen an der – spätere Äußerungen Borchardts einschließend ist wohl hinzufügen: führerlosen – Masse, an Masse als negativer Kraft, einmal als »gröhlender Mob«,⁷⁸ vor dem Brahm »seine Ideale beugt«, das andre Mal als »entwurzelte, heimlose, gottlose Grossstadtgesellschaft«. Und die Beziehung zwischen Masse und Künstler ist dann in »Der Ästhet« mit einer Metaphorik gesagt, die sich nur als Borchardt ganz eigen und eigentümlichst verstehen läßt: Diese

Grossstadtgesellschaft [...] lief zu den Dichtern, Malern, um Inhalt für die Leere ihres Lebens zu finden. Die Dichter [...] füllten diese leeren, uniformen Menschen bis zum Überlaufen. Und nun beginnen sie zu erbrechen, was kein geistiger Magen je als ausschliessliche Nahrung vertragen konnte. Sie speien, und unter dem Geschäft zischen sie: Ästhet.

Die Beobachtung, daß den Dichter eine neu gefundene Metapher oft nicht so leicht wieder entläßt, der Fund nicht nur von der gleichen Seite, sondern ebenso von anderen Seiten betrachtet sein will, mit anderen zusammen sich zeigt oder hinter ihnen sich versteckt und, kaum mehr zu sehen, dennoch wie ungeschmälert da ist – das macht die Metapher prinzipiell zu einem möglichen Indikator seines Stils. Wenn man nicht

⁷⁸ Vgl. auch im »Brief über das Drama« (1911): »Mob in Logen, Mob auf der Galerie, Mob im Stehparterre« (P I 78).

wüßte, dass »Die unverantwortliche Stadt« von Borchardt ist, hätte es da u. a. die Metapher »Heuchler und Traubenfuchse« (282) andeuten können. In solcher Verkürzung erholt sich die Fabel vom Fuchs und den Trauben von ihrem Allzu-Bekanntsein und erscheint kaum weniger fragmentarisiert im gleichen Zeitraum noch als »sehr hochhängende Trauben sauer finden« (P IV 156) und »auf saure Trauben verzichten« (P V 188). Die Metapher von »Speise/Überfüllen/Speien« in »Der Ästhet« enttarnt sich wohl eben so durch ihre nochmalige Verwendung als ein Fund Borchardts.

Grundlage der Metapher von »geistiger Speise und Erbrechen«, die hier interessiert, ist die in eine allgemeine Sprache abgesunkene biblische Feststellung, daß der Mensch nicht vom Brot allein lebe,⁷⁹ durch Borchardt mehrmals benutzt – freilich in ihrer religiösen Höhe wieder hergestellt –, dabei aufs Selbstverständlichste das dichterische Wort als Wort aus göttlichem Mund begreifend; so kündigt er etwa an, der »Hesperus« werde »Wahrheit und Speise« geben (P IV 202). Ein ganz und einzig ihm gehörendes Bild wird daraus durch die unerfreuliche Erweiterung, die sich in »füllten [...] bis zum Überlaufen« (145)⁸⁰ vorbereitet: dem Erbrechen der Nahrung. In einem Brief schreibt er:⁸¹ »Sie [der George-Kreis] möchten die Nahrung die sie von mir haben, gerne zugleich verbrauchen und erbrechen. Da das nicht geht, müssen sie würgen und schielen«, und dann im »Intermezzo« (P I 436): »das neueste Muckerhäuflein [um George möchte] die Kalke und Erze des Gedankens [seines Aufsatzes über den »Siebenten Ring«] zugleich entnehmen und erbrechen« – und wiederholt diesen Metaphern-Fund nun eben auch im »Losen Vogel«, das Erbrechen zusätzlich mit dem biblisch-archaisierenden »speien«

⁷⁹ Siehe 5. Mose 8,3 und Matthäus 4,4.– Hinter der besonderen Fassung des Bildes im LV steht auch Hesekiel 3,1–3: »Iß diese Schriftrolle [...] und rede zum Hause Israel! [...] du mußt diese Schriftrolle [...] in dich hinein essen und deinen Leib damit füllen. Da aß ich sie, und sie war in meinem Munde so süß wie Honig.« – In Nietzsches Sprache war das z. B. als »nahrhafte Kunstspeise« eingegangen (Unzeitgemäße Betrachtungen II 2).

⁸⁰ Vermutlich ebenfalls durch Nietzsche mitgeformt, wie so vieles bei Borchardt, der sich nicht weniger Themen, Begriffe und Wörter Nietzsches bemächtigt, An- und Einsichten aufgenommen, geprüft, assimiliert, transformiert, weiterentwickelt hat: stets indem er mit ihnen in dem Bewußtsein, »wie ungeheure Verpflichtungen ein Wort Nietzsches für denjenigen einschließt, der es in seine geistige Tendenz aufnimmt« (R 53), zugleich seine Eigenart fördert. Bei Nietzsche heißt es: »aus uns haben wir [...] nichts; nur dadurch, daß wir uns mit fremden Zeiten, Sitten, Künsten [...] anfüllen und überfüllen« (Unzeitgemäße Betrachtungen II 4).

⁸¹ An Bruder Ernst vom 19. März 1910 (Br 1907–13 S. 303).

steigernd.⁸² Zum Cassandra-Ruf variiert wird die Metapher, die schon in »Der Ästhet« mit einer »gottlosen Grossstadtgesellschaft« verbunden wird, in der Rede »Schöpferische Restauration« erscheinen: In dem »Zwangszirkel«, der den degenerierten »Menschentypus der Großstädte Deutschlands« hervorgebracht habe, sei »Gift von Speise kaum mehr zu trennen, noch zu kennen, womit wir uns allerdings mit den Worten der Schrift »selber das Gericht essen« (R 243).⁸³ Zur Sprache Borchardts gehört ja diese ständige Begegnung mit der Lutherbibel, deren frühes Zeugnis der »Joram« ist und wofür immer wieder von Neuem eine bewußt gesetzte »zitathafte« Bild- und Sprachlichkeit zeugt⁸⁴ – und wofür ein Begriff wie »zitathaft« oder »archaisierend« eigentlich zu bleich ist, um alle dabei heraufgerufenen Bereiche zu benennen, wie etwa in dieser Metapher von »Speise/Gift/Erbrechen« die mitenthaltene so zentrale Trope vom Dichter als einem Propheten und Stigmatisiertem, durch den Offenbarung geschieht; worauf in diesem Text, auch von da aus nochmals das Bild als von Borchardt bestätigend, die Attribute »entwurzelt, heimlos, gottlos« verweisen.⁸⁵

⁸² Offenbarung 3,15–16: »Ach, daß du kalt oder warm wärest! Weil du aber [...], werde ich dich ausspeien [...].«

⁸³ Blei, der sich nur in größeren Städten wohlfühlte, hätte sich nie so über Großstadt und Großstädter äußern können. Schon ein solches Element verweist darauf, daß er manche Autorennamen, ohne die Artikel noch einmal zu lesen oder genauer zu lesen, rasch hingeschrieben haben muß (als ob auf die Frage »Von wem wohl?« sich allzu schnell die Antwort »Aber ja, doch, auch darüber habe ich geschrieben« eingestellt habe; denn selbstverständlich hat Blei sich auch einmal mehr oder minder umfangreich zu Brahm, Reinhardt, den Ästhetern, Pater, Wilde usw. geäußert. – Zur Attribution beider Anmerkungen in Heft 4 an sich selbst könnte etwa geführt haben, daß Blei, die Satzsätze des (zweiten) Artikels »Einen verdeutschten Dante« überfliegend – mit den Hinweisen auf Georg Müller, Stefan George und Borchardt – diesen schlüssig und richtig sich zuordnete und dann ungeprüft und unbekümmert auch »Der Ästhet« in seine Verfasserschaft miteinschloß. – Siehe dazu jedoch auch die nicht eindeutige Meinung der Verfasserangabe bei den »Kleinen Anmerkungen«, oben S. 8!

⁸⁴ Im Prospekt zur Luther-Bibel der Bremer Presse (P III 290) sagt Borchardt, sie sei »das einzige große Kunstwerk, das durch Rhythmus, Bild, Farbe, Pathos [...] unsere eigene Welt, die Welt Deutschlands gestaltet [...]. Möchte [...] von der Wiederherstellung dieser Form für die Erfrischung der Sprache ein ähnlicher Segen ausgehen [...], wie er sich so oft eingestellt hat, wenn eine sich verwandelnde Zeit das Bild der Vergangenheit von dem Staube der Vergänglichkeit reinigt [...].«

⁸⁵ Wenn ich mich bei der Attribution so sehr auf eine Borchardt eigentümliche Metapher berufe, verneine ich zugleich die Frage, ob es möglich sei, dieses innerste und unverwechselbare Leben eines Dichters bis zur Verwechslung nachzuahmen. – Daß Blei ohne Nachweis übernimmt (z. B. aus Musil) oder nachahmt (ironisierend wie etwa den abgeklärten Ton des alten Goethe) oder Übersetzer enteignet (seine Frau oder K. L. Ammer) macht ihn noch nicht

Aufs Deutlichste geht es in dem kurzen Aufsatz um »ein Wort« und seine Definition, die frühere und jetzige Meinung des Wortes »Ästhet«. Mit der Suche nach einer »exakteren Determination«, schließt der Text:

Es hat weiter keinen Zweck mehr, zu erinnern, was das Wort einmal bedeutete, als es mit Walter Pater in England aufkam, ja es hat schon den Sinn verloren, den es bereits vieldeutiger hatte, als es mit Wilde nach Deutschland importiert wurde. Heute ist es ein Wort, das [...]. Wer das Wort Ästhet als Werturteil gebraucht, ist [...].

Das Philologisch-Definierende war für den Freund Hofmannsthal ein Borchardt derart eigener und entscheidender Zug, daß er sich z. B. »an Nietzsche« erinnert fühlte, »den großen Stilisten der philologischen Schriften, Entwürfe und Exkurse«; wobei ihm »über allem der Eindruck einer geistigen Person blieb, die einen fast exuberanten Reichtum mit einer großen Kraft verband, die sich als konzentrierende oder definierende, als dialektische oder auch als moralische Kraft [...] äußerte«.⁸⁶ Und mit der Zitierung Wildes (wie in fast jedem Swinburne-Aufsatz) und Walter Paters verweisen die Schluß-Sätze ebenfalls auf Borchardt. Über Pater wird er nach zahlreichen huldigenden Erwähnungen (wie z. B. im »Swinburne«-Fragment, P IV 156f.) noch einen größeren Aufsatz schreiben; doch schon 1898 hatte er sich bei der überwältigenden Begegnung mit Hofmannsthals Kunst – »Viel war es dem Umfange nach nicht eben, nach Kräften und Wirkungen vollkommen unermesslich und unübersehbar«, wird er sagen (P I 123) – alles verschafft, was von ihm greifbar war: Und darunter war auch der Aufsatz über Pater, in dem es heißt, der »Ästhetismus sei ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium«.⁸⁷

So gesehen, könnten die Nennung Paters und die eigenartige Metapher als Allusion gerade aus dem Thema des Ästhetismus und Ästheten, ja beide Glossen zusammen das 1912 neu intensivierte Verhältnis zu Hofmannsthal andeuten.

zum usurpierenden Fälscher. Das »Bestiarium Literaricum« zeigt ihn (schon in der ersten, pseudonymen Ausgabe, München 1920, S. 17f.) als Fisch mit durchsichtiger Haut, »durch welche die jeweilige Nahrung mit ihrer Farbe deutlich sichtbar wird.« Man könne »so immer sehen, was der Blei gerade gegessen hat und ist des Fraßes Farbe lebhaft, so wird der Blei ganz unsichtbar und nur die Farbe bleibt zu sehen«, man möchte hinzusetzen: aber immerhin noch in Form eines Fisches.

⁸⁶ (Anm. 70) GW RA II, S. 114.

⁸⁷ (Anm. 70) GW RA I, S. 196.

Gewiß: Es gilt dem »Losen Vogel« »unter die Federn zu gucken«, aber ebenso, jede einzelne Feder – von der Spule bis zur Spitze – wieder und wieder aufs Genaueste zu betrachten, um nicht jemandem Federn abzu-erkennen oder zuzuerkennen, die ihm von Natur aus gehören oder nicht gehören. Besonders schwierig ist es, wenn jemand, und sei es irrtümlich, sich mit fremden Federn geschmückt hat, oder einem fremde Federn zugesteckt wurden, nicht mit diesen zugleich nun die (wie der Fabeldichter schreibt) »eigene glänzende Schwingfeder auszureißen«.

Zwei frühe Rezensionen zu Arthur Schnitzlers Spätwerken »Fräulein Else« und »Therese«

Vorgestellt und kommentiert von Astrid Lange-Kirchheim

Seit der Publikation seiner Tagebücher besteht die Möglichkeit, die zeitgenössische Rezeption der Werke Arthur Schnitzlers genauer zu erforschen. Manche wichtige Rezension zu seinen Buchveröffentlichungen wird – besonders wenn sie aus dem engeren Bekannten- und Freundeskreis stammt – im Tagebuch erwähnt und läßt sich aus den gelegentlich nur sporadischen Angaben Schnitzlers ermitteln. »Fräulein Else« – zunächst in Heft 35 der »Neuen Rundschau« vom Oktober 1924 erschienen – kommt schon am 25. November als Buch bei Zsolnay heraus. Am 23. November notiert Schnitzler ins Tagebuch: »Auf dem Heimweg zu Salten; ihm sagen, wie ich mich über das Else Feuilleton freute«, und am Tag darauf heißt es über Salten, daß er am »Sonntag in der N. F. P. eine große Fanfare für Frl. Else blies«.¹ Die Fanfare, pünktlich zur Begrüßung der Buchfassung, findet sich als mehrspaltige begeisterte Rezension in der »Neuen Freien Presse« vom 23. November 1924 und ist eine der zahlreichen »Elogen über Frl. Else«, die Schnitzler mit Stolz am 6. Dezember 1924 vermerken kann.² »Therese. Chronik eines Frauenlebens« erscheint 1928 bei S. Fischer, vor dem 7. Mai 1928, denn unter diesem Datum lesen wir bereits: »Mit Vicki [...] genachtm[ahlt]. Seine Kritik über ›Therese‹ in der Vossischen (herzlich und gescheidt)«.³ Die Recherche führt hier

¹ Arthur Schnitzler: Tagebuch 1923–1926. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach vorgelegt von M. Werner Welzig, Wien 1995, Eintrag vom 24. 11. 1924, S. 207.

² Ebd., S. 210. Diese Rezension von Felix Salten habe ich erstmals mitgeteilt in meinem Aufsatz über »Die Hysterikerin und ihr Autor: Arthur Schnitzlers Novelle ›Fräulein Else‹ im Kontext von Freuds Schriften zur Hysterie«, in: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz, hg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz, Würzburg 1999, S. 111–134, hier S. 111, Anm. 2.

³ Tagebuch 1927–1930. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach vorgelegt von M. Werner Welzig, Wien 1997, S. 152. Dieses Lob Schnitzlers bezieht Konstanze Fliedl fälschlicherweise auf die viel später publizierte zweite Besprechung Zuckerkandls, die im September 1928 erscheint (Victor Zuckerkand [sic]: »Therese«, in: Neue Rundschau 39, H. IX, 1928, S. 334–335). Und nur diese Besprechung

zur »Literarischen Umschau«, der Beilage der »Vossischen Zeitung« vom Sonntag, den 29. April 1928. Es sind selbstverständlich die Erstrezensionen, die Schnitzlers Interesse erregen, eine weitere Besprechung Victor Zuckerkandls Ende des Jahres in der »Neuen Rundschau« findet im Tagebuch keine Erwähnung mehr. In dieser zweiten Rezension gibt es im übrigen keine redundanten Wiederholungen aus der ersten, beide entwickeln eine eigene Perspektive auf den Roman »Therese«.

ist verzeichnet in: Richard H. Allen: *An Annotated Arthur Schnitzler Bibliography. Editions and Criticism in German, French, and English. 1879–1965*, Chapel Hill 1966). Die Rezension in der *Vossischen Zeitung* ist Fliedl unbekannt, vgl. Konstanze Fliedl: »Verspätungen«. Schnitzlers »Therese« als Anti-Trivialroman«, in: *Schiller-Jahrbuch* 33 (1989), S. 323–347. – Erneute Recherchen im Zuge dieser Kommentierung haben mir gezeigt, daß Zuckerkandls Kritik in der »Vossischen« in der Ausgabe der Briefe Schnitzlers in den Anmerkungen bereits Erwähnung gefunden hat, wie man sieht, ist sie aber selbst in Spezialuntersuchungen zum Roman »Therese« bisher nicht berücksichtigt worden. Eine Personalbibliographie zu Schnitzler neueren Datums ist also dringend erforderlich. Vgl. Arthur Schnitzler: *Briefe 1913–1931*, hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M. 1984, S. 1046 [548 (12)].

Felix Salten: »Fräulein Else«

Atemlos fieberhaft saust das Tempo der neuen Novelle von Schnitzler. Während man sie liest, wird man gleich zu Anfang in fieberhafte Spannung entzündet, wird bis ans Ende in atemloser Teilnahme mitgerissen.

Die Geschichte, das Schicksal eines jungen Wiener Mädchens aus »guter Familie«. Der Vater, Advokat, hat Mündelgelder unterschlagen. Die Tochter soll ihn vor der Schande retten, in dem Alpenhotel, in dem sie ein paar Sommertage genießen darf, einen alten Freund der Familie um Hilfe bitten. Der reiche Mann stellt jedoch eine Bedingung. Er will Else nackt sehen. Nur sehen. Sonst nichts. Dann gibt er die Summe her, die den Vater vor dem Kriminal bewahrt. Else erfüllt diese Bedingung und täuscht den reichen Mann dennoch. Sie wirft im Klaviersalon ihren Mantel ab, steht nackt vor dem Retter ihres Vaters, aber auch vor allen anderen, die dabei sind.

Dann bringt sie sich um. Trinkt Veronal. Stirbt.

Die ganze Begebenheit, die sich binnen wenigen Stunden abspielt, wird nicht erzählt. Kein Vortrag, keine Ausschmückung des Dichters; keine Malerei seiner farbigen, plastischen Sprache. Was hier geschieht, wird erlebt. Else denkt, fühlt und spricht; genau so, wie einst der Leutnant Gustl selbst gedacht, gefühlt und gesprochen hat. Immer ist nur Elses Stimme zu hören, nur ihre unhörbare, lautlose Gedankenstimme. Hie und da ein paar Reden oder Redensarten der anderen; ein paar Worte, die Else zu den anderen sagt. Trotzdem ..., nein: gerade deshalb wird alles so unmittelbar lebendig in dem Buch. Die ganze Existenz des jungen Mädchens nimmt man viel intensiver in sich auf, weil, scheinbar, niemand zwischen ihr und uns steht. Was für ein glänzendes, was für ein jammervolles Dasein führt Else. Die Tochter eines Vaters, der mit den glänzendsten Gaben sich und den Seinen nur ein jammervolles Leben bereitet hat. Man kennt ja eine ganze Menge solcher Menschen, auch Advokaten, die zwischen Erfolg und Absturz gefährlich balancieren. Da sind dann die Krisen, die Tage, in denen es, um Haaresbreite am Strafgericht vorbei, halbwegs wieder weiter geht. Diese Tage aber, mit ihrer Angst, mit ihren Erniedrigungen, korrumpieren. Von ihnen, von der

ganzen beständig schwankenden Situation, von dem schlechten Gewissen, das nach und nach alle Mitglieder der Familie bekommen, wird die aufrechte Freiheit gebeugt, die Unbefangenheit vergiftet und zerstört.

In solcher Atmosphäre lebt Else. Jetzt ist sie, als Gast ihrer Tante, in dem vornehmen Tiroler Alpenhotel. Der Vater kann nicht von Wien fort; man würde seine Abreise vielleicht als Flucht deuten und ihn unterwegs verhaften. Es ist auch nicht genug Geld im Haus für eine Sommerreise. Deshalb muß die Mutter beim Vater in Wien bleiben. Der Bruder hat in Amsterdam eine Anstellung. Ach, man zittert, wenn eine Nachricht von ihm eintrifft, denn der väterliche Leichtsinn ist sein Erbteil. In dem Alpenhotel dahier weilt auch der Cousin von Else, der Sohn ihrer Tante, Paul, der ein junger Arzt ist. Er hat, wie Else vermutet, Beziehungen zu der jungen Frau Cissy, die gleichfalls hier im Hotel wohnt. Trotzdem könnte er sich jeden Moment in Else verlieben. Sie fühlt das. Aber sie weiß, er würde nie daran denken, sie zu heiraten. Sie ist keine Partie, Else, sie weiß das nur zu gut. Ein Verhältnis mit ihr, oh ja, das hätte Paul gerne. Wer hätte nicht gerne ein Verhältnis mit ihr? Da sind andere junge Menschen, hier im Hotel, in Wien, überall in der Welt. Aber sie zur Frau nehmen, sie, ein Mädels, das verwöhnt, anspruchsvoll und arm ist, das zudem noch aus einer Familie stammt, deren Ansehen ohnehin schon gelitten hat und die eines Tages in Schande versinken kann ... es müßte ein Wunder geschehen. An Wunder jedoch glaubt Else nicht, wenn sie es auch liebt, davon zu träumen.

Mit Else und ihrem Schicksal ist zugleich die Situation wie das Schicksal unzähliger anderer Mädchen getroffen. Die weibliche Jugend einer breiten Schicht des Bürgertums steht auf dieser sehr schmalen Kante zwischen Wohlleben und Armut, zwischen Ehrbarkeit und Schande, zwischen Glück und nutzlosem Hinwelken. Erzogen zu Luxus, nur bewandert in jenem leichten, wertlosen Wissen, das man in einem sorglosen Dasein braucht, ohne Mitgift, sind sie jedem Elend preisgegeben, wenn sie sich selbst erhalten müssen, wenn nicht ein Mann kommt, der sie um ihrer selbst willen liebt und sie heiratet. Wie oft ist das gesagt, wie oft erkannt, begriffen worden. Freilich, manches hat sich auch im Bürgertum gebessert. Langsam hört die Arbeit, der Broterwerb auch für die Mädchen aus »feinen« Familien auf, das Schreckgespenst des Untergangs zu sein, langsam erlöschen die ganz albernen Meinungen, nach denen ein Mädchen deklassiert war, das eine dienende Stellung,

was immer für eine annimmt. Aber dies Erwachen zur Vernunft, zu gesunder Lebensanschauung geht nur langsam vor sich, nur sehr langsam. Nur vereinzelt lehrt die Praxis, wie innig verknüpft mit der selbständigen Erwerbsfähigkeit des Mädchens auch das Problem ihrer Verheiratung ist. So hat denn Fräulein Else immer noch zahllose Schwestern, wenngleich nicht jede von ihnen einen reichen Herrn um Geld ansprechen muß, damit ihr Vater vor dem Eingesperrtwerden gerettet wird.

Trotz der besonderen Umstände, die ihre Katastrophe herbeiführen, ist ja Else nur ein Beispiel, nur ein Typus, und an ihrem Fall, an ihrer Wehrlosigkeit wird der wehrlose, preisgegebene, der unglückliche Zustand aller ihrer Schicksalsgefährtinnen erschreckend klar. Es ist genau so wie am Leutnant Gustl, an den besonderen Umständen seines Einzelalles, die Gebundenheit aller Offiziere klar wurde, ihr Befangensein in das ebenso verlogene wie überhebliche Gebot ihrer Standesehre. Artur Schnitzler hat damals für dieses Meisterwerk, das »Leutnant Gustl« hieß, seinen Rang als Reserveoffizier verloren und man hat ihn anderseits als einen politischen Vorkämpfer des Antimilitarismus gefeiert. So gänzlich kann ein Kunstwerk mißverstanden werden, von den Hütern wie von den Gegnern der jeweilig bestehenden Ordnung, von rechts und von links. Nicht um den Militarismus war es damals Schnitzler zu tun. Daß ein Dichter in seiner Seele und in seinem Geist keineswegs auf der Seite der Gewalt sein kann, versteht sich zu sehr von selbst, um gefeiert zu werden. Es sei denn, er mache sein Schaffen absichtlich zum Angriffswerkzeug seiner aktiven, wagemutigen Politik. Aber Schnitzler ist nie ein Politiker und er ist niemals aggressiv gewesen. Nur einen Menschen wollte er im Leutnant Gustl hinstellen, der, in der Schlinge albernster Konvention gefangen, sein Leben verwirrt sieht, sich zum Selbstmord bereitet, den er für Standespflcht hält, und der nun, da ihm der Zufall den Gegner aus dem Weg räumt, befreit aufatmet. Er ahnt gar nicht, der gute Leutnant Gustl, daß sich durch den plötzlichen Tod dieses Gegners im Grund ja nichts geändert hat, daß alles trotz dieses Todesfalles immer noch aufrecht bleibt: er ist beleidigt worden, hat keine Genugtuung genommen und seine Offiziersehre hat einen Fleck. Das stört ihn nicht weiter, denn niemand wird je etwas davon erfahren. Er ist jung, voll Daseinsfreude, naiv, wenig nachdenklich, und er freut sich unbändig, daß er weiterleben darf.

An diese Novelle, die leuchtend ist in ihrer Wahrheit, sprühend in ih-

rer Lebendigkeit, wird man unwillkürlich erinnert, wenn man »Fräulein Else« liest. Sie hat dieselbe Form, diese Art der unmittelbaren Äußerung ihrer Titelfigur. Dieses Denken, Fühlen und Sprechen genau in der Sekunde des Erlebens. Diese Form ist aus dem Drama geschöpft, wo ja die handelnden Menschen genau in der Stunde ihres Schicksals vor uns erscheinen, wir sie reden hören und fühlen können, was sie denken. Der Dramatiker, der Schnitzler ist, hat diese Form für die Novelle frühzeitig gefunden, erfunden könnte man sagen, und er gebraucht sie jetzt, ein paar Dezennien nach dem »Leutnant Gustl«, zum zweitenmal. Farbiger, fülliger, mit noch höherer Meisterschaft als vorher. Diese Form hat vom Drama den Saus des Tempos, der so stark ist, daß man nur in manchen Erzählungen von Kleist die gleichen Sturmschritte findet. Sie hat die volle Anschaulichkeit der Bühne, so eindringlich, daß man die Gesichter aller Menschen sieht, die Landschaft, ja, daß man den Geruch der herben Luft des Hochgebirges zu atmen glaubt. Und so gegenwärtig ist das Geschehen, daß man in jedem Augenblick meint, man könne dazwischentreten, man könne unterbrechen, könne diesem Fräulein Else ins Wort fallen, sie hindern, ihr helfen, sie retten. So zwingend geht alles vor sich, so unaufhaltsam rasch im Sturz, daß man zugleich begreift, wie rettungslos verloren die arme Else ist, daß man sie, erschüttert, ihren jungen Leib entblößen und dann sterben sieht, indessen man von Ergriffenheit, ja von Verzweiflung überwältigt wird. Ihre höchste Feinheit und ihren höchsten Rang erhält diese Form aber durch die Eigenschaft, bei aller dramatischen Wirkung durchaus novellistisch zu sein. Das Denken der Else, diese in ihrem Hirn und Herzen geflüsterte Denken, darin sich alle anderen Figuren abmalen, alles Vergangene und Gegenwärtige sich aufrollt, hat nur in der Novelle keine Längen, sondern eine Fülle von Schönheit.

Ganz einfach, ganz wie selbstverständlich hebt diese Novelle an. Else geht vom Tennisplatz ins Hotel zurück. Auf dem Tennisplatz spielen Frau Cissy Mohr und Cousin Paul ein Single, da Else sie allein läßt. Ein wenig tändelnd beschäftigt sich Else mit den beiden, mit dem Verdacht der galanten Beziehung, den sie gegen die zwei hegt, tändelt auch ein wenig mit dem kleinen bißchen Eifersucht, das sich in ihr regt, und geht, um nach dem Brief zu sehen, den sie von zu Hause erwartet. Unterwegs Begegnung mit ein paar Hotelgästen. Mehr nicht. Aber schon sind die Hauptfiguren plastisch sichtbar, ist der Schauplatz abgesteckt. Dann in der Halle der Brief. Else liest ihn auf ihrem Zimmer. Die Mutter schreibt:

bitte Herrn Dorsday um das Geld. Und sie schreibt, es gibt keinen andern Ausweg! Dann schreibt sie noch, wie traurig es sei, und wie schwer, seiner Tochter solche Aufträge zu geben. – Das Schicksal ist da. Beginnt sich zu vollziehen. Unabwendbar.

Von den Mädchengestalten, die Artur Schnitzler geschaffen hat, von den vielen, gütig oder zärtlich oder leidenschaftlich geschauten Mädchengestalten ist keine so vollkommen erfaßt, so bis in die verborgenste Seelentiefe durchdrungen, wie diese Else. Nur die einfache Christine in der »Liebele« ist so umschimmert von Poesie, wie die kompliziertere, aber im Wesensgrund doch auch einfache und unschuldige Else. Und keine andere, außer Christine, hat die Einprägsamkeit, ist in so klarer Weise, mit so festen Konturen umrissen, ein Wahrzeichen. Artur Schnitzler hat der Frauentreue, der Frauenunschuld von jeher nachgespürt, mit dem Herzen eines Verliebten, mit dem Scharfsinn eines bedeutenden Geistes, mit dem Verstehen eines gütigen Menschen und mit dem intuitiven Erraten eines Dichters. Alle seine Werke haben das Problem zum Gegenstand, das die Frauenseele für den Mann bleibt, und von Leuten, die nicht merken, wie sich in diesem Brennglas die ganze Fülle der Lebensstrahlen sammelt, ist ihm der »enge« Stoffkreis oft zum Vorwurf gemacht worden. Nun scheint er auf eine Höhe des Verstehens gelangt, auf der Schuld und Unschuld, Treue und das, was der Beteiligte Treulosigkeit nennt, sich sachte lösen, ins Fließen geraten, und nur die Herzenskraft der Frau, nur ihr Menschentum gilt, gleichviel, ob sie einem Liebhaber Schmerz gewesen ist oder Enttäuschung. In seiner Aurelie, dieser edlen Hauptgestalt der edlen »Komödie der Verführung«, werden so viele anständige Frauen und ebenso viele gefallene Frauen Züge des eigenen Wesens betroffen erkennen. Keineswegs die Möglichkeit zur Dirne soll da entlarvt werden. Nur die Möglichkeit zu mancherlei Erlebnis, die in jeder Frau verborgen schlummert, wird angerührt. Auch in Else, dieser Komplementärgestalt zur Aurelie, regt sich keine heimliche Dirne. Wie Aurelie, von der vorschauenden Entsagung des einzigen Mannes, den sie liebt, preisgegeben, in ihr Verhängnis stürzt, so gleitet Else aus der Lebensbahn, da das Weib in ihr geweckt wird durch alle die häßlichen Notwendigkeiten, sich zu verkaufen, und durch sonst nichts. Sie spielt mit dem Gedanken, sich zu verkaufen, sie klammert sich mit der Sehnsucht ihrer Jugend an das Leben, das ihr jenseits dieses Handels noch winkt. Aber sie tötet sich. Selten ist eine Frauenseele in ihren

geheimsten Regungen so durchleuchtet worden und so rein gewesen wie diese: so ganz noch Kind, so sehr noch Jungfrau, so ahnungsvoll schon Weib, so erfüllt von Güte, so durchblitzt von Messerschärfe des Verstandes, so gelind an Zärtlichkeit und so sanft in der Verzweiflung.

Dieses Buch, das der Paul-Zsolnay-Verlag jetzt eben herausgibt, wird binnen kurzem von vielen Tausenden, Frauen wie Männern, gelesen und geliebt sein.

Neue Freie Presse, Wien, Nr. 21623, Sonntag, 23. November 1924, Morgenblatt, S. 1–3.

Viktor [sic] Zuckerhandl: Arthur Schnitzlers »Therese«

Diese »Chronik eines Frauenlebens« (erschieden bei S. Fischer, Berlin), ist eines der stärksten Bücher Arthur Schnitzlers. Die große Einfachheit in Aufbau und Führung, die scheinbare Kunstlosigkeit der Erzählung können darüber nicht täuschen, daß hier ein Meister Menschenschicksale sieht und darstellt – es gibt eine Meisterschaft des Sehens, sie ist fast seltener noch als die Meisterschaft der Darstellung, sie verlangt Sachlichkeit, Charakter, Wahrheitsliebe: dieser Dichter besitzt sie – darstellt als neutraler Berichterstatter, der nichts dazutut, nichts unterdrückt um irgendeiner »künstlerischen« Gruppierung und Wirkung willen, der aber bei äußerster Knappheit der Mittel noch Gestalten scharf zu umreißen, fest auf beide Füße zu stellen weiß. Da ist eine lapidare Daseinskonstatierung, ein Mensch steht da, sonst nichts, ohne Heben der Stimme, ohne unterstreichende Gestikulation ist seine Existenz gegeben, und das bloße Dasein wird Anklage gegen eine ungreifbare irdische oder göttliche Instanz, um so eindringlicher, als sie gänzlich unpathetisch, ohne den Schatten einer Tendenz ist.

Es ist das Leben einer Frau, die, ein Mensch, wie tausend andere, zu schwach, das Leben durchzukämpfen, nicht schwach genug, sich fallen zu lassen, in einem ganz unglückseligen Zwischenstadium steckenbleibt, wie sie die moderne soziale Ordnung für die vielen Menschen ihres Schlages bereit hält. Erzieherin, halbe Sklavin, die einem bestimmten Lebenskreis nur scheinbar zugehört und um so stärker empfinden muß, wie sie nirgends zugehört. Ihre Geschichte wird die Geschichte von der

Heimatlosigkeit, der trostlosen Einsamkeit des Menschen werden, der Fluch der Einsamkeit, selbstverschuldet wie auferlegt, wird über ihrem Schicksal stehen. Hier gibt es kein Entrinnen, es ist immer die gleiche Enttäuschung, ja das Vorauswissen der gleichen Enttäuschung in allen menschlichen Beziehungen, Beziehungen zu Zöglingen, Liebesbeziehungen – überall die gleiche Ferne am Grunde der scheinbaren Annäherung, zu tiefster Fremdheit, ja Feindseligkeit gesteigert in dem entscheidenden Verhältnis ihres Lebens, dem Verhältnis zu ihrem Sohn.

Provinzielle Enge, zweifelhafte Atmosphäre, hat sie früh zur Flucht aus dem Elternhaus gezwungen. Der Vater wahnsinnig, die Mutter halb Kupplerin, halb Schundliteratin, der tückische Bruder, der öde Jugendfreund, das erste Verhältnis mit dem Offizier – wie typisch diese ganze Kläglichkeit ist, und doch wie unschematisch, weil alles lebendig, weil es wahr ist. In der Großstadt ist bald eine »gute« Stellung gefunden, hier wird ihr zum erstenmal ihre Beziehungslosigkeit zu aller Umwelt bewußt. Gefühl der Einsamkeit treibt sie in die Arme des lächerlich-phantastischen, schwindelhaften und zugleich rührenden Menschen, der der Vater ihrer Kinder wird. Die Geburt des Kindes wird ein Höhe- und Angelpunkt der Erzählung: die elementare Auflehnung der gepeinigten Kreatur gegen das ungewollte Leben, der Todeswunsch gegen das Kind, in dem sie vielleicht dunkel den zukünftigen Feind schon ahnt – ein entscheidender Liebesentschluß hätte ihr vielleicht in ihm den zukünftigen Freund geschaffen. – Nun folgt eine Zeit des Irrrens von Familie zu Familie, jede ist mit wenigen Strichen angedeutet, charakterisiert, überall ein anderes Elend, überall das gleiche Elend – eine Zeit des Irrrens von Liebesbeziehung zu Liebesbeziehung, eine ärmer als die andere, während das Kind am Lande in Pflege ist. Das anfangs gute Verhältnis von Mutter und Sohn beginnt bald sich zu verdunkeln, das Kind entwickelt üble, fast verbrecherische Anlagen, es wird vom Land in die Stadt, von einem Haus ins andere gebracht, schließlich nimmt die Mutter, ihre Lebensverhältnisse umstellend, den Sohn ganz zu sich. Es ist umsonst; ohnmächtig, durch Einfluß oder Gewalt die Entwicklung zu hemmen, muß sie einen Verbrecher neben sich aufwachsen sehen. Unvergleichlich gelungen ist dem Dichter dieser Bursche in einer Mischung von träger Börsartigkeit, Verkommenheit und Mitleidswürdigkeit: liegt doch die Verschuldung ebensowohl in ihm wie außer ihm, in dem Schicksal, das die Mutter ihm bereitet hatte, bereiten mußte, selbst wieder gezwungen

von Umständen, die nicht sie zu verantworten hat. – Einen Augenblick lang scheint es, als ob das Verhängnis sich doch nicht erfüllen müßte, der Sohn geht seiner Wege, neue hoffnungsvolle Beziehungen knüpfen sich, zu einem jungen Mädchen, zu ihrem Vater, einem mit köstlichem Humor geschilderten älteren Herrn, der als später Freier auftritt – doch die Aufhellung ist nicht von Dauer, die Freundin tritt in andere Lebenskreise, der Freund tritt überhaupt vom Leben ab, der Sohn erscheint wieder, die Situation wird drohend und treibt rasch der Katastrophe zu, dem Raubüberfall des Sohnes auf die Mutter.

Es gibt Leute, die dem Dichter Arthur Schnitzler vorwerfen, daß seine Werke von Menschen und Problemen handeln, für die man sich heute nicht mehr interessiere; die Gesellschaft, die er schildere, sei im Begriffe, auszusterben, was sie bewegt hat, sei gegenstandslos geworden. Selbst wenn man diese zweifelhafte Behauptung gelten läßt, bleibt es sonderbar, daß Menschen, die im allgemeinen gegen Kostüm nichts einzuwenden haben und sehr wohl imstande sind, Kostüm von Wesen zu unterscheiden, gerade gegen das Kostüm ihrer Väter von so gereizter Empfindlichkeit sind, daß sie alle Besinnung verlieren, Kostüm für Wesen nehmen und gehässig dagegen losziehen. Es kann sich doch einzig und allein nur darum handeln, ob es dem Dichter gelungen ist, mehr als Kostüm zu geben. Ist das nicht der Fall, dann kann nichts sein Werk vor dem Veralten retten; ist es aber gelungen und Menschlich-Wesentliches in die Gestalt eingegangen, dann wird das Kostüm (auch das »Problem« gehört zum Kostüm!) eine Angelegenheit des Kolorits, der Drapierung, und wer gegen das Luftige positiv oder negativ Stellung nimmt, als ob es aus Stein wäre, macht sich lächerlich. So ist auch dieses Buch ebensowenig ein bürgerliches wie ein sozialistisches Problembuch, es behandelt ebensowenig das Problem der »Gouvernante«, als es ein Angriff gegen die Abtreibungsgesetze ist: es handelt einfach, schön und stark von der Unvollkommenheit des menschlichen Lebens. Und wenn ein Dichter, dessen tiefste Liebe die Wahrheit ist, dessen ganzes Dasein und Schaffen nichts als Wahrheit will, menschliches Leben anschaut und darstellt, dann können seine Geschöpfe ebensowenig »uninteressant« werden, wie der Mensch selbst aus der Mode kommen kann.

Literarische Umschau, Beilage zur Vossischen Zeitung, Nr. 18, Sonntag, 29. April 1928, S. 1–2.

Zur Rezension von Felix Salten über Arthur Schnitzlers »Fräulein Else«

Wie »Vicki« Zuckerkanndl zum engsten Freundeskreis des Autors gehörig, hat Felix Salten sich wiederholt zu Arthur Schnitzler geäußert, man vergleiche etwa seinen rühmenden Werkrückblick aus Anlaß von Schnitzlers 50. Geburtstag in der »Neuen Rundschau« von 1912.⁴ So hat der Autor auch diesmal allen Grund, Salten für das mehrspaltige Feuilleton zu danken, wenn auch der Vergleich mit der »Fanfare« am Grad der rationalen Begründetheit der Einsichten Zweifel aufkommen läßt. Wird also die Besprechung der Novelle und ihrem Autor gerecht?

Salten bemüht sich, formale und inhaltliche Aspekte gleichgewichtet zu diskutieren. So stellt er erstaunlich umfangreiche Überlegungen zum inneren Monolog – im Vergleich mit dem »Meisterwerk« in dieser Technik, dem »Leutnant Gustl« – an und erörtert sodann das soziale Schicksal Elses und ihrer Schwestern, ehe er diese Figur als »Wahrzeichen« und ideale Frauenseele, die in sich Kind, Jungfrau und Weib vereine, im Ensemble der Frauengestalten Schnitzlers zu bestimmen versucht. In heutiger Sicht dürften Saltens Ausführungen einiges an Widerspruch hervorrufen. Schon daß er die Form des inneren Monologs vorrangig aus ihrer Nähe zum Drama entwickelt, wirkt befremdlich. Daß die Novelle ein »sausendes Tempo« vorlege, dürfte nicht der Eindruck aller Leser und Leserinnen sein. Wer je den Text-Vortrag von Edith Clever gehört hat, wurde gewahr, daß das Problem dieses zeitdeckenden bis zeitdehnenden Erzählens eher darin besteht, der Monotonie gegenzu-steuern. Die diffizile Leitmotivtechnik, die Schnitzler entwickelt, um die Assoziationen überhaupt in eine Struktur zu bringen, bleibt Salten verborgen. Seine Fixierung auf die quasi-dramatische Natur des inneren Monologs, die auf Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ziele, übersieht, daß die Protagonisten, sei es Else, sei es Gustl, gerade nicht mehr öffentlich sprechende Personen sind wie die Figuren des Dramas. Kurz, die Form wäre auch als Metapher zu lesen. Dann steht der innere Monolog

⁴ Felix Salten: Arthur Schnitzler, in: Neue Rundschau 1 (1912), S. 635–639. Von der tiefen Freundschaft zeugt eine entsprechende Gratulation Schnitzlers zum 60. Geburtstag von Felix Salten in seinem Brief zum 6. September 1929, vgl. Briefe 1913–1931 (wie Anm. 3), S. 619f.

für soziale Sprachlosigkeit, eine Form von Stigmatisierung, und in dieser Ausgrenzung, sei es auf Grund des Geschlechts, sei es auf Grund von sozialer und finanzieller Deklassierung, kommen Else und Gustl überein. Die an den Assoziationsgesetzen orientierte Form mit ihrer Nähe zu Phantasie, Traum und dissoziativen psychischen Zuständen stellt ein Rückzugsphänomen dar und impliziert tendenziell die Gefahr des Selbstverlustes, der sich bei Gustl in der unkontrollierten Aggression, bei Else im Suizid realisiert. Salten bekundet eine provozierende Blindheit gegenüber dem Skandalon der Form des inneren Monologs. Die Darstellung der Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt des jungen Leutnants, der Leitfigur der Epoche, in der Weihnachtsbeilage der »Neuen Freien Presse« von 1900, war ein aggressiver Akt, auf den das Militär mit Gegenaggression antwortete: Schnitzler wird sein Offiziersrang aberkannt. Salten glaubt jedoch, Schnitzler gegenüber dem Vorwurf der Aggression in Schutz nehmen zu müssen und immunisiert ihn, den Dichter – und zugleich das Kunstwerk –, gegenüber den tagespolitischen Geschäften. Provozierend blind zeigt sich Salten auch gegenüber dem Beängstigten und Unheimlichen der Form des inneren Monologs: die stumme innere Rede gehört hier als Kommunikation der Nicht-Kommunikation zum präsuizidalen Syndrom, das Salten zur »sanften Verzweiflung« entschärft. Es ist befremdlich, daß seine Besprechung ohne Bezugnahme auf Freud auszukommen glaubt, obwohl »Leutnant Gustl« wie »Fräulein Else« in formaler wie inhaltlicher Hinsicht z. B. die »Traumdeutung« als Intertext voraussetzen.

Im Fortgang der Rezension nehmen die Widersprüche zu. So findet Salten in Gustl und entsprechend in Else einerseits einen Typus dargestellt, andererseits aber nur einen Menschen. Gustl hält er implizit vor, daß er einerseits die Standespflicht zu ernst nimmt, da er mit Selbstmordvorsätzen auf eine »alberne Konvention« reagiert, daß er andererseits die Offiziersehre nicht ernst genug nimmt, da er am Ende befleckt und naiv weiterlebt. Das ist die elitäre Haltung des Intellektuellen gegenüber dem entfremdeten außengeleiteten Individuum. Salten reflektiert zu wenig die von Schnitzler so aufwendig herausgearbeiteten gesellschaftlichen und kulturellen Konstitutionsmechanismen, die den jeweiligen Sozialcharakter hervorbringen. Auf Else bezogen heißt das, daß Salten zwar erkennt, daß es unvernünftig sei, die Berufstätigkeit der Frau als Deklassierung zu werten, daß er andererseits aber diesen

»Broterwerb« immer noch als »dienende Stellung« ansieht und nicht als Ergebnis von Selbstbestimmung. Er setzt die Frau dem double bind aus, zugleich Subjekt und Objekt zu sein, wenn er konstatiert, daß »mit der selbständigen Erwerbstätigkeit des Mädchens [...] das Problem [sic] ihrer Verheiratung [innig verknüpft] ist«. Im Klartext heißt dieser Satz wohl auch, daß die »dienende Stellung« das Mädchen zur leicht verfügbaren (Liebes-)Sklavin macht. In dieser Sicht kann die Frau ihrem Objektstatus letztlich nicht entinnen.

Spätestens hier wird klar, daß es Salten, im Falle Elses, nicht um die gesellschaftskritische Perspektive geht, die sozialen Wandel einschliesse, sondern – das Vokabular der Besprechung enthüllt es –, um ein »unabwendbares Schicksal«, das ein ebenso unveränderliches Sosein der Frau voraussetzt. Salten wechselt zum Schluß in eine ontologisierende, essentialistische Argumentationsweise, wenn er generalisierend von Schnitzlers Werken behauptet, sie »haben das Problem zum Gegenstand, das die Frauenseele für den Mann bleibt«. Frauenunschuld, Frauentreue, die verborgene Seelentiefe, die Herzenskraft der Frau, ihr Menschentum, das Weib in ihr – das wird nun zum Thema von »Fräulein Else« erklärt. Die Sprache transportiert einen – für die heutige Leserin – schwer erträglichen Generalverdacht gegenüber der Sexualität der Frau: »die Möglichkeit zu mancherlei Erlebnis, die in jeder Frau verborgen schlummert, wird angerührt«, in Else werde »das Weib geweckt«. Sie repräsentiert nicht mehr einen besonderen Sozialisationstyp, von Schnitzler sorgfältig konstruiert, sondern bei Salten kommt nun in Else das alte bekannte »Rätsel Weib« zum Vorschein, undurchschauter Gegenstand männlicher Projektionen, anständige und gefallene Frau in einem. Nicht zuletzt verliert Salten auch den Blick für die Kunstfigur der Else, eine Existenz von des Autors Gnaden, ja, der Autor tritt zunehmend unter den Bann seiner Figur, quasi gezwungen, die »Frauenseele in ihren geheimsten Regungen [zu durchleuchten]«, sie »bis in die verborgenste Seelentiefe [zu durchdringen]« – um sich ihrer zu erwehren? Der letzte Absatz der Rezension handelt im Modus der Verneinung von der Dirne Else: »Keineswegs die Möglichkeit der Dirne soll da entlarvt werden. Nur die Möglichkeit zu mancherlei Erlebnis, die in jeder Frau verborgen schlummert, wird angerührt. Auch in Else, dieser Komplementärgestalt zur Aurelie, regt sich keine heimliche Dirne«. Seit Freuds Ausführungen über »Die Verneinung« können wir hinter dieser rhetorischen Struktur

die Anstrengung vermuten, das Gegenteil zu verbergen. Des weiteren enthüllt die Rhetorik der Spaltung wie der Hyperbolik die Obsession des Rezensenten vom gefährlichen »Wesensgrund« der Frau. Aurelie, die »edle Hauptgestalt der edlen »Komödie der Verführung«, baut Salten zur Identifikationsfigur ebenso vieler *anständiger* wie *gefallener* Frauen auf. Hinsichtlich der Figur der Else muß er sich beruhigen, daß sie zwar komplizierter sei als die vergleichbare Christine aus der »Liebeleie«, aber »im Wesensgrund doch auch einfach und unschuldig«. Salten projiziert in Schnitzlers Werk ein negatives »Menschentum« der Frau, das von Treue in Treulosigkeit, Unschuld in Schuld, von der Gestalt der Jungfrau in die des Weibes umschlägt, dem Liebhaber aber ausschließlich Schmerz und Enttäuschung ist. In der Erörterung des Weiblichen als Negativsyndrom steht Salten damit Weininger oder Freud in nichts nach.

Die Analyse des Geschlechterverhältnisses durch Schnitzler aber ist schärfer. Während der Gedanke, sich zu verkaufen, Salten nur Elses innere Dirnenhaftigkeit indiziert, »das Weib in ihr«, zeigt Schnitzler, daß die Sozialisationsbedingungen, unter denen die Frau aufwächst, zum Telos haben, daß sie sich verkauft. »Sie haben mich ja doch nur daraufhin erzogen, daß ich mich verkaufe, so oder so«, erkennt Else.⁵ Nicht umsonst ist die Verführer- und Vatersubstitut-Figur Dorsday (Kunst-)Händler, der ebenso wie mit Gemälden mit alten Kleidern oder Frauen handeln könnte, indem er Else erklärt, daß »alles in der Welt seinen Preis hat.«⁶ Ihr Dilemma ist, daß sie mit der auch von Salten gerühmten »Messerschärfe des Verstandes« die herrschende Geschlechterordnung, welche sie zum Objekt und Opfer macht, durchschaut, aber dennoch bis zum Selbstmord mit dieser Ordnung identifiziert bleibt. Dieser Zusammenhang bleibt Salten verborgen. Mit Elses Neigung zum Selbstmord, der unter der Metapher des Abgangs von der Lebensbühne von der ersten Zeile der Erzählung an präsent bleibt, setzt sich Salten nicht auseinander. »Aber sie tötet sich«, heißt es nur lapidar.

Der Rezensent bleibt an Einsichten hinter seinem Autor zurück. Insofern ist die Fanfare für »Fräulein Else« als Werk kaum eine Fanfare für Else als Frau. Und das um so weniger, je mehr Salten sie mit preisenden Epitheta überhäuft, die er schließlich zu einer *coincidentia oppositorum*

⁵ Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, »Fräulein Else«: S. 324–381, hier S. 345.

⁶ Ebd., S. 346.

zusammenzwingt: »so ganz noch Kind, so sehr noch Jungfrau, so ahnungsvoll schon Weib, so erfüllt von Güte, so durchblitzt von Messerschärfe des Verstandes, so gelind an Zärtlichkeit und so sanft in der Verzweiflung«. Mit dieser mythischen Gleichzeitigkeit von »noch« und »schon« errichtet Salten das Phantasma der Kindsbraut neu, das Schnitzlers Novelle doch gerade kritisch zur Debatte gestellt hat. Doch dieses Interpretationsmuster findet sich selbst noch 1968. In einem Felix Salten vergleichbaren euphorischen Ton heißt es bei William Rey: »Wo gibt es das sonst noch, dieses Entfalten einer Gestalt von innen her? Welchem Autor ist es je gelungen, das Sprechen, Denken, Fühlen und Träumen eines jungen Mädchens so überzeugend darzustellen, daß auch nicht die Spur eines falschen Tones bemerkbar wird? Die Gestalt des Mädchens Else in ihrer zauberhaften Unmittelbarkeit ist unvergeßlich. Abgerungen den Mächten der Auflösung, ist hier noch einmal das Wunder der wiedergewonnenen Naivität dichterische Wirklichkeit geworden.«⁷ Es spricht für das Fortbestehen der asymmetrischen, Projektionen begünstigenden Geschlechterordnung, daß ein Text wie »Fräulein Else« ein derartiges Verführungspotential zu entfalten vermag.

Zur Rezension von Victor Zuckerkandl über Arthur Schnitzlers »Therese«

Das von Schnitzler herausgestellte »Gescheidte« in der Kritik Zuckerkandls besteht vor allem darin, daß er »die Meisterschaft des Sehens« wie die der Darstellung in diesem späten Frauenroman Arthur Schnitzlers erkennt. Ausdrücklich spricht er von der nur »scheinbaren Kunstlosigkeit der Erzählung« und korrigiert damit vorausschauend spätere Literaturkritiker, die vom »kunstlosen, naiven, chronologischen Bericht« sprechen.⁸ Der Eindruck der Chronik, die »lapidare Daseinskonstatierung«, ist hier Formwille und Kunstziel und verdankt sich der »äußerste[n] Knappheit der Mittel«. Zuckerkandl liefert bereits die entscheidenden Stichworte – Sachlichkeit, neutrale Berichterstattung –, die erst in neuerer Zeit zur Klassifikation des Werks als Desillusionsroman

⁷ William H. Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens, Berlin 1968, S. 85.

⁸ Vgl. Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler, Stuttgart 1987, S. 179.

und zur Identifizierung seiner Stiltendenz als der ›Neuen Sachlichkeit‹ zugehörig geführt haben.⁹

Auch was das Inhaltliche betrifft, erkennt Zuckerkindl richtig, daß der Roman die »moderne soziale Ordnung« thematisiert. Allerdings wird im Laufe der Besprechung, z. B. an der Art des Vokabulars, deutlich, daß der Rezensent sich weigert, die Darstellung dieser Ordnung im Roman genauer unter die Lupe zu nehmen. Im Gegensatz zum »unpathetisch[en]« Stil des Werks stilisiert der Rezensent die Protagonistin zur tragischen Heldin, die unter einem »Fluch« steht, unter einem »Schicksal«, ebenso »selbstverschuldet wie auferlegt«. Stichworte wie »ungreifbare irdische oder göttliche Instanz«, »die Zeit des Irrens«, »das Elend«, »kein Entrinnen«, »Verhängnis«, »Katastrophe« errichten den Rahmen der Tragödie und lassen die konkreten Bedingungen der Hervorbringung des Elends, z. B. in der Sozialisation von Mutter und Sohn, mehr und mehr verschwinden. Widersprüche in der Argumentation, eine Ambivalenz in der Bewertung der Geschehnisse, lassen sich konstatieren: der Sohn entwickelt verbrecherische Anlagen [...], andererseits liegt die Verschuldung außer ihm, in dem Schicksal, das die Mutter ihm bereitet hat; Therese leide selbstverschuldet, andererseits aber »gezwungen von Umständen, die nicht sie zu verantworten hat«. Die Sowohl-als-auch-Formel – »die Verschuldung ebensowohl in ihm wie außer ihm« – wird zur hilflosen Floskel, solange nicht die jeweiligen Anteile bzw. eine Theorie der Verkettung des Außen und des Innen entwickelt werden. So verwundert es wenig, wenn der Rezensent sich am Ende dagegen verwahrt, den Roman »ein bürgerliches« oder »ein sozialistisches Problembuch« zu nennen: »es handelt einfach, schön und stark von der Unvollkommenheit des menschlichen Lebens«.¹⁰

Mit dieser auf alle große Literatur applizierbaren Formel allerdings hat der Rezensent dem Schnitzlerschen Roman seine Identität genommen. Er folgt offenbar dem Vorurteil, daß das Werk ebenso wie seine Rezension »ohne den Schatten einer Tendenz« auszukommen habe. Damit bleibt

⁹ Vgl. ebd., S. 180 und Elsbeth Dangel: Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman »Therese«. Chronik eines Frauenlebens, Stuttgart 1985, S. 47–49.

¹⁰ Dagegen hat Auernheimer in seiner bereits vor Erscheinen der »Therese« publizierten Rezension ganz besonders die Thematik des Sozialen wahrgenommen und herausgestellt: »der Fall der armen Therese [transzendiert] [...] merkbar ins Soziale«, vgl. Raoul Auernheimer: »Gouvernanten-Roman«, in: Neue Freie Presse, 22. April 1928, S. 1–3.

Zuckerkandls Interpretationsansatz ahistorisch und essentialistisch: in die Figuren muß »Menschlich-Wesentliches« eingegangen sein, die »tiefste Liebe« des Dichters gelte der Wahrheit. Möglicherweise verstellt Zuckerkandl hier seine philosophische Ausbildung den Blick – in seinen späteren Werken zum Wesen der Musik fallen die Namen Heidegger, Husserl, Wittgenstein. Doch Schnitzlers besonderes Interesse an der sozialen Frage ist überliefert. Als er die frühe Erzählung »Der Sohn« (1892) wieder zur Hand nimmt, die den erzählerischen Keim für den Roman »Therese« darstellt, belasten ihn gerade die Erziehungsschwierigkeiten mit der eigenen Tochter, in welche das nicht sehr kompetente, aber emotional umso mehr betroffene Kindermädchen, Wucki, involviert ist. Als man plant, Lili in ein Institut zu geben, kommt es daher zu vielen Trennungstränen. Entsprechend ist im Tagebuch am 19. September 1924 zu lesen: »[Nachmittags] den ›Sohn‹ zu Ende gelesen. Es ist doch viel gutes darin und fast schien es mir der Mühe werth, die Sache auszuarbeiten und zu vollenden. – Die ›soziale‹ Note interessirt mich jetzt daran; vielleicht im Zusammenhang mit Wucki.–«¹¹

Zum Schluß seiner Besprechung kommt Zuckerkandl auf den sicher unter den Freunden häufig diskutierten Vorwurf zu sprechen, Menschen und Probleme in der späten Prosa Schnitzlers seien unzeitgemäß. Bekanntlich hat sich Schnitzler mit dieser Kritik, er schildere eine »abgeschlossene, abgetane, zum Tode verurteilte Welt,«¹² wiederholt auseinandergesetzt. Zuckerkandl stellt die hochinteressante Frage, warum die zeitgenössischen Leser der zwanziger Jahre »gerade gegen das Kostüm ihrer Väter von so gereizter Empfindlichkeit sind, daß sie alle Besinnung verlieren [...] und gehässig dagegen losziehen« (»Therese« handelt von der Zeit zwischen 1890 und dem Beginn des ersten Weltkriegs). Warum also stören sich Schnitzlers Leser am Kostüm? Ist es zu durchsichtig, zu wenig dicht, um die Verdrängungs- und Verleugnungswünsche der Sohnesgeneration zu befriedigen? Stellt das Kostüm den Anspruch, es als Metapher zu lesen? Dann wäre es in der Tat »mehr als Kostüm«, wie Zuckerkandl fordert, und die LeserInnen müßten erkennen, daß z. B. die berufstätigen Frauen, die jungen Angestellten, deren Zahl während und nach dem ersten Weltkrieg stetig wächst, immer noch halbe Skla-

¹¹ Tagebuch 1923–1926 (wie Anm. 1), S. 184.

¹² So Jakob Wassermann, vgl. Schnitzlers Entgegnung im Brief an Wassermann vom 3. November 1924 in: Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931 (wie Anm. 3), S. 370–372.

vinnen sind wie ihre Vorgängerinnen, die Gouvernanten, und daß sich an der Asymmetrie der Geschlechterordnung nichts geändert hat. Im Muttermörder etwa enthüllt Schnitzler die Rückseite der – auch in der Freudschen Psychoanalyse noch – hochidealisierten abendländischen Mutter-Sohn-Beziehung, er enthüllt den vernachlässigten, für die Bedürfnisse von Mutter bzw. Pflegemutter sogar mißbrauchten Sohn sowie die subjektlose, psychisch fragmentierte, vergeblich ihre Versklavung fliehende junge Frau, der es die Gesellschaft unmöglich macht, die Qualitäten einer »ausreichend guten«¹³ Mutter zu entwickeln. Zuckerkandl macht es sich in dieser Sicht freilich zu einfach, wenn er seine Frage nach der Funktion des Kostüms damit beantwortet, daß es den Blick für das »Menschlich-Wesentliche« in der Gestaltung schärfe.

Richten wir zum Schluß an die Rezension die Frage, was können die Leserinnen und Leser, deren Interesse geweckt worden ist, nicht aus ihr über den Roman erfahren, so ist es all das, was an Konkretisierung über das Menschlich-Wesentliche, das Anthropologische, das Typische hinausgeht. Thereses Bruder z. B. wird von Zuckerkandl als »tückisch« vorgestellt, er ist aber auch ein in übler Weise politisch agierender Deutschnationaler und Antisemit und dabei Arzt; Thereses Jugendfreund ist zwar »öde«, aber auch kühler Mediziner und angehender Psychiater, der mehr vom interessanten pathologischen Fall erregt wird, als daß er dem Patienten Empathie entgegenbrächte; Thereses Vater ist zwar »wahnsinnig«, aber auch ein vorzeitig pensionierter Militär und Syphilitiker; Thereses Sohn wird weniger von seiner Pflegemutter auf dem Lande betreut als von deren pubertierender Tochter, die das Kind schon früh sexuell mißbraucht und damit seine Karriere als Zuhälter vorzeichnet. Nur was die Mutter [!] der Protagonistin betrifft, bedient sich Zuckerkandl einer unverblühten Sprache: »halb Kupplerin, halb Schundliteratin«. Als solche versucht sie einerseits, die Tochter an einen ältlichen Adligen zu verkaufen, entwendet sie andererseits Thereses Liebeskorrespondenz, um ihre eigenen Romane damit zu füllen. Wie aber soll eine solcherart mütterlich mißbrauchte Tochter zur »ausreichend guten« Mutter eines Sohnes werden? Gemessen an dieser »Meisterschaft des Sehens« ist der

¹³ Vgl. die berühmte Formel: »good enough«, des englischen Psychoanalytikers und Theoretikers der frühen Mutter-Kind-Beziehung D. W. Winnicott für die Qualität der Bemutterung, z. B. in: Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. Studien zur Theorie der emotionalen Entwicklung (1965), Frankfurt a. M. 1984, S. 231.

Rezensent Zuckerkandl mit seinem Blick auf das Menschlich-Wesentliche seinem Autor Schnitzler ohne Frage unterlegen.

Abschließende Bemerkungen

Die beiden Rezensionen von Felix Salten und Victor Zuckerkandl wurden hier vorgestellt, weil sie nicht in den vorliegenden Schnitzler-Bibliographien verzeichnet sind und auch in der Forschungsliteratur zu Schnitzler bisher nicht wahrgenommen oder diskutiert wurden. Des weiteren liefern sie wichtige Hinweise darauf, wie die Auseinandersetzung mit der Geschlechterfrage in den zwanziger Jahren geführt wurde. Im Rückblick auf die Besprechungen dieser beiden »gescheiten« Freunde Arthur Schnitzlers zeigen sich überraschend manche Gemeinsamkeiten: beide vermeiden es, sich auf den sozio-psycho-pathographischen Aspekt dieser späten Prosa Schnitzlers wirklich einzulassen, indem sie die Protagonistin in den Rahmen der Schicksalstragödie einspannen. Die Rede vom Menschlich-Wesentlichen, von der Wahrheit und dem Tendenzlosen des Kunstwerks zeigt einerseits als Tabusprache die Berührungsangst gegenüber dem sozialen Problem, hat aber andererseits wohl auch die Funktion, den Autor Schnitzler in der Öffentlichkeit zu schützen, als wolle man ihr keine Handhabe bieten, den Verfasser des »Reigens« und des »Leutnant Gustl« ein weiteres Mal zu skandalisieren. In diesem Zusammenhang ist sicher auch zu sehen, daß keiner der beiden Rezensenten die Thematisierung des Jüdischen in diesen beiden Prosawerken Schnitzlers zur Sprache bringt. Else ist die Tochter eines jüdischen Rechtsanwalts, Dorsday ein Händler jüdischer Herkunft.¹⁴ Elses Vater versucht angestrengt, den »Prozeß Erbesheimer« zu gewinnen, der Ausgang bleibt im Text aber offen. Der Name Erbesheimer ist hier Stigma und Metapher in einem. Von Pogromstimmung ist in Schnitzlers Tagebüchern seit 1920 verstärkt die Rede; er mußte bei Lesungen massive, in Tätlichkeiten ausufernde Störungen hinnehmen.¹⁵ Es fällt auf, daß in

¹⁴ Bekanntlich findet sich das Thema von »Fräulein Else« bereits in einem frühen Entwurf Schnitzlers mit dem Titel »Jüdische Familie«, vgl. Arthur Schnitzler: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß, hg. von Reinhard Urbach, in: Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1977, S. 182–184.

¹⁵ Vgl. den Bericht über die Lesung in Teplitz vom 3. November 1922 mit den Stichworten »Höllennärl«, »Culturskandal«, »Hakenkreuztreiben«, in: Tagebuch 1920–1922. Unter

Saltens Rezension die »Neue Freie Presse« durchgehend die Schreibung Artur für den Vornamen Schnitzlers verwendet, während z.B. 1912 in der »Neuen Rundschau« noch Arthur Schnitzler zu lesen war.

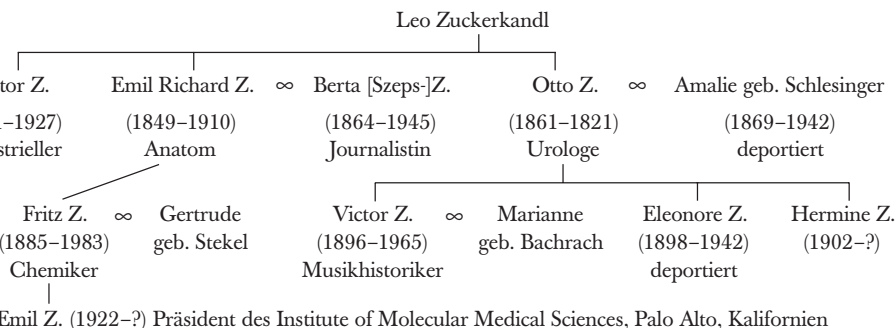
Felix Salten emigriert 1939 in die Schweiz. Der Musikwissenschaftler und Dirigent Victor Zuckerkindl, seit 1936 Lektor bei Bermann Fischer, kann mit dessen Hilfe 1938 dem Verlag ins Stockholmer Exil folgen und emigriert 1939 über Genf in die USA. Er ist dort als Musikwissenschaftler und Musikpädagoge tätig, bis 1942 am Wellesley College bei Boston, von 1945–1948 in Princeton und danach am St. John's College, Annapolis, Maryland.¹⁶ Seine Werke erscheinen in der Schweiz und in den USA.¹⁷ In den »Eranos«-Jahrbüchern wurden seine Vorträge veröffentlicht, die er bei den »Eranos«-Tagungen in Ascona von 1960–1963 gehalten hat.¹⁸

Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach vorgelegt von M. Werner Welzig, Wien 1993, S. 374–375.

¹⁶ Diese Informationen in: Robert Musil: Briefe 1901–1942, hg. v. Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1981, hier Bd. 2, S. 448. Diese Mitteilungen gehen vermutlich auf den einzigen publizierten Lebenslauf zurück, jenen, den die »Eranos«-Jahrbücher zur Vorstellung des Autors Victor Zuckerkindl herausbrachten: vgl. Bd. 31 (1962), S. 464; siehe unten Anm. 18. Bis heute hat kein deutschsprachiges Lexikon diesen Lebenslauf aufgenommen.

¹⁷ Victor Zuckerkindl: Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt, Zürich 1963; Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort, Zürich 1964; The Sense of Music, Princeton, New Jersey, 1959; Sound and Symbol: Music and the External World. Translated by Willard R. Trask, Princeton, New Jersey 1956; Man the Musician: Sound and Symbol, Volume II. Translated by Norbert Guterman, Princeton, New Jersey 1973.

¹⁸ Vgl. »Eranos«-Jahrbücher, Bd. 29–32 (1960–1963): »Die Tongestalt« (Bd. 29), »Der singende und der sprechende Mensch« (Bd. 30), »Vom Wachstum des Kunstwerks« (Bd. 31), »Die Wahrheit des Traumes und der Traum der Wahrheit« (Bd. 32). Da biographische Daten zur Familie Victor Zuckerkindls nicht ganz einfach zu ermitteln sind, sei hier folgende, der Ergänzung bedürftige, Übersicht beigefügt.



1964 kehrt Zuckerkanndl nach Europa zurück und läßt sich in Ascona nieder. Aus Anlaß seines Todes erscheint im »Merkur« eine Würdigung durch Erich von Kahler, gefolgt von einem Essay Zuckerkanndls selbst.¹⁹ Während zu Felix Salten reichlich bio-bibliographisches Material zu finden ist, schweigen sich die Lexika zu Zuckerkanndl aus. Deshalb hielt ich es für angebracht, das wenige hier zu nennen. Selbst in der Musikwissenschaft beginnt sein Werk erst seit 1990 wahrgenommen zu werden. Zuckerkanndl ist 1927 in den Fächern Musik, Kunstgeschichte und Philosophie promoviert worden und gilt heute als früher Vertreter eines interdisziplinären Forschungsansatzes: seine Studien gehören in den Bereich der Musikanthropologie, Musikethnologie und Musikphilosophie. Die informativste Würdigung seines musiktheoretischen Werkes stammt aus jüngster Zeit, von Wolfgang Suppan, und dafür muß man zu einem amerikanischen Lexikon greifen!²⁰ Neben dem Musikwissenschaftler tritt der Literaturkritiker Zuckerkanndl zurück, ist aber noch zu entdecken; außer mehrfach zu Schnitzler hat er auch zu Thomas Manns Romanen publiziert.²¹ Seine Musik- und Literaturkritiken erschienen vor allem in den »Ullsteinblättern«, der »Vossischen Zeitung« und der »Neuen Rundschau«. Der Verleger und Freund, Gottfried Bermann Fischer, nennt ihn einen »eminenten Literaturkenner«.²²

¹⁹ Erich von Kahler: »Was ist Musik? Zum Lebenswerk von Viktor Zuckerkanndl,« in: Merkur 19 (1965), S. 923–928. – Viktor Zuckerkanndl: »Was ist eine Melodie. Zur Phänomenologie des künstlerischen Schaffens,« in: Merkur 19 (1965), S. 929–938.

²⁰ Vgl. den großen Übersichtsartikel zu Zuckerkanndl in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 2nd edition, New York 2001, S. 875–876.

²¹ U. a.: »Die Musik des Doktor Faustus«, in: Neue Rundschau 45 (1948), S. 203–214, erschienen im Bermann-Fischer Verlag, Stockholm.

²² Gottfried Bermann Fischer: Bedroht – bewahrt. Weg eines Verlegers, Frankfurt a. M. 1967, S. 126.

»Das kleine Falsificat«

Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals
»Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«

Am 26. April 1916 findet am Deutschen Theater in Berlin unter der Regie von Max Reinhardt die Uraufführung eines Balletts »Die grüne Flöte« statt, dem ein einaktiges Lustspiel vorausgeht: »Die Lästigen. Nach Molière«.¹ Die Aufführung steht unter dem Protektorat der Stadt Berlin zugunsten der zerstörten Karpatenorte; der Weltkrieg hat bereits eine für Deutschland kritische Wendung genommen. Die Kritiken in den Zeitungen am nächsten Tag reagieren ausschließlich positiv: Das Ballett erregt »helles Entzücken« und der Einakter findet Gefallen; ein Kritiker will darin sogar »den ganzen Molière in der Größe seiner Anschauungen« erkennen, das sei »echter Molière, jener Molière, der uns Deutschen heute näher steht als manchem seiner Landsleute«.² Der nationalistische, von der Kriegspropaganda nicht ganz freie Ton, der Molière gegen seine eigenen Landsleute ausspielt, ist nicht zu überhören. Aber am französischen Autor selbst kommt kein Zweifel auf, der Text des Lustspiels wird in dieser und anderen Besprechungen eindeutig Molière zugewiesen.³

Die Sache hat allerdings einen Haken, der den meisten Kritiken entgangen ist. Das Stück »Die Lästigen« trägt zwar den übersetzten Titel

¹ Der Programmzettel der Uraufführung kündigt ein einaktiges Lustspiel »Die Lästigen nach Molière« an. Titelvarianten von Handschrift und Theatertyposkript zeigen, daß Hofmannsthal auch an die Formulierung »von Molière« oder »frei nach dem Molière« gedacht hat. Der Erstdruck in der Zweimonatsschrift »Marsyas« von 1917 vermerkt ebenfalls »nach Molière«, im ersten Buchdruck von 1918 heißt es dann »nach dem Molière«. Hofmannsthals Verfahren hat einen Prätext in Kleists Lustspiel »Amphytrion«, das ebenfalls als Übersetzung verkleidet als »Ein Lustspiel nach Molière« daherkommt. Damit spiegelt sich die Kopierung Molières bei Hofmannsthal noch einmal in der Kopierung Molières bei Kleist, wodurch sich der Kopierungsvorgang selbst noch einmal verdoppelt. Den Hinweis auf Kleist verdanke ich Gerhard Neumann. Die Informationen zu den Titelvarianten und die Zitierungen aus unveröffentlichtem Material verdanke ich der Einsicht in das Manuskript des Bandes SW XVII Dramen 15, dessen Erscheinen für 2003 geplant ist. Dafür danke ich der Herausgeberin Gudrun Kotheimer und der Redakteurin Ingeborg Beyer-Ahlert.

² Rezension von Karl Strecker in der Täglichen Rundschau, Berlin, 27. April 1916. Zitiert nach dem Manuskript von SW XVII Dramen 15 (Anm. 1).

³ Außer in ganz wenigen Besprechungen, die sich immerhin die Frage stellen, ob da nicht doch Hofmannsthal am Werk war.

von Molières »Les Fâcheux«, aber es ist nicht von Molière: von ihm stammt nur – wie der tatsächliche Verfasser Hofmannsthal in einem Brief an Pannwitz bemerkt – der »Titel und vagste Grundidee«, sonst sei alles eine »völlige Improvisation«, was der »ganzen breitmäuligen Presse« entgangen sei.⁴ Und an Richard Strauss schreibt Hofmannsthal: »Übrigens ganz im Vertrauen: Reinhardt spielte die letzten 6 Wochen allabendlich einen Molière, die ›Lästigen‹, wovon außer dem Titel keine Zeile von Molière war, sondern jedes Wort vom ersten bis zum letzten von Ihrem ergebenen Librettisten, ohne daß die Kritik ›Mau‹ sagte.«⁵ Die Genugtuung, das Publikum und vor allem die Kritik so hintergangen zu haben, die Freude, daß der Schwindel nicht aufgefliegen ist, klingt in diesen Sätzen durch.

Es ist ein offenes Geheimnis, daß das gesamte Werk Hugo von Hofmannsthals von zahllosen Anleihen durchsetzt ist. Hofmannsthals Texte sind in hohem Maße Produkte zweiten Grades, nicht aus dem Rohstoff des Lebens, sondern aus bereits behandeltem Kunststoff produziert, voller oft versteckter, manchmal auch offener Zitate: ein gigantisches »Buch der Freunde«, raffiniert zusammengestellt und an den Bruchstellen sorgfältig gekittet.⁶ In Kategorien einer Autor- und Werkästhetik, die

⁴ Brief an Pannwitz vom 16. Januar 1918: »ein einactiges Lustspiel das mit dem gleichnamigen Molières nur Titel und vagste Grundidee gemein hat, eine völlige Improvisation, nach einem Gespräch mit Reinhardt über Gesellschaftskomödie (dessen Gespräch mir immer äußerst anregend ist) in vier oder fünf Tagen hingeschrieben, dann von Reinhardt unter dem Namen Molière gespielt und von der ganzen breitmäuligen Presse, mit einer einzigen Ausnahme, als solcher hingenommen.« BW Pannwitz, S. 180.

⁵ Brief an Strauss vom 11. Juni 1916. BW Strauss, S. 346. Vgl. auch den Brief an Hermann Bahr vom 27. Dezember 1917: »So habe ich fast sooft ich in Berlin war für Reinhardts momentanes Bedürfnis etwas improvisiert, und weit mehr als Sie wissen oder sonst jemand weiß, weil eben stets anonym. So wurde 1916 über 40 mal ein angeblicher Molière gespielt ›Die Lästigen‹ an dem nur der Titel und annähernd das Personenverzeichnis von Molière waren, die ganze Substanz aber von« (bricht ab). (BW Bahr. Österreichisches Theatermuseum Wien, I. N. A 25732 Ba M). Daß Hofmannsthal da verstummt, wo er, nachdem er sich seiner anonymen Arbeit gerühmt hat, nun den eigenen Autornamen einsetzen müßte, entbehrt nicht der Ironie!

⁶ Dies ist in der neueren Hofmannsthalforschung zum Konsens geworden. Aus den vielen Forschungsstimmen zum Thema vgl. etwa: Mathias Mayer, »Intérieur« und »Nature morte«: Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hofmannsthal. *Etudes Germaniques* 46 (1991), S. 313ff. und Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 22. Die Produktionsweise Hofmannsthals ist aber auch durch einzelne Äußerungen Hofmannsthals selbst belegt und in seinen Essays häufig in ihrer ästhetischen Relevanz thematisiert: etwa

Autorschaft als Werkherrschaft versteht,⁷ könnte man bei diesem Zitatmosaik allerdings auch von einem geistigen Diebstahl oder Plagiat reden. So räsoniert Arthur Schnitzler einmal in seinem Tagebuch über Hofmannsthals »fast unverständliche Neigung zu literarischen Aneignungen« und erwähnt gleich zweimal einen ihn offensichtlich erschreckenden Ausspruch Hofmannsthals zu einem Dramenprojekt Schnitzlers: »Das Stück werd ich auch schreiben.«⁸ Nach René Girards Konzept des »*désir triangulaire*« wäre dies ein Musterbeispiel eines mimetischen Blicks des Begehrens, der sich mit gesteigerter Intensität auf das bereits vom anderen begehrte Objekt richtet.⁹ Man könnte geradezu mit Girard sagen, daß sich Hofmannsthals poetische Inspiration überhaupt erst durch das Begehren der Einfälle anderer entzündet hat, daß er über einen »*médiateur du désir*«¹⁰ zu seinen poetischen Objekten fand; jedenfalls die von seinen begehrlichen Raubzügen betroffenen Schriftstellerkollegen mußten das so erleben. Die moderne Intertextualitätsforschung hingegen, die generell einen Text als Text aus Texten liest, sieht darin weniger ein Eigentumsdelikt als vor allem eine spannende Transformation und Weiterbearbeitung der »Literatur auf zweiter Stufe.«¹¹ Hofmannsthal selbst hat diese Sicht bereits vorweggenommen, wenn er – gegen die literaturwissenschaftliche Einflußforschung seiner Zeit – Einfluß ganz modern als »jenes Communicieren webender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht«, verstehen wollte.¹²

wenn er den Reiz der Technik Swinburnes preist, »daß sie uns unaufhörlich die Erinnerung an Kunstwerke weckt und daß ihr rohes Material schon stilisierte, kunstverklärte Schönheit ist.« (GW RA I, S. 147).

⁷ Dieser Zusammenhang ist analysiert im gleichnamigen Buch von Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981.

⁸ Schnitzler im Tagebuch am 12. Dezember 1902. In: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1893–1902. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann Werner Welzig. Wien 1989, S. 389.

⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1985, bes. S. 16–25.

¹⁰ Ebd., S. 16.

¹¹ Dies der Untertitel von Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993. Fast Genettes gesamte Skala der Transtextualität ließe sich in Hofmannsthals »Lästigen« wiederfinden.

¹² Hofmannsthal zu seinem Verhältnis zu George: »Der Einfluß war sicher groß – aber nicht was die nach Beeinflussung suchenden Literaturhistoriker unter Einfluß verstehen – sondern jenes Communicieren webender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht.« (Zitiert nach Ursula Renner, Er macht die leere Luft beengend – Lauter webende Kräfte: Hugo von

Eine gegenpolige Ausnahme zu Hofmannsthals oft nicht markierten ›second hand‹ Artefakten bildet das Lustspiel »Die Lästigen«. Es trägt den Untertitel »Nach dem Molière« ohne weitere Namensangabe und bezeichnet sich damit selbst ganz offensichtlich als eine Übersetzung des Molière-Stücks »Les Fâcheux«. Der andernorts heimliche Kopist fremder Werke verbirgt hier listig das Eigene in der angeblichen Kopie, er eignet sich nicht Fremdes an, sondern leiht sich dem Fremden. Bei diesem Leihverhältnis will das mimetische Begehren nicht das Objekt des Anders sich einverleiben, sondern es will gerade umgekehrt sich selbst für dieses Objekt ausgeben, indem es »*sich* selbst zu einem anderen macht« (›en se faisant autre‹).¹³ So beschreibt Roger Caillois seinen Begriff der »mimicry«, der die mimetische Lust an Verkleidung und Maskenspiel bezeichnet: »Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre.«¹⁴ Der Witz des Spiels besteht gerade im Versuch, sich bis zur Unkenntlichkeit zu tarnen, jeden illusionsstörenden Fehler zu vermeiden und dennoch mit der Verkleidung zu spielen.¹⁵ Aus Hofmannsthals Lust, nicht *wie*, sondern *als* Molière zu schreiben, entsteht damit nicht ein Plagiat, sondern das Gegenteil, eine bewußte, aber doch spielerisch inszenierte Fälschung: Ein Original wird so überzeugend imitiert, daß sich das Publikum täuschen läßt. Hofmannsthal nennt es »das kleine falsificat«¹⁶ und fördert das Versteckspiel seiner »Lästigen« nach Kräften: »(Großes Geheimnis. Der Molière selbst darf nicht wissen, dass sie nicht von ihm sind.)«¹⁷ Daß er zugleich brieflich für die Verbreitung

Hofmannsthal und Stefan George. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27. Juni 1998, S. 42). Die Formulierung Hofmannsthals spricht eine literarische Beziehung an, die er auch als das »Geheimnis der Contemporaneität« bezeichnet hat (Brief an Karl Wolfskehl vom 17.7.1927, zitiert nach Edgar Salin, Um Stefan George. Zweite neugestaltete Ausgabe. München und Düsseldorf 1954, S. 223).

¹³ »On peut aussi s'en évader en se faisant autre«. Roger Caillois, Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige). Paris 1958, S. 39. Dt.: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München, Wien, o.J., S. 27. Vgl. dazu: Gabriele Brandstetter, »Fälschung wie sie ist, unverfälscht«. Über Models, Mimikry und Fake. In: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann: Mimesis und Simulation. Freiburg 1998, S. 426.

¹⁴ »Der Mensch vergift, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um dafür eine andere vorzutäuschen.« Caillois, ebd., fr. S. 39, dt. S. 28.

¹⁵ Caillois, ebd., fr. S. 42, dt. S. 31, vgl. Brandstetter (Anm.13), S. 433.

¹⁶ Brief an Käthe Riezler-Liebermann vom 6. Juni 1916. HJb 1 (1993), S. 116.

¹⁷ Brief an Gerty von Hofmannsthal vom 21. Februar 1916. Vgl. ebenfalls an Gerty am 16. Februar: »muß doch von heut bis Sonntag abend einen ganzen Einakter schreiben, noch

des Geheimnisses sorgte, erhöhte gewiß den Reiz des Spiels. Die Mimikry von Hofmannsthals Molièremetamorphose geht sogar bis zur Imitation der Herstellungsbedingungen: Wie Molière für die »Fâcheux« beansprucht Hofmannsthal, sonst von langwierigen Arbeitsprozessen geplagt, für seine »Lästigen« nur wenige Tage.¹⁸

Aber an dem als Molièrezitat verkleideten Hofmannsthalschen »Original« ist bei genauem Hinsehen wiederum so gut wie nichts »Original zu nennen«, ¹⁹ Viel mehr als Hofmannsthal es mit seiner Formulierung von der »völlige[n] Improvisation« zugibt, ist die kleine Komödie tatsächlich ein Zitat »nach dem Molière«, oder besser eine aus vielen Stücken zusammengesetzte »Etude sur Molière«. Vor allem aber treibt sie ein raffiniertes Spiel mit dem Zitat, eine – in diesem Fall ganz bewußt eingesetzte – Anspielung auf fremde Fiktion und eine Verdrehung der Fiktionsebenen; kurz: Der »litterarische Scherz«, ²⁰ wie Hofmannsthal seinen Einakter auch genannt hat, ist selbst ein kleines Wunder der Intertextualität von subtiler Ironie.

Mit seinem Falsificat durchkreuzt Hofmannsthal einen emphatischen Werkbegriff, der nur eine authentische eigene Erfindung anerkennen will, indem er die Leitdifferenz von »echt« und »falsch« unkenntlich macht, und er unterläuft die Konzeption der ursprünglichen schöpferischen Subjektivität, indem er die Leitdifferenz von »originell« und »nachahmend« aufhebt.²¹ Die für Hofmannsthal ohnehin bedenkliche goethezeitliche

dazu nicht einen Einakter von einem H.H. sondern einen von Molière, das darf aber niemand wissen«. Und am 27. Februar an Gerty: »Es ist natürlich ein absolutes Geheimnis, auch im Theater weiß es niemand.« ((DLA Marbach und Anm.1). Hofmannsthal selbst war aber auf seinen »literarischen Scherz« so stolz, daß er sein »absolutes Geheimnis« unentwegt allen seinen Freunden mitteilte. Womit die Position der Autorschaft wiederum durch die informelle Propaganda gestärkt wäre.

¹⁸ Beide Autoren betonten bei ihrem gleichnamigen Stück diesen kurzen Arbeitsprozeß: »in vier oder fünf Tagen hingeschrieben,« rühmt sich Hofmannsthal (vgl. Anm. 3), und Molière: *La pièce a été conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours*. Molière, *Les Fâcheux*. *Œuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*. Paris: Gallimard 1971, S. 475.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe: »Vom Vater hab' ich die Statur, / Des Lebens ernstes Führen [...] Was ist nun an dem ganzen Wicht / Original zu nennen?«. Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz., Bd. 1. Gedichte und Epen, München 1981, S. 320.

²⁰ Brief an Karl Wählin, 18. Mai 1922. (Universitätsbibliothek Uppsala, Kopie FDH Frankfurt und Anm. 1).

²¹ Diese Unterscheidung nach »zwei Leitdifferenzen« bei Gabriele Brandstetter, »Fälschung wie sie ist, unverfälscht«. (Anm. 13), S. 420.

Idee des Autors als singulärem Schöpfer eines Originals wird mit dieser Subversion ihrerseits als fragwürdig erkannt. Autorschaft, so macht Hofmannsthals übermütige Camouflage evident, ist nicht Werkherrschaft.²²

Ich möchte nun versuchen, das Verwirrspiel von Original und Fälschung an Hofmannsthals Einakter aufzurollen, und mich dabei vom Untertitel »Nach dem Molière« und dessen Mehrdeutigkeiten leiten lassen. »Nach dem Molière«: das suggeriert einmal, es handle sich um die Übersetzung einer Komödie Molières (1). Zweitens nimmt das Lustspiel »nach dem Molière« die Themen der französischen Gesellschaftskomödie auf: die Spannung von Einzelnem und Gesellschaft und von Sein und Schein, wie sie besonders der »Misanthrope« entfaltet (2), es liefert drittens eine moderne Version der Thematik 250 Jahre »nach dem Molière« (3) und wird schließlich viertens in seiner übermütigen Autoreflexivität der »Als ob« Situation lesbar als eine Allegorese der Täuschung: das Stück bezichtigt sich selbst und deutet unentwegt auf den Schwindel, der so tut, als ob es »nach dem Molière« wäre. Damit leistet es zugleich eine Reflexion über Literatur und ihren Modus der Fiktionalität (4).

I. Nach dem Molière: Echtheitssuggestion

Um die Mimikry »nach dem Molière« überzeugend zu gestalten, muß das Lustspiel Echtheitssignale aussenden. Das sind einmal Anleihen aus verschiedenen Molièrekomödien, wie die Namen der Personen, kleine Handlungsmotive und wörtliche, als buntes Molière-Puzzle zusammengesetzte Zitate. Zum andern muß ein historisch-kulturelles Ambiente die Echtheit garantieren: Lokalkolorit wird erzeugt durch die Nennung von Pariser Straßennamen, Parks und Schlösser, durch Anspielungen auf die historische Handlungszeit und auf reale Personen aus der Zeit Molières (Le Nôtre, Lully, La Fontaine) und schließlich sprachlich durch ins Deutsche übertragene französische Floskeln, die wie unbeholfene Übersetzungen wirken (»alle Welt«, »der Hof und die Stadt«, »Auf Gleich-wieder, Liebste« usw.).²³ Echtheit signalisiert der Einakter auch in

²² Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft (Anm. 7).

²³ Die Echtheitssignale des Stücks, sowohl die historisch-kulturellen Assoziationen als

formaler Hinsicht durch den strengen Aufbau und die vollkommen übersichtliche Szenenführung, die Hofmannsthal an Molière bewunderte.²⁴ Doch Hofmannsthals Stück begnügt sich nicht mit diesen Molièreschen Adaptationen, es fikionalisiert in einem weiteren »als ob«-Schritt die historische Realität selbst: Sein Stück handelt an dem Abend, an dem tatsächlich Molières »comédie-ballet« »Les Fâcheux« uraufgeführt wurde, es spielt im Foyer des Hauses von Nicolas Fouquet, Finanzminister Ludwigs XIV., in dessen Schloß und Garten das Fest in Gegenwart des Königs stattfand, es erwähnt einige bei der Uraufführung anwesende historische Personen und flicht allerlei Anspielungen auf den tragischen Sturz des Hausherrn, der kurze Zeit nach seinem prunkvollen Fest verhaftet wurde, in die Dialoge ein.²⁵ Schließlich nimmt Hofmannsthal auf die Aufführungspraxis der »comédie-ballet« von Molières Komödie Bezug und modifiziert sie so, daß sich der Einakter in der Vorhalle des Palais vor einer Ballettaufführung abspielt, die dann bei Hofmannsthal mit der »Grünen Flöte« auch tatsächlich folgt.

In Molières Lustspiel und zugleich seiner ersten comédie-ballet »Les Fâcheux« von 1661 ist ein heimliches Liebespaar bei einem Fest verabredet, kann aber nie zusammenkommen, weil der junge Liebhaber von allerlei »Lästigen« aufgehalten wird, die sich ihm mit den verschiedensten Anliegen in den Weg stellen und die er – in Erfüllung seiner gesellschaftlichen Pflichten – wohl oder übel anhören muß. Insgesamt defilieren zehn Störenfriede vorbei, allesamt stark typisiert und meist von einer fixen Idee besessen. Der Akzent bei Molière liegt ganz auf dem komischen Defilé der Fâcheux, die verhinderte Zusammenkunft der Liebenden ist

auch die politischen Anspielungen und die sprachlichen Angleichungen sind sorgfältig zusammengestellt bei Leonhard M. Fiedler, Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Darmstadt 1974, S. 89ff.

²⁴ »Was man von Molière lernen kann, ist die Reinheit der Szenenführung.« (Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1917, GW RA III, S. 542).

²⁵ Nicolas Fouquet ist eine tragische Gestalt. Als Finanzminister Ludwigs XIV. ließ er in seinem Schloß und Garten Vaux-le-Vicomte ein prunkvolles Fest ausrichten, bei dem tatsächlich Viragini, Torelli, Beauchamps und Lully mitwirkten und bei dem – in Gegenwart des Königs – die »Fâcheux« am 17. August 1661 als erste comédie-ballet Molières zur Aufführung kamen. Seine Absicht, mit der Prachtentfaltung des Festes seine Position beim König zu befestigen, schlug ins Gegenteil um. Ludwig ließ ihn kurz nach dem Fest verhaften und nach einem fragwürdigen Prozeß lebenslang einsperren. Andeutungen auf diese Entwicklung der Dinge werden im Dialog Orphise – Alcidor gemacht.

nur der Faden, an dem sich die Sonderlinge aufreihen.²⁶ Hofmannsthal übernimmt die Grundidee zweier verabredeter Liebender, die aufgrund verschiedener Störungen durch Lästige das ganze Stück über fast nicht zusammenkommen können, und hält sich damit an die Dramaturgie der Vorlage als *pièce à tiroir*. Der Rahmen der Begegnung, der Anlaß, die Personen, ihre einzelnen Auftritte und Dialoge sind bis auf kleine motivische Übernahmen jedoch ganz verschieden.²⁷ Vor allem aber akzentuiert Hofmannsthal das Stück neu: Er vergönnt den Liebenden einen Anfangsdialog, zwei kleine Einschübsel und einen Schlußdialog, zudem haben Mann und Frau je gleichviel Auftritte mit den verschiedenen »Lästigen«, während bei Molière die Frau immer nur am Rande flüchtig auftaucht.²⁸ Dadurch verschiebt sich die Perspektive: die Liebenden – und nicht die Lästigen – geraten ins Rampenlicht und ihr Zusammenfinden bleibt der Leitfaden des ganzen Stückes. Beide können zuerst ihre eigenen Anliegen entfalten, bevor der Reigen der Lästigen auftaucht.²⁹ Daß die Namen der beiden – anders als in »Les Fâcheux« – mit A und O beginnen, kann als Evidenz ihrer Zusammengehörigkeit gelten: als A und O besetzen sie Anfang und Ende des Einakters, der – wie es sich für die Komödie nicht anders gehört – mit einer Verlobung schließt. Und zugleich verloben sich mit diesen Namen – Alcest und Orphise – zwei Molièrekomödien, der »Misanthrope« und »Les Fâcheux«, die beide in Hofmannsthals Falsificat zusammenfinden, die eine mit Grundidee, Handlungs-dramaturgie und

²⁶ In seinem Avertissement zu den »Fâcheux« rechtfertigt sich Molière, daß er eine nur so kleine Auswahl an Lästigen anbiete, wo man doch leicht fünf Akte damit füllen könne. Um seine Lästigen auf die Bühne zu bringen, habe er sich der erstbesten Verwicklung bedient, die ihm eingefallen sei. Diese Vorrede macht evident, daß die Liebesgeschichte vor allem Vehikel für die gesellschaftskritische Revue der Lästigen ist. Molière, *Les Fâcheux* (Anm. 18), S. 483.

²⁷ Übernommen hat Hofmannsthal zum Beispiel die Präsentation und den Tanz einer von einem Lästigen erfundenen »Courante«, bei Molière durch Lysandre gegenüber Eraste, bei Hofmannsthal durch Philinth gegenüber Orphise. Molière, *Les Fâcheux* (Anm. 18), S. 495; Hofmannsthal, *Die Lästigen*, GW D VI, S. 423.

²⁸ Allerdings hatte auch Hofmannsthal Alcest einen Auftritt mehr zgedacht, den Max Reinhardt dann gestrichen hat und der auch nicht in die Druckfassungen übernommen wurde (vgl. D VI, 453–6).

²⁹ Das hat Rudolf Borchardt lobend hervorgehoben: »Die wenigen Griffe, mit denen Du das Liebespaar beseelt hast, so daß der Leser in sie hinein versetzt ist und aus ihnen her das Lästige der unbeselten Wichtiguer erträgt und verwindet, ist Dein schönstes Eigentum.« Brief vom 5. März 1918, BW Borchardt, S. 136.

einzelnen Motiven, die andere mit Status und Charakter der Hauptpersonen, mit einzelnen Szenen³⁰ und vor allem mit Atmosphäre und Thematik, die Hofmannsthals »Lästige« als ein nach rückwärts und vorwärts ausschwingendes Verbindungsglied zwischen den »Misanthrope« und den »Schwierigen« stellt.

2. Nach dem Molière: thematisch

Mit dem Versuch des Liebespaares, sich auf einem Fest in aller Öffentlichkeit ein privates Rendezvous zu geben, schlägt Hofmannsthal seine Themen von Einzelem und Gesellschaft, von direkter Unmittelbarkeit und diskreter Indirektheit, von authentischem Wesen und verstellter Erscheinung an.³¹ Die Besorgnis der Gesellschaftsdame, die vor lauter Rücksichten auf die öffentliche Meinung den Geliebten wegschickt, der Ärger des geplagten Liebhabers, der wegen gesellschaftlicher Verpflichtungen das geplante Rendezvous mit seiner Angebeteten nicht einhalten kann, wirft die grundsätzliche Frage auf, wie der Einzelne in der Gesellschaft bestehen kann, wie das Sein im Selbstgefühl und der Schein nach außen auseinanderklaffen. Mit diesem Thema, dem Kardinalthema der Komödie überhaupt, ist im Text der Komödie zugleich die Metaebene des Textes in der Spannung von »echtem« Original und »täuschend echter« Fälschung ständig präsent gehalten.

Die ersten Worte des Stücks eröffnen das Schauspiel, sie führen in die Thematik ein und sie reflektieren den zweideutigen Status des Falsificats:

³⁰ Von den »Fâcheux« wurden die Namen von Orphise und Alcidor übernommen, vom »Misanthrope« haben Alceste Namen und Charakter, Orphise ihren sozialen Status und Philinte den Namen erhalten, die Szene Orphise – Dorimène ist der von Célimène und Arsinoé nachgebildet.

³¹ Vgl. dazu Norbert Altenhofer, mit Verweis auf Martin Stern: »Die Dialektik von Maske und Seele [...] gehört zum Kern der Hofmannsthalschen Gesellschaftskomödie.« In: Norbert Altenhofer, »Frei nach dem Molière«. Zu Hofmannsthals Gesellschaftskomödie »Die Lästigen« In: Ders.: »Die Ironie der Dinge« Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 224. Vgl. auch Hofmannsthal, Ad me Ipsum, »zwei Antimonien waren zu lösen. die der vergehenden Zeit und der Dauer – und die der Einsamkeit und der Gemeinschaft.« GW RA III, S. 613.

Orphise tritt auf, gleich hinter ihr Alcest

Alcest: *erkennt sie von rückwärts, freudig* Sie sind das!

Orphise: Das sind Sie!

Alcest: Wie Sie das sagen!

Orphise: Ich sage ja dieselben Worte wie Sie.

Alcest: Aber in einem anderen Ton. (417)³²

Der Übertritt aus der Alltagsrealität in die Bühnenfiktion ist mit diesem Wortabtausch markiert. Beide Protagonisten des Stücks melden sich mit ihrem ersten Satz zur Stelle und stellen sich gegenseitig dem Publikum vor. Zugleich inszeniert dieser erste Wortwechsel als Auftakt des Dramas das theatrale Muster einer Erkennungs-Szene zwischen Mann und Frau.³³ Sie ist gestaltet als eine Anagnorisis, ein Wiedererkennen; was aber bei Aristoteles den Höhepunkt der Tragödie bildet, steht im Komödienkontext ganz am Anfang als Ausgangssignal, und verlagert die Bekanntschaft des Paares in einen Prätext »nach dem Molière« zurück. Die beiden ersten Sätze spiegeln sich mit ihrer wörtlichen Wiederholung, die nur in einer chiasmatischen Umstellung um die Kopula gedreht ist, sie korrespondieren miteinander und bezeugen damit die Zusammengehörigkeit des Paares, dem sie in den Mund gelegt sind. Und doch variieren sie enorm: Dasselbe in »einem anderen Ton« ist nicht dasselbe. Hofmannsthals Sprachkritik, wie sie im »Schwierigen« dann so zentral wird, klingt in dieser ersten Redesequenz an, die den wörtlichen Sinn der Rede bezweifelt; sie verweist auf den Doppelsinn der Rede und auf die Leiblichkeit der Sprache, die nicht ein Knochengerüst aus Worten und festen Bedeutungen darstellt, sondern ein unfestes Fluidum, geprägt von Situation, Satzmelodie, Mimik und Gestik, das von den hörbaren, aber nicht in Worte zu fassenden Zwischentönen ebenso geprägt ist wie von der puren Abfolge der Worte. Vor allem aber transportieren die ersten Sätze mit ihrem Spiegelungseffekt bereits den Subtext der »Lästigen«: Sie stehen zueinander im Verhältnis von Original und Kopie,³⁴ von Identi-

³² Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf Hofmannsthal, *Die Lästigen*. GW D VI, S. 417–456.

³³ Vgl. dazu Gerhard Neumann, Erkennungs-Szene. Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern im literarischen Text. In: Kati Röttger und Heike Paul (Hg.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies*. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin 1999, S. 202–219, hier 202f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 211 und Neumanns Verweis auf Michael Taussig, *Mimesis und Alterität*, der diese Schlüsselbegriffe bereits auf die Erkennungsszene bezogen hat.

tät und Nachahmung, genauso wie »Les Fâcheux« von Molière zu den »Lästigen« von Hofmannsthal.

Die mit diesem ersten Wortwechsel errichtete Spannung erweist sich einmal als Geschlechterdifferenz zwischen Orphise und Alcest (a), sie wird im Reigen der Lästigen als Gesellschaftskritik ausgetragen (b), sie erfährt eine Inszenierung in der Gebärdensprache (c) und sie wird im Rollentausch zur Lektion für das Liebespaar (d).

a) Geschlechterdifferenz

Nach dem sozialen Status sind beide Geschlechter gleichgestellt. Die Gesellschaft der »Lästigen« kopiert die des »Misanthrope« als eine Gesellschaft von lauter reichen und unabhängigen »Singles« im Dunstkreis des Hofes, was für Männer wie Frauen gleichermaßen gilt. Letztere könnten – wie Célimène im »Misanthrope« – junge Witwen sein und als solche einigermaßen frei von männlicher Vormundschaft.³⁵ Aus dieser Kontingenz aller Anwesenden scheren am Schluß Alcest und Orphise aus und geben sich mit ihrer Verlobung eine Verfassung.³⁶

Nicht an der Bewegungsfreiheit also, sondern – ebenfalls in Entsprechung zum »Misanthrope« – an der jeweiligen Einschätzung der gesellschaftlichen Regeln manifestiert sich die Differenz der Geschlechter.

Während Orphise peinlich darauf bedacht ist, die Spielregeln der Gesellschaft einzuhalten und sich nicht zu kompromittieren, verachtet Alcest das gesellschaftliche Treiben als einen Jahrmarkt der Eitelkeiten, auf dem nichts so gemeint ist, wie es daherkommt, in dem dieselben Worte in »einem anderen Ton« erklingen. Alcest beharrt auf einem authentischen Tiefen-Ich, das durch die Gesellschaftsspiele beschädigt wird: »Verliert man nicht beständig das reine Gefühl von sich selber [...]« (429) Sich den Spielregeln zu unterwerfen, bedeutet für ihn geradezu Selbstverlust: er müßte nach eigenen Worten »aufhören, zu sein, der ich bin« (420).

³⁵ Célimène im »Misanthrope« ist Witwe. Orphise in den »Fâcheux« dagegen ist als noch unverheiratetes Mündel der Aufsicht eines Oheims unterstellt.

³⁶ Vgl. dazu den Brief Thomas Manns an Heinrich Mann vom 17. Januar 1906: »Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben.« Thomas Mann/Heinrich Mann, Briefwechsel. 1900–1949. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt a. M. 1984, S. 68.

Damit artikuliert er die Verwandtschaft mit seinem Namensvetter Alceste aus dem »Misanthrope«, der in der Gesellschaft nur Heuchelei diagnostiziert und dagegen sein Aufrichtigkeitsbanner hochhält:

»Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.«³⁷

Diese, einer klaren Repräsentationskultur verpflichtete Dichotomie von aufrichtiger Herzenssprache und höfischer Verstellungsrede, mit der sich der Alceste des »Misanthrope« in einsamer Radikalität gegen die Regeln gesellschaftlicher »bienséance« stellt, ist indessen für den modernen Alceste längst hinfällig. Seine Überlegung, daß »Gedanken [...] im Augenblick, wo man sie ausspricht, nicht mehr wahr sind« (428), hat mit seiner Struktur eines performativen Paradoxons den Anschluß an die moderne Sprachkritik gefunden und könnte von Hans Karl im »Schwierigen« stammen, mit dem Alceste nicht nur die Abneigung gegen das gesellschaftliche Parkett teilt, sondern vor allem das Mißtrauen gegen die Sprache ganz generell, das sich in hartnäckiger Paradoxie nur durch Sprache äußern kann.³⁸ Die Verwandtschaft beider Stücke, die schon die Titelgebung belegt – »Der Schwierige« sollte ursprünglich »Die Schwierigen« heißen und damit die Pluralform der »Lästigen« kopieren – wird wiederholt bestätigt: »Sie sind schwierig«, sagt Orphise zu Alceste, als müsse sie diesmal nicht nur »nach dem Molière«, sondern auch »nach dem Hofmannsthal« zitieren: »Sie und die Welt, das geht allzuschlecht zusammen« (447). Genau wie der Schwierige bekommt Alceste von anderen Komplimente für die Kohärenz seiner Persönlichkeit, allerdings in Sätzen, die mit der Tautologie der Identitätsformel die Leere des Identischen wiederholen: »weil Sie sind, was Sie sind, und sich für das geben, was Sie sind« (438).

Wo Alceste pointiert »ich« sagt, bedient sich Orphise des allgemeinen, gesellschaftlichen, aber eben auch maskulinen »man«, hinter dem ihre Person fast verschwindet (420). Wie sehr sie sich von den Deutungen durch andere bestimmen läßt, macht gerade ihr wichtigstes Requisit, der Spiegel, sichtbar, vor dem ihre Auftritte jeweils beginnen und enden. Vor

³⁷ Molière, *Le Misanthrope*. Œuvres complètes II. (Anm. 18) S. 143.

³⁸ Zur »performativen Paradoxie« im »Schwierigen« vgl. Ralf Simon, *Paradoxien der Interpretation*. Basler Antrittsvorlesung vom 30. 1. 2001.

dem Spiegel erprobt Orphise ihr Gesellschafts-Ich, im Spiegel nimmt sie die Blicke der Gesellschaft wahr. Walter Benjamins Diagnose für den Spiegelblick der modernen Pariserin, die ja in Orphise – so will es das Falsificat – eine fiktionale Urahnin hat, findet hier eine Modifikation: wie nach Benjamin die Pariserin im Spiegel über dem Kamin und in den Entrées der Häuser ihr Aussehen bereits zehnfach geprüft hat, bevor ein Mann sie erblickt, so betrachtet sich auch Orphise in der Vorhalle im Spiegel, aber ihre Selbstwahrnehmung ist bereits durch die Fremdwahrnehmung überformt: der Spiegel hilft nicht, ihr Selbstbild gegen die anderen zu stärken, er reflektiert vielmehr nur die prüfenden Blicke der anderen.³⁹ Und diese Blicke werden konstitutiv für sie, zum Maßstab, an dem sie sich ausrichtet, entsprechend dem Diktum Jean Pauls, daß eine Frau des fremden Ichs bedürfe, um ihres zu sehen.⁴⁰ Die Klage Alcests zu Beginn: »So kann ich nun Ihr Bild aufnehmen, bevor alle Menschen Sie gesehen haben und mit ihren boshaften oder gleichgültigen Blicken etwas in ihrem Gesicht verändert haben« (417) – steigert sich zur völligen Verlusterklärung: »Ich werde wiederkommen und werde Sie nicht mehr finden. [...] Sie werden eine andere sein.« (419) Die abschätzenden, mißgünstigen Blicke Dorimenes vermögen das Gesicht von Orphise »so zugrunde richten, daß man sehr lange und mit Hingebung in den Spiegel sehen muß, um die Ruinen nur ein wenig wiederherzustellen.« (430) Dies gilt um so mehr, als Dorimene die Gesellschaft repräsentiert: sie »redet schließlich nur, was alle Welt redet« (428). Nach dieser symbolischen Demolierung stehen Orphise die Blicke Dorimenes buchstäblich im Gesicht geschrieben:

Alcest: [...] Sie *sind* verstimmt?
Orphise: Wer sagt ihnen das?
Alcest: Sie *sehen* verstört *aus*. (428, Hervorh. E. D.)

³⁹ Walter Benjamin, Paris. Die Stadt im Spiegel. Liebeserklärung der Dichter und Künstler an die »Hauptstadt der Welt«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1978. Bd. IV, S. 358. Den männlichen Anteil am weiblichen Spiegelblick, die Überformung der weiblichen Selbstwahrnehmung durch die Erwartungserwartung eines männlichen Blicks hat Benjamin allerdings nicht mitbedacht. Insofern gilt für seine Pariserin wohl dieselbe Modifizierung der Spiegeldiagnose wie für Orphise.

⁴⁰ »Ein Mann hat zwei Ich, eine Frau nur eines und bedarf des fremden, um ihres zu sehen.« Jean Paul, Levana. In: Ders.: Werke. Hg. von Norbert Miller. Bd. V. München, Wien 1987, S. 684.

Hofmannsthals Diagnose, daß wir unser Selbst nicht besitzen, sondern daß es uns von außen anweht,⁴¹ scheint in diesem Stück auf den ersten Anschein nur geschlechtsspezifisch zu gelten.⁴² Auch umgekehrt ist es der Blick des anderen – diesmal des Mannes –, der Orphise aufbaut. »Lassen Sie sich ansehen«, so leitet Philinth seine Rede ein, die Orphise zu einer Kunstfigur ummodelt, wie sie in allen Männerphantasien von der »Weiblichkeit als Kunst«⁴³ nicht besser zu haben ist. Seine Kommentare zur Frisur und zur Kleidung von Orphise gelten der Interpretation eines Kunstobjekts, einem reinen *l'art pour l'art*, das keinerlei Absichten hat, das nichts weiter will, als da zu sein: »Und dieser nichtsnutzige kleine Knopf aus Diamanten – der nichts zuknöpft – ah, ah!« (421) Zur Stilisierung der Weiblichkeit als Kunst gehört die Zerlegung des weiblichen Körpers in seine Teile, eine Partialisierung, die immer auch Fetischcharakter hat. Philinths Bewunderung von Orphises Hand folgt diesem Prinzip und eignet sich das imaginativ vom Körper abgetrennte Partialobjekt selber an.⁴⁴

Philinth: [...]Ah! Diese Hand!
 Orphise: Was haben Sie?
 Philinth: Das ist meine Hand.

⁴¹ Hofmannsthal, Gespräch über Gedichte. GW E, S. 497.

⁴² In Judith Butlers Terminologie könnte man sagen, daß Orphise ihre »performative Geschlechtsidentität« mit jedem ihrer Handlungsakte im Zitieren einer gesellschaftlichen Norm vollzieht. Dasselbe gälte nach Butler allerdings auch für die kohärente Identität Alcests. Der Unterschied liegt nicht in der Performativität der differenten Geschlechtsidentität, sondern in der Wahrnehmung. Sowohl Alcest wie Orphise zitieren zwanghaft: der eine seine scheinbar kohärente Identität, die sich aber in den performativen Akten erst herstellt, und ihm damit ebenso von außen angetragen wird, die andere, indem sie sich über die Fremdbestimmung definiert und einen spielerischen und produktiven Umgang mit den Regeln als »nicht artig« ablehnt (425). Vg. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, S. 206/7 und *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M. 1997, S. 14.

⁴³ So der Titel des Buches von: Gabriele Althoff, *Weiblichkeit als Kunst*. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters. Stuttgart 1991.

⁴⁴ In Jean Pauls »Siebenkäs« findet eine ähnliche Zerlegung der weiblichen Hand in Partialobjekte statt: Der aufgeblasene Künstler und Verführer Venner malt jeden Morgen unter dem Fenster Lenettes Hand ab, die er für ein von ihm angefertigtes Kniestück seiner Braut braucht. Die Stelle bei Jean Paul macht evident, daß dieses Abmalen zugleich mit einer Begehrlichkeit verquickt ist, wenn der Künstler-Verführer, in Anspielung auf seine morgendliche Maltätigkeit, später bei seinem ersten Hausbesuch höchst anzüglich Lenette die Hand küßt und sagt: »Mäddämm, ich habe diese schöne Hand schon seit einigen Tagen unter der meinigen gehabt.« Jean Paul, *Werke*. (Anm. 40), Bd. II, S. 83 u. 87.

Orphise: Ich dächte doch die meinige.
 Philinth: Das ist die Hand! [...] Diese Hand ist es, die ich geträumt habe [...]. Batteux muß diese Hand in allen Stellungen sehen. (423)⁴⁵

Gegen diese Vereinnahmung ihrer Gliedmaßen setzt Orphise nur einen ironisch schwachen Protest im Konjunktiv, denn der Lobpreis des Ästheten verhilft ihr zugleich zur Selbstbestätigung. Erst das deutende Sehen Philinths erteilt nämlich mit einer großartigen Geste Orphise die Identität mit sich selbst, die sie damit von außen erhält und ironischerweise im Hinblick auf das Äußerlichste überhaupt: »In dieser Frisur sind Sie zum ersten Male zu sich selbst gekommen« (421).

b) Gesellschaftskritik

Molières Lästige verletzen allesamt das konventionelle Maß des Schicklichen, die »bienséance«, und huldigen ihrem jeweiligen Spleen. Damit weichen sie vom »bon goût« ab und sind der Lächerlichkeit preisgegeben. Was gesellschaftliches »comme il faut« ist, wird als Gegenteil, durch die Normverletzung, sichtbar.

Bei Hofmannsthal dagegen treten die Lästigen im Namen der Gesellschaft auf und verhindern mit allerlei Imperativen der Öffentlichkeit die intime Zusammenkunft der Liebenden. Die Liebenden werden durch die Lästigen zur Verstellung gezwungen, was besonders Alcest verabscheut. Bei genauem Zusehen zeigt sich indessen, daß sich die Differenz von Lästigen und Liebenden nicht aufrecht erhalten läßt. Vielmehr spiegeln sie sich gegenseitig genau wie der kurze Wortabtausch im Eingangsdialog. Die Lästigen werfen Alcest und Orphise verzerrte und überzogene Spiegelbilder ihrer selbst zurück, sie sind die Medien, in denen sich die beiden selbst lesen können.

Orphise muß sich mit gesellschaftskonformen Personen herumschlagen, denen die gesellschaftliche Außenseite alles ist, Alcest dagegen mit Gesellschaftsverächtern, die wie er vom Scheinhaften des Treibens abgestoßen sind.

⁴⁵ In einer Variante der ersten Niederschrift wird Philinths Schwelgerei auf die Spitze getrieben, wodurch erst recht die Hand als ein selbständiges Kunstobjekt erscheint: »Diese zarten bläulichen Venen diese schwächtigen Finger diese Fragilität: das ist in der Verschwendung die absolute Identität mit den Rhythmen meiner Courante.« (Anm. 1).

Die drei Störenfriede, die Orphise belästigen, treten jeweils mit dem Anspruch auf, in Bezug auf den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand (»bon goût« und »bon sens«) unübertroffen zu sein. Philinth sieht im guten Geschmack das Absolute schlechthin, die »absolute Überlegenheit, die Meisterschaft der Meisterschaften, die Blüte des Daseins« (422), Dorimene repräsentiert mit ihrer ganzen Person das »on dit« der Gesellschaft, das sich sprachlich im von ihr – aber eben auch von Orphise – mit Vorliebe verwendeten »man« niederschlägt (420/6), Alciodor macht sich die gesellschaftliche Verstellung zum Programm für sein ganzes Benehmen. Wegen ihrer eingebildeten Vollkommenheit signalisieren sie ihre Superiorität gegenüber der versammelten Gesellschaft, aber indem sie ihre Position jeweils bis zum Äußersten überspitzen, geschieht ihnen genau das, was im gesellschaftlichen Regelspiel auf alle Fälle zu vermeiden ist: sie werden lächerlich. Denn sie haben nicht begriffen, daß der gute Geschmack, wie das »Buch der Freunde« dekretiert, gerade die Fähigkeit ist, »fortwährend der Übertreibung entgegenzuwirken«. ⁴⁶

Die Lästigen, denen Alcest begegnet, treten mit dem Anspruch auf, nicht so zu sein und zu denken wie »alle Welt«, sondern dem scheinhaften Treiben eine wesentliche Weltanschauung entgegenzusetzen. Und zugleich verraten sie ihr brennendes Interesse an dieser Gesellschaft, sie sind auf nichts begieriger, als vor der scheinbar so verabscheuten Welt einen excellenten Eindruck zu machen. Damons asketische Weltflucht, die sich selbst schon durch prätenziöse Formulierungen und durch indezentes Aussprechen denunziert – darin ist er ein Vorläufer Neuhooffs im »Schwierigen« –, wird dann von Ergast als reine Effekthascherei, als besonders ausgeklügelte Buhlerei um die Gunst der Einflußreichen in der Gesellschaft entlarvt. Ergasts Verachtung der gesellschaftlichen Eitelkeit und des Ichkults enthüllt sich wiederum als Produkt seines Neids auf die Bessergestellten. Nur Helianth identifiziert sich kompromißlos mit den gesellschaftlichen Maßstäben, wobei gerade er mit seinem Wunsch, eine möglichst treue Kopie Alcests zu sein, – darin wiederum eine Kopiervorlage für Stani im »Schwierigen« ⁴⁷ – dessen gesellschaftliches Ansehen spiegelt und damit den Fokus auf das brillante Gesellschaftswesen Alcest

⁴⁶ »Der gute Geschmack ist die Fähigkeit, fortwährend der Übertreibung entgegenzuwirken.« Hofmannsthal, Buch der Freunde. GW RA III, S. 290.

⁴⁷ Stani im »Schwierigen« zu seinem Onkel: »Oh, ich studier dich. In ein paar Jahren hab ich das.« GW D IV, S. 353.

richtet, das dieser, aller Verachtung der Gesellschaft zum Trotz, eben viel mehr ist, als er es wahrhaben möchte. Seine scheinbar vollkommene Identität mit sich selbst wird Alcest ja von außen – durch Ergast – angeschmeichelt (438), so daß auch für ihn die Devise gilt, daß unser Selbst uns von außen anweht.⁴⁸ Alcest erweist sich mit seinem kontinuierlichen Charakter geradezu als ein ›Mann ohne Eigenschaften‹, der das stille Zentrum darstellt, in das sich alle Rollen einschreiben möchten.

So erfährt jede vordergründig postulierte Position eine Umkehrung. Die überspitzte Anlehnung an Regeln des »bon gout« und »bon sens« ist nur ein Versuch, sich von »aller Welt« vornehm zu unterscheiden, und die proklamierte Weltflucht erweist sich als probates Mittel, um sich in der Welt interessant zu machen. Ein plötzlicher Perspektivenwechsel fördert jeweils – in der Manier der französischen Moralisten – die dunklen egoistischen Triebfedern der scheinbar interesselosen Weltabgewandtheit oder der radikalen Hingabe an den guten Geschmack zutage.⁴⁹

In seinen Aufzeichnungen zu Molière aus dem Jahr 1917, kurz nachdem die »Lästigen« entstanden sind, notiert Hofmannsthal:

Im »Misanthrope« ist der ganze Dialog Kritik, von Anfang bis zu Ende: Alceste kritisiert Célimène, oder Philinte kritisiert Alceste, oder dieser ihn, oder Alceste die Höflinge oder einen einzelnen Höfling, oder diese (mit Célimène) kritisieren Abwesende, oder Alceste kritisiert sie wegen dieser Kritik; oder Eliante kritisiert Alcestes Liebe zu Célimène, oder dieser selbst kritisiert seine Liebe; Arsinoé kommt um Célimène zu kritisieren, und diese gibt ihr ihre Kritik zurück usf. usf.

Kritik ist nur eine der Formen des Indirekten.⁵⁰

Daß Hofmannsthal von dieser Einsicht für die »Lästigen« angeregt wurde, ist evident. Dieselbe Litanei ließe sich auch für dieses Lustspiel anstimmen: Orphise kritisiert Alcest, Dorimene kritisiert Orphise,⁵¹ Alcest kritisiert ›alle Welt‹ usw. Auch für die »Lästigen« ist – wie für den »Misanthrope« – Kritik der Motor der Handlung. Nichts bleibt fest

⁴⁸ Hofmannsthal, Gespräch über Gedichte. GW E, S. 497.

⁴⁹ Der von Hofmannsthal geschätzte La Bruyère wird in den Aufzeichnungen von 1916 zusammen mit Molière genannt. GW RA, S. 530.

⁵⁰ GW RA III, S. 541. Norbert Altenhofer, »Frei nach dem Molière« (Anm. 31) richtet seine Untersuchung zu den »Lästigen« an diesem Zitat aus (S. 221 ff.).

⁵¹ Vgl. zu Dorimenes spitzer und nur indirekt über das Urteil anderer vorgetragener Kritik Hofmannsthals Aufzeichnung von 1927 nach Victor Hugo: »C'était une de ces femmes auxquelles il manque du cœur pour avoir de l'esprit.« GW RA III, S. 589.

oder hat Gültigkeit, alle postulierten Werte werden wieder relativiert, und das viel radikaler als bei Molière. Während bei Molière in den »Fâcheux« das gesellschaftlich Verpflichtende ex negativo an den Zuwiderhandlungen zu erkennen ist und selbst im »Misanthrope« eine Norm der Mäßigkeit in der Kritik an beiden Protagonisten, an Alcest und an Célimène, durchscheint, ist bei Hofmannsthal die Kritik totalisiert. Wer eben noch Kritiker war, fällt der nächsten Kritik anheim, es gibt keine richtige Position, von der aus kritisiert werden könnte. Jede Figur baut sich auf, um dann durch eigene oder fremde Rede alsbald wieder zusammenzufallen, wobei sich ihr entstelltes Gesicht nur indirekt zeigt. Die Gesellschaft trägt teilweise Züge, die sie der Devise Sartres »l'enfer c'est les autres« annähert, und aus ihr gibt es kein Entrinnen. Alle auftretenden Personen, ob sie nun die Gesellschaft repräsentieren oder ob sie sich von ihr absetzen wollen, sind zutiefst gesellschaftlich kontaminiert und bereit, die Spielregeln aufs Intimste zu befolgen, aber alle haben sie zugleich den Anspruch, sich als herausragende Einzelgänger zu qualifizieren, genau nach dem modernen Modeslogan: »Alle lieben Schwarz, die Bekenntnisfarbe der Individualisten.«⁵² Und alle führen sie hinter diversen Masken nur ihr aufgeblasenes Ego spazieren, wie es Ergast kritisiert, der aber gleichermaßen davon betroffen ist: »ich darf – ich soll – ich mußte – ich – ich – ich!« (441).

c) *Gebärdensprache*

Lästig sind die Lästigen bei Hofmannsthal nicht wegen ihrer jeweiligen Wertschätzung oder Verachtung der gesellschaftlichen Regelspiele, sondern vor allem wegen dieser egomanischen Aufdringlichkeit, mit der sie ihren Geltungsdrang verwirklichen wollen. Sie übertreten das Gebot, das in Hofmannsthals Gesellschaftskomödien höchste Dignität genießt: das der Diskretion. Das Indirekte, wie es die gegenseitige Kritik subtil anwendet, ist der Maßstab des Falsificats, das seine eigene Herkunft diskret verschweigt und sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht. Gleich zu Beginn des Stücks setzt Alcest, so sehr er sich auch sonst gegenüber Orphise als Lästiger gebärdet, diesen Maßstab des Indirekten,

⁵² Dies ein Slogan in »Elle«, zitiert nach Wolfgang Kemp, Harte, aber ungerechte Worte. In: Neue Rundschau 109 (1998), Heft 3, Intellektuelle Moden, S. 10.

indem er sich am gebrochenen Licht, das aus Orphises Kutsche auf die Mauer fällt, genug sein läßt: »das war beinahe, als wenn Ihr Blick mich getroffen hätte.« (418) Die Lästigen dagegen, so zweideutige Reden sie auch führen mögen, versuchen im direkten Umgang Eindeutigkeit zu erzwingen durch Handgreiflichkeiten, die kulturelle Verhaltenscodes verletzen, indem sie sogar rein physisch die Grenze zum anderen hin überschreiten und ihm, ganz wörtlich gesprochen, zu »nahe treten«. Das ist sowohl in den Regieanweisungen als auch in der Rede festgehalten. Zeichen dafür ist der Arm und die Hand, die von den Lästigen in größter Dringlichkeit verbal und handgreiflich eingefordert werden, wobei sie sogar die leibliche Integrität des Gegenübers angreifen: »Geben Sie mir Ihre Hand«, »Ich brauche Ihre Hand«, »So geben Sie mir ihre Hand«, insistiert Philinth in dreimaliger Reprise (423). Dorimene führt die Überschreitung der Distanzmarke pantomimisch aus in direkter Berührung, wie die Regieanweisungen verlauten lassen: sie »schneidet ihr den Weg ab« und sie »richtet etwas an Orphises Toilette« (425/6). Auch Alcidor beharrt unter dem Vorwand einer galanten Geleitschaft auf einem körperlichen Kontakt: »Darum geben Sie mir den Arm«, »Ich bitte Sie um Ihren Arm«, »So geben Sie mir wenigstens den Arm, Starrkopf.« (430/1/3) Ist dieser Körperkontakt gegenüber der Frau eine besitzergreifende Geste, die in das »Territorium des Selbst« einfällt,⁵³ so werden unter Männern dadurch soziale Hierarchien ausgehandelt. Damon legt Alcest – laut Regieanweisung – »die Hand auf die Schulter, nimmt seinen Arm« und bekräftigt diese körperlichen Übergriffe durch verbale Imperative: »Kommen Sie«. »Gehen wir« (433/4). Ergast »fährt auf Alcest los und faßt ihn«, später heißt es: »läßt ihn nicht los«. Für Ergast wird der Arm Alcests zur Gelegenheit, doch noch in der Gesellschaft zu reüssieren: »Kommen Sie, lassen Sie mich Ihren Arm haben. –« (441) Der wörtlich wiederholte Satz – »Arm in Arm mit mir – es liegt mir viel daran, Alcest!« (441/2)⁵⁴ – transportiert mit der intertextuellen

⁵³ Erving Goffman, *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a. M. 1982, S. 54. Vgl. dazu Gesa Lindemann, *Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion*. In: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.): *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt a. M. 1994, S. 119.

⁵⁴ Friedrich Schiller, *Don Carlos*, 1. Aktschluß: »Arm in Arm mit dir,/So fordr ich mein Jahrhundert in die Schranken.« In: Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, 2. Bd., S. 44.

Markierung auf Schillers »Don Carlos« den revolutionären Protest des Deklassierten gegen eine Gesellschaftsordnung, die ihn ausschließt und in der er doch, am Arm des Angesehenen, wieder zu Ansehen gelangen will.⁵⁵ Helianth schließlich treibt den Angriff auf den Leib seines Vorbilds Alcest am weitesten und mit dem besten Erfolg: »*Umarmt ihn*«, vermerkt die Regieanweisung (446).

Mit diesen Verletzungen der leiblichen Demarkationslinie verstoßen alle Lästigen gegen die Dezenz, die auf Abstand hält.⁵⁶ Auf der Metaebene des Textes sind die Handgreiflichkeiten lesbar als Angriffe auf die schwebende doppelte Zugehörigkeit des Falsificats, dessen graziöse Leichtigkeit durch eine *intentio directa* zerstört würde. Es entbehrt darum nicht der Ironie, wenn gerade Orphise, die doch so sehr auf Diskretion drängt, am Schluß Alcest gegenüber der Indirektheit ein Ende macht und dabei alle Übergriffe der Lästigen verbal und handgreiflich übernimmt: »[...] aber kommen Sie, alle diese Leute sind wirklich lästig.« *Nimmt seinen Arm*« (449). Wenn Dorimene diese Geste dann prompt als Aufdringlichkeit kommentiert – »Kommen Sie Helianth, man soll eine Frau niemals stören, wenn Sie ihre vergeblichen Versuche macht, jemand festzuhalten, der sich nicht festhalten lassen will« (449) – so ist damit nicht nur die heimliche Komplizenschaft des Liebespaares mit den Lästigen bestätigt, sondern dem Paar auch eine ungewisse Zukunft prophezeit, die die Schlußkonstellation des »Schwierigen« präludiert, allerdings ohne die dortige tragische Nuance, sondern nur im Medium der »*médiance*« aus dem Mund einer »lästigen Viper« (428).

⁵⁵ Auch in der von Max Reinhardt gestrichenen Szene wird der Arm zur entscheidenden öffentlichen Manifestation von Zusammengehörigkeit und Vertrauen. GW D VI, S. 453–6. Für diese Szene, die deutliche Anspielungen auf die französische Revolution enthält, gilt am Entschiedensten, was Hofmannsthal zu den »Lästigen« insgesamt bemerkt hat, sie seien »viel mehr im Geist des XVIII. als des Molièreschen Jahrhunderts« geschrieben. Brief an Karl Wählin vom 8. Mai 1922 (Anm. 20).

⁵⁶ Hofmannsthals eigene Angst vor solcher Indiskretion der anderen ist in vielen Zeugnissen belegt. Zugleich war er von der Angst beseelt, er könne selbst lästig werden, was wiederum das strikte Pendant zur Angst vor den lästigen Anderen ist. Vgl. dazu Ursula Renner: »Das Zauberswort »Diskretion« schlug – über erahnten Abgründen – die Brücke zum »comme il faut« der Gesellschaft.« Ursula Renner, Er macht die leere Luft beengend (Anm. 12).

Beide Liebenden bekommen durch die Lästigen indirekt eine Lektion erteilt: Orphise muß die Relativierung des gesellschaftlichen Scheins, Alcest dagegen die Relativierung des gesellschaftsverachtenden »Seins« lernen.

Gegen Schluß modifiziert Alcest sein Beharren auf dem reinen Selbst, das ihm nun in so vielen Hohlformen begegnet ist, und akzeptiert die ihm aufgezwungene Performance als Salonheld freiwillig, indem er sich von Helianth umarmen läßt und sich zum Schein mit ihm verbündet.

Orphise dagegen ist aller Finten müde und der Gesellschaftskomödie überdrüssig und übernimmt damit im Rollentausch die Position Alcests, was aber nicht bedeutet, daß sie den Gesellschaftsvertrag aufkündigt und endlich ihr »wahres Selbst« zu erkennen geben würde. Vielmehr hat sie gegenüber ihrem Gesellschaft-Ich so viel Distanz gewonnen, daß sie von ihm nicht abhängig sein muß. Sie beschließt, sich mit ihrer Heirats-einwilligung eine Verfassung zu geben,⁵⁷ die ihr vielleicht erlaubt, das Spiel, durch neue Regeln geschützt, distanzierter zu handhaben. Beide lernen, sich spielerisch und nicht zwanghaft zu konstituieren:⁵⁸ Alcest, indem er die Gesellschaft in seinen Dienst nimmt und ihr eine »Komödie aus dem Stegreif«⁵⁹ vorspielt, ohne dabei gleich aufhören zu müssen, »zu sein, der er ist« (420), Orphise indem sie am Schluß die anfängliche Klage Alcests zu ihrer eigenen Sache macht: »Ich möchte eine andere sein, als ich bin« (447). Was aber aus Alcests Mund als Verlustanzeige gemeint war, wird jetzt zur Ermöglichung von Selbsterkenntnis:⁶⁰ Mit

⁵⁷ Thomas Mann (vgl. Anm. 36). Auch hier ist es – wie im »Schwierigen« – die Frau, die den Heiratsantrag macht, allerdings ist sie dazu schon von Alcest aufgefordert worden.

⁵⁸ In der Terminologie Butlers hieße das, daß sie das performative Zitieren von Konventionen produktiv und derivativ wiederholen. Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M. 1997, S. 154.

⁵⁹ Jean Paul, *Levana* (Anm. 40), S. 722, wo diese Formulierung zwar für die Ehe gilt, aber doch eher der Frau zugetraut wird: »Kann hingegen eine Frau diese Komödie aus dem Stegreif in die Ehe hineinspielen und zuweilen das starre Epos des Mannes oder Helden durch ihr komisches Heldengedicht anleuchten [...], so hat sie Freude und Mann und Kinder bestochen und gewonnen.«

⁶⁰ Mit dem Wunsch, eine andere zu sein, hätte Orphise die Fähigkeit zur Selbstreflexion gewonnen. Diese Reflexionsfigur findet sich besonders bei den Frühromantikern, etwa in Schlegels von Hofmannsthal im »Buch der Freunde« zitierten Ausspruch: »denn niemand kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist« (Friedrich Schlegel,

diesen Worten ist Orphise aus eigener Wahl der Wahlspruch der Moderne »Je est un autre« gewährt⁶¹. Ob allerdings der Entschluß, Alcest zu heiraten, in die neue Freiheit des »Je est un autre« führt, ob diese Freiheit überhaupt im Rahmen der Ehe zu verwirklichen ist, mag dahingestellt bleiben. Immerhin läßt die Lektion, die auch Alcest zu lernen hat, und der Rollentausch der Liebenden am Schluß, der den von »Cristinas Heimreise« nachahmt, die Hoffnung darauf zumindest zu. Doch diese Frage einer bürgerlichen Lesart muß das Stück ohnehin nicht beantworten, denn als eine Komödie »nach dem Molière« ist es einer solchen Reflexion enthoben. Hofmannsthals Falsificat muß sich, wie Alcest zu Beginn mit seinem Heiratsantrag, nur auf eine »ehrwürdige, simple Formel« beziehen, »ererbte von unseren Vorvätern« und kann sich damit an den konventionellen alteuropäischen Komödienschluß anschließen, der mit einer Eheschließung schließt. Daß dabei die stereotype Floskel vom »Glücklichsten der Sterblichen« fällt (419),⁶² ist eine ironische Pointe, besonders, wenn Alcest sich dazu noch zum Suchenden stilisiert, der gefunden hat. Aber die Zweifel an der abschließenden Kraft dieses konventionellen Schlusses bleiben dem »Schwierigen« aufgespart.⁶³ In

Über Lessing. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1958ff. Bd. II, S. 116 und GW RA III, S. 241), oder im Postulat von Novalis, »Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ich's zugleich zu seyn« (Novalis, Blütenstaub-Fragment Nr. 28.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978, Bd. 2, S. 239).

⁶¹ Dieses Zitat nach Rimbaud zieht sich wie ein roter Faden durch die Schriften Lacans.

⁶² Diese Formulierung ist so abgedroschen, daß sie zum Beispiel bei Jane Austen, die vor konventionellen Wendungen nicht zurückschreckt, nur lächerliche Helden in den Mund nehmen dürfen: Mr. Collins in »Pride and Prejudice« bittet Charlotte Lucas »flehentlich, den Tag zu bestimmen, der ihn zum glücklichsten Mann unter der Sonne machen sollte.« Jane Austen, Stolz und Vorurteil. Übersetzt und hg. von Ursula und Christian Grawe. Stuttgart 1977, S. 135.

⁶³ In der neueren Forschung zum »Schwierigen« besteht ein Konsens hinsichtlich der Zweideutigkeit und Unsicherheit des Verlobungsschlusses. Zum Dramenschluß bei Hofmannsthal überhaupt vgl. Karl Pestalozzi, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von »Cristinas Heimreise«. In: Karl Pestalozzi und Martin Stern: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 139–153. Die Komödie »Die Lästigen« wäre dazu ein Gegenbeispiel, das aber der Anlehnung an Molière geschuldet ist. Als Konstruktion einer Ehe, die sich nicht dem Zwang, sondern der Freiwilligkeit verdankt, vgl. Philinths Aussage über Orphises Knopf und Schlinge: »Und dieser nichtsnutzige kleine Knopf aus Diamanten – der nichts zuknüpft – ah, ah! Und diese kleine Schlinge, die sich locker um ihn legt – nicht weil sie muß, denn sie könnte auch anders, sie hat keine Existenznotwendigkeit, auch er hat keine Existenznotwendigkeit, und das gerade treibt sie zueinander – ah, das ist über alle Worte!« (421).

den »Lästigen« dagegen behält ein Lästiger das letzte Wort, wodurch das Lustspiel im Medium heiterer Ironie endet: »Strebe danach, mit Geschmack lästig zu werden«, so die Schlußempfehlung Helianths, »und dein Glück ist gemacht« (449).

3. »Nach dem Molière«: Zeitlich

Hofmannsthals »Lästige«, die am Abend der Uraufführung von Molières »Fâcheux« und im Haus des Finanzministers Nicolas Foucquet spielen, nehmen Bezug auf die politischen Ereignisse, die diesem Abend folgten. Die bedeutsamen Anspielungen Alcitors, dieses Haus zittere in seinen Fundamenten (432), gelten dem historisch tatsächlich kurz darauf eingetretenen Desaster des Gastgebers. Dieser Hausherr selbst tritt bei Hofmannsthal nicht auf, er ist nur Gegenstand der Dialoge. Noch weniger tritt der König in Erscheinung, in dessen Gegenwart die Uraufführung der »Fâcheux« tatsächlich stattfand, er wird nicht einmal als anwesend erwähnt, dennoch beziehen sich die Reden vielfältig auf ihn als den abwesenden Maßstab all der einzelnen Egoismen. Dieses Fehlen ist signifikant. Denn damit drehen sich die Liebenden und die Lästigen auf ihrer Soiree um ein Zentrum, in dessen Mitte der leere Thron des Königs steht.⁶⁴ Die Komödie, die noch in – und nicht nach einem – »unglücklichen Krieg« geschrieben wurde, nimmt mit diesem leeren Zentrum indirekt den leeren Thron der österreichischen Monarchie vorweg, und sie entfaltet sich im Medium einer allumfassenden Ironie, die für Hofmannsthal nach dem Krieg als das verbindende Medium der Komödie erkannt wurde.⁶⁵ Alle Aussagen und Personen geraten durch die jeweilige kritische Relativierung, die sich auf keine verbindende Norm bezieht, in den Sog der Ironie, davon ist auch das Liebespaar nicht ausgenommen.⁶⁶ Die Ironie

⁶⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Juliane Vogel.

⁶⁵ Vgl. Hofmannsthal Zitierung der Fragmente des Novalis: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.« Hofmannsthal, Die Ironie der Dinge, GW RA II, S.138.

⁶⁶ Orphise muß sich von Dorimene vorhalten lassen, sie sei »eine reizende, ganz gewöhnliche, kleine Frau«, die durch ihre Liaison mit Alcest »händeringend danach sucht, sich ein kleines Ansehen zu geben, das zu ihrer kleinen Person nicht paßt.« (427); Alcest wiederum bekommt von Ergast zu hören, er wolle nur darum nicht Arm in Arm mit ihm auftreten, weil er sich fürchte, »sich dadurch in den Augen irgendeiner Zierpuppe [...] herabzusetzen.« (443).

»setzt alles in ein Verhältnis zu allem«⁶⁷ und entzieht als Kritik an jeder festen Position dieser immer wieder den Boden, sie läßt die Lästigen sich in den Liebenden spiegeln und umgekehrt.

Diese Ironie ist aber gebunden in dem vollkommen klaren Rhythmus des Einakters, der es den Lesenden erlaubt, sich in der ironischen Diffusion zurechtzufinden. Das ist der strengen Form der Szenen und Dialoge geschuldet, die von Molière inspiriert ist: »Was man von Molière lernen kann, ist die Reinheit der Szenenführung.«⁶⁸ Mit seinen nacheinander auftretenden Figuren muten die »Lästigen« wie eine Vorstudie zum »Schwierigen« an, als habe Hofmannsthal erst einmal die dort komplexer verwickelten Personen hier Revue passieren und sich vorstellen lassen.⁶⁹ Durch diese nur flüchtigen Auftritte bewahren sie etwas von der »schwebenden[n] Zartheit«, die Hofmannsthal so sehr an Molière rühmt.⁷⁰

Die Verkleidung seiner »Lästigen« »nach dem Molière« erlaubt es Hofmannsthal, die durchgehende Thematik seiner Komödien von Einzelem und Gesellschaft, von authentischem Ich und dessen gesellschaftlicher Außenseite mit mehr Leichtigkeit zu behandeln als in anderen Stücken. Im »Schwierigen«, der diese Thematik am dringlichsten darstellt, sind dem Titelhelden im Gespräch mit Helene Passagen zugestanden, in denen er dem Gesellschafts-Ich entronnen zu sein scheint und Tiefen seiner Existenz zur Sprache bringt, die ihn selbst erschrecken.⁷¹ Dagegen ist dem Paar in den »Lästigen« keine Szene gewährt, die sie aus der Gesellschaft befreit, von Anfang bis zum Ende bleiben sie in ihren Gesellschaftsrollen. Aber in dem Maße, in dem das Stück die Frage nach

⁶⁷ Hofmannsthal, Die Ironie der Dinge, GW RA II, S. 138.

⁶⁸ GW RA III, S. 542. Hofmannsthals Aufzeichnungen zu Molière aus den Jahren 1916/7 vermerken wiederholt die Bewunderung für Molières Szenenführung. Vgl. auch GW RA III, S. 533.

⁶⁹ Damon vertritt mit seiner bedeutungsvollen Indezenz Neuhoff, und Helianth bildet mit seinem Versuch, Alcest zu kopieren, wiederum die Kopiervorlage für Stani.

⁷⁰ Vgl. Hofmannsthals Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1916, GW RA III, S. 530.

⁷¹ Im Vergleich zum »Schwierigen«, der der gesellschaftlichen Verknüpfung von »allem mit allem« im Medium der Ironie ein mystisches »Draußen« entgegenstellt, das präzise mit der Extremerfahrung des Krieges belegt ist und das mitten im Salon das Liebespaar in ein mystisches Drinnen abgleiten läßt, erscheinen die »Lästigen« als das (post)moderne Stück, das eben diese Innen-Außenspannung nicht ausspielt und nicht mit einer Sinnstiftung jenseits der gesellschaftlichen Verwicklung aufwartet.

dem Wesentlichen ausspart, bleibt es auch frei von der Schwere der ›Wesentlich-Rede‹ und der im »Schwierigen« so prekären Herstellung der ›Innerlichkeit‹. Daß man die Tiefe an der Oberfläche verstecken müsse, wie Hofmannsthal im »Buch der Freunde« postuliert,⁷² ist in den »Lästigen« tatsächlich zum Programm geworden. Indem in diesem Lustspiel die Authentizitäts- und Außenseiterthematik ständig angeschlagen wird, aber aus dem Mund der Lästigen und im Medium der Ironie, leistet das Falsificat – im Schutz Molières – eine Kritik des Einsamkeitskultes der Moderne, vor dem sich auch Hofmannsthal oft verbeugt hat. Das Thema, das um 1900 so viele eindruckliche Bearbeitungen gefunden hat – etwa in Thomas Manns »Tonio Kröger«, in Hauptmanns »Einsame Menschen«, in Schnitzlers »Der einsame Weg« –, wird in Hofmannsthals »Lästigen« destruiert. Die in der Gesellschaft verratene Authentizität des Persönlichen, auf der auch Alcest mit seinem Wunsch vom Spieltisch aufzustehen beharrt (429), tritt hier nur in verzerrten Zügen auf, als eine ideologische Grimasse, die ihrerseits zutiefst gesellschaftlich infiziert ist. Im Medium des Lustspiels stellt Hofmannsthal die gesellschaftliche Kontaminiertheit des Außenseiters bloß. Das Maskenspiel der Einsamen ist nicht weniger raffinierte Verstellung als das der Salonlöwen. Wenn als das Wesen der Verstellung behauptet wurde, daß sie das Wesen verstelle,⁷³ so wird hier das reine Wesen selbst als Verstellung entlarvt, die angeblich maskenlose Einsamkeit als Maske demaskiert. Damon stolziert mit seinem »Edelschwätzen«⁷⁴ vom »Tiefsinn« (433/5) wie die Inkarnation eines verblasenen Deutschtums durch das angebliche Molière-Stück oder wie eine Karikatur der »Suchenden«, die Hofmannsthal später in seiner »Schriftumsrede« als typisch deutsche Spezies porträtiert hat.⁷⁵ Was aber dort unwidersprochen als »deutsche Geisteshaltung« proklamiert wird, erfährt im Medium des Lustspiels eine ironische Brechung:

⁷² »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.« Hofmannsthal, Buch der Freunde. GW RA III, S. 268.

⁷³ Zedlers Universal-Lexikon zum Lemma »Verstellung«. Zitiert nach Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 1992, S. 1.

⁷⁴ GW RA III, S. 542.

⁷⁵ Vgl. GW RA III, S. 29. Damon spielt aber auch auf die in der »Schriftumsrede« als französisches Wesen proklamierte Qualität der Klarheit an und sieht beides in seiner Person verbunden, indem er das Lob eines Dritten zitiert: »Was du uns bietest, o Damon, ist der Tiefsinn des Heraklit in die Durchsichtigkeit Ciceros eingekleidet.« (543).

die deutsche Tiefe, die uns – wie das »Buch der Freunde« bemerkt –, quasi »ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel« herumgehen lassen möchte, ist »nur ein anderes Wort für nicht realisierte Form«⁷⁶ oder, wie es Nietzsche nennt, ein »Handbuch innerlicher Bildung für äusserliche Barbaren«.⁷⁷

Das kleine Falsificat realisiert mit Leichtigkeit die »schwebende Zartheit« seiner Form und es spielt seine Doppeldeutigkeit einer deutsch-französischen Komposition so virtuos aus, daß die Kritiker darin das Deutsche an Molière zu erkennen glaubten.⁷⁸ Durch dieses Raffinement läßt sich die Gemeinschaftsproduktion von Molière und Hofmannsthal auch verstehen als ein Beitrag zur Völkerverständigung mitten im Krieg.

4. Nach dem Molière: autoreflexiv und allegorisch

Das Stück, das die Authentizitätsproblematik und die Masken des Ich behandelt, tut dies in einem indirekten Modus: dem des angeblichen Zitats, das gleichwohl nur Falsificat, Fake, Mimikry ist. Diesen Modus reflektiert Hofmannsthals Stück auch in formaler Hinsicht: es spielt gleichzeitig auf zwei Ebenen und erlaubt eine durchgehende Doppellektüre, die jede Personenrede zugleich als Hinweis auf den uneigentlichen Status des Falsificats lesbar macht. Die Selbstreflexion manifestiert sich einmal in den vielen Spiel-, Tanz- und Theatermetaphern, die ohnehin durch die im Stück angekündigte Ballettaufführung motiviert sind. Spielsaal und Spieltisch fungieren als Metaphern des gesellschaftlichen Lebens (429), Dorimene bezichtigt Orphise einer »kleine[n] Schauspielerei«, die »ein kleines bißchen lächerlich« sei (427): man hört den Doppelsinn. Damon vergleicht die Gesellschaft mit einer »ewig monotonen Panto-

⁷⁶ »Deutsche tun sich viel auf die Tiefe zugute, die nur ein anderes Wort ist für nicht realisierte Form. Nach ihnen müßte uns die Natur ohne Haut, als wandelnde Abgründe und Wirbel, herumgehen lassen.« GW RA III, S. 275.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Dtv 1980, S. 275. Ganz im Sinne der »Lästigen« fährt Nietzsche fort: »Die Form gilt uns Deutschen gemeinhin als eine Convention, als Verkleidung und Verstellung [...]« Ebd. 275.

⁷⁸ Vgl. Anm. 1.

mime der Stachelschweine«⁷⁹ und präsentiert Alcest diese Tierfabel als eigene Erfindung, er wird dann von Ergast als Plagiator entlarvt, als ein von fremdem Atem aufgepumpter Autor (439): eine sublime Selbstironisierung Hofmannsthals.⁸⁰ Ergast seinerseits dialogisiert den Fabelstoff wiederum als Spiel im Spiel zu einer kleinen Theaterszene, einem »Pas de deux« der Eitelkeit (440), der von Molière sein könnte, um so mehr, als sich Ergast mit dem historischen Autor La Fontaine mißt, der zu Molières »Fâcheux« die Vorrede geschrieben hat, womit dem Spiel im Spiel Authentizität unterlegt wird.⁸¹

Zum andern ist die Selbstreflexion des Stücks in den vielen Hinweisen auf seine Zweideutigkeit als Mimesis und Simulation, als Original und Fälschung, als Molière und Hofmannsthal präsent. Dieser Zweideutigkeit entspricht auf der Figurenebene, daß alle Personen – mit Ausnahme von Dorimene und Helianth – zu der Soiree, auf der sie sich offensichtlich freiwillig befinden, – und, so ließe sich ergänzen, zum Stück, in dem sie spielen – das denkbar zwiespältigste Verhältnis haben. Sie behaupten unentwegt, gar nicht da sein zu wollen und legen doch größten Wert auf ihre Gegenwart, sie behaupten, absichtslos zu sein und sind doch voller Absichten. Philinth findet dafür die verstiegensten Paradoxien, die er bewußt als ästhetisches Spiel ausreizt. Er gibt sich als der eigentliche und geheime Arrangeur des ganzen Festes zu erkennen und ist doch angeblich nur darum anwesend, um zu sehen, wie man ein Fest nicht macht.⁸² Damon beteiligt sich an der »Maskerade« angeblich nur »zum Schein« (433 ff.). Alcidor schließlich bringt das Kunststück fertig, auf dem Fest zu sein, als sei er nicht da, nämlich »sozusagen in Anführungszeichen« (432). Mit dieser Bemerkung gibt er das Stichwort: er liefert

⁷⁹ Besonders Damon verwendet – mit Abscheu – Spiel- und Tanzmetaphern: er spricht von »Larven« (435), »leeren Schalen« (436), »Maskeraden«, von der »Quadrille um das goldene Kalb« (433).

⁸⁰ Die Fabel ist bei Schopenhauer belegt. Sie ist in der imaginären Reihenfolge ihres Vorkommens ein schönes Beispiel für das intertextuelle Spiel mit dem Zitat: Sie wird im Text zitiert von Damon als eigene Erfindung und von Ergast, der sie dem Aulus Gellius zuordnet, und auf der Textebene von Hofmannsthal, der sie von Schopenhauer übernommen hat.

⁸¹ Vgl. Molière, Les Fâcheux (Anm. 18), S. 477.

⁸² Angeblich hat Hofmannsthal mit Philinth Harry Graf Kessler ein Denkmal gesetzt. Wenn man an die Zwistigkeiten hinsichtlich der Urheberschaft des »Rosenkavalier« und der »Josephslegende« denkt, könnte das einleuchten und zudem bestätigen, daß die »Lästigen« das Thema von Autorschaft, Originalität und Plagiat generell behandeln.

als immantenter Ausleger die Deutung für das Falsificat als Ganzes, das als angebliches Molièrezitat ja »in Anführungszeichen« stehen muß, aber eben nur »sozusagen«. Das doppeldeutige Sprechen, das alle Personen so souverän beherrschen, ist zugleich der Diskurs der Komödie selbst. Hofmannsthals Komödie »nach dem Molière« läßt sich fast Wort für Wort allegorisch lesen, dazu gibt das Stück präzise Leseanweisungen. Alcidor ermahnt Orphise, doch nicht »alles nach dem Buchstaben« zu nehmen (431) und spielt damit auf den wörtlichen und den allegorischen Sinn der Rede an. Dorimene wirft Orphise vor »sich für etwas anderes halten zu wollen, als sie ist«. ⁸³ Damon spricht zu Alcest »figürlich« und »wesentlich« zugleich (435/6). Sein weihevoller Satz: »Die Leute sehen mich und wissen nicht, wen sie vor sich haben« (436), verleiht diesem aufgeblasensten der Lästigen nicht nur den angemessenen Nimbus einer Christusfigur, ⁸⁴ sondern läßt ihn zur Allegorie des Falsificats gerinnen, das die Kritik nicht erkannte. Das Liebespaar verhandelt in seinen gegensätzlichen Wünschen das »anders sagen« des allegorischen Doppelsinns ⁸⁵ gleich mit: Alcest will zu Beginn nicht »aufhören, zu sein, der ich bin« (420) und Orphise möchte am Schluß »eine andere sein, als ich bin« (447). Auch die wiederholt im Stück verhandelten Tausch- und Eigentumsverhältnisse vermitteln die riskante Balance einer uneindeutigen doppelten Zugehörigkeit, etwa wenn Helianth als bemühter Imitator Alcests denn doch gesteht, daß es kein Vergnügen sei, dessen Pferd zu reiten (445), oder wenn Orphise das Selbstbestimmungsrecht über ihre Hand gegen die Verwertung verteidigt, die Philinth mit ihr als Kunstobjekt anstellen will, und dabei ironisch im Konjunktiv protestiert: »Ich dächte doch die meinige« (423). Die Haltung Alcidents schließlich »Ich

⁸³ Gerade was Alcest beklagt, daß Orphise sich unter den Gesellschaftsaugen verwandelt, wirft ihr auch Dorimene vor, die dadurch plötzlich zur Advokatin der Authentizität wird.

⁸⁴ Diese christologische Figur ist besonders am Anfang des Johannesevangeliums zu finden: »Und das Licht scheint in die Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen.« (Johannes 1, 5). »Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen ihn nicht auf.« (Johannes 1, 11). Aber auch andere Bibelstellen weisen auf diese Grundfigur des Verkanntseins, die sich Damon annaßt.

⁸⁵ Dies in Entsprechung zu der immer noch brauchbaren Definition der Allegorie von Johann Jacob Bodmer: »Die Allegorie ist demnach eine doppelsinnige Schreibart, welche auf einmal zweien Sinne mit sich führet, einer ist geheim, verborgen, allegorisch, der andere ist bloß äußerlich und historisch. Für beyde muß der Allegorist auf einmal besorgt seyn [...].« Bodmer, Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter. Zürich 1741, S. 602.

bin hier, wie wenn ich nicht hier wäre« (430), gilt zugleich dem Stück, das »nach dem Molière« ist, als wenn es nicht von ihm wäre, bzw. nicht Molière ist, als wenn es von ihm wäre. Alciders Miene, mit der er sich auf einem Fest bewegt, das – nach Hofmannsthals Fiktion – an dem Abend spielt, an dem Molières »Fâcheux« tatsächlich aufgeführt wurden, soll verraten, daß er nicht zu den »Gefoppten« gehört, die gar nichts merken, wie es jene Kritik tat, von der Hofmannsthal triumphierend feststellte, sie habe nicht »Mau« gesagt.

Was für die Personen des Stücks gilt, wird in der allegorischen Lesart auf der Textebene bestätigt. Die Konzepte von Original und Fälschung, von Authentizität und Maskerade, von Eigenem und Fremden werden in Hofmannsthals Falsificat im Modus des Indirekten und Doppeldeutigen in der Schwebe gehalten und manchmal übermütig durcheinandergewirbelt, das betrifft sowohl die Erfahrungen der Liebenden mit den Lästigen und mit sich selbst, als auch den Text des Lustspiels.

Die mimetische Lust Hofmannsthals, in die Maske Molières zu schlüpfen, produziert nicht eine dem Originalen unterlegene Kunst, sondern erlaubt gerade eine größere Freiheit gegenüber eigenen zeitbedingten Bindungen und eine größere Strenge gegenüber eigener Formlosigkeit. Das Lustspiel stellt sich gegen den Anspruch, Schöpfung mit Ursprünglichkeit und Werk mit Echtheit zu verbinden, es repräsentiert vielmehr die »unbekümmerte Wahrheit«, von der Walter Benjamin spricht, »daß niemals Unschuld Schöpfung bewahrt, wohl aber Schöpfung die Unschuld immerfort erschafft [...]«. ⁸⁶ Oder, um es in Abwandlung eines Satzes von Hofmannsthal zu sagen: Nicht nur die Gestalt, auch das Zitat erledigt das Problem. ⁸⁷

Die Doppeldeutigkeit und Indirektheit des Lustspiels verweist auf den Status von Literatur überhaupt. Das auseinanderstrebende Bekenntnis der Liebenden am Anfang und Ende – nicht »aufhören, zu sein, der ich bin« und »eine andere sein, als ich bin« – markiert als A und O nicht nur

⁸⁶ Walter Benjamin, Wider ein Meisterwerk. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1978. Bd. III, S. 259.

⁸⁷ Das Zitat wörtlich: »Wir vermögen nur die Gestalt zu lieben, und wer die Idee zu lieben vorgibt, der liebt sie immer als Gestalt. Die Gestalt erledigt das Problem, sie beantwortet das Unbeantwortbare.« (GW RA II, S. 198).

die Extrempositionen des kleinen Falsificats zwischen Molière und Hofmannsthal; es bezeichnet die Spannung von Literatur insgesamt, aber auch ihr Freiheitspotential: Indem sie keine *intentio directa* verfolgt, legt sie nicht auf eine Identität fest, indem sie der Welt des Scheins angehört, sich ihr aber mit Bewußtsein stellt, kann sie die Meisterin des Scheins bleiben und muß ihm nicht verfallen. So wird das kleine Falsificat zu guter Letzt noch lesbar als eine prinzipielle Reflexion über Literatur und ihren Modus der Fiktionalität: »sozusagen in Anführungszeichen.«

»... mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in
tausend anderen Medien komplex äußert ...«
Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne

*Man ficht und spricht heute schneller als vor 100 Jahren.
Sogar von Demosthenes zu Cicero läßt sich die Entwick-
lung zum Telegraphenstil, zur mangelhaften Verknüpfung
der Sätze, zur Wirkung durch abgerissene bedeutende
Wörter beobachten.*

Hugo von Hofmannsthal,
Aufzeichnungen aus dem Nachlaß (1890?)¹

Die Bemerkung, die Hugo von Hofmannsthal im Alter von 16 Jahren gemacht haben soll, weist ihn schon vor dem eigentlichen Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn als feinfühligem Beobachter sprachhistorischer Entwicklungen, aber auch medialer Einflüsse aus. Mit seiner Ferndiagnose zur Entwicklung des literarischen Stils von Demosthenes bis Cicero, die er unter dem Eindruck des Telegraphenstils seiner eigenen Epoche vornimmt, bestätigt er nicht nur seine klassische Bildung, sondern auch seine medienkulturhistorische Zeitgenossenschaft. Der wahrgenommene Effekt ist einer der Dynamisierung und Fragmentierung von Kommunikation. Rund ein Jahrhundert nach der Blütezeit der deutschen Literatur in Klassik und Romantik haben sich Ende des 19. Jahrhunderts Lebenswelt und Arbeitsbedingungen der Schriftsteller so weit verändert, daß die künstlerischen Utopien von einst dringend einer Aktualisierung bedürfen. Hofmannsthal, der selbst immer wieder

Der Text beruht auf einem Vortrag, den ich am 11. April 2001 am Institut für Germanistik II (Neuere deutsche Literatur und Medienkultur) der Universität Hamburg im Rahmen von Prof. Harro Segebergs Vorlesung »Schriftsteller als Medienarbeiter« gehalten habe. Eine ausführliche Darstellung zum Thema »Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne« wurde 2001 an der Karl-Franzens-Universität (Graz) als Dissertation approbiert und erscheint im Herbst 2002 im Frühjahr 2003 in Würzburg.

¹ Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 311–595; hier: S. 314.

die deutsche Literaturtradition zwischen 1750 und 1850 beschwört, muß sich wie viele seiner Berufskollegen diesen modernen Tendenzen – nicht immer ohne Widerwillen – beugen.

Es entspricht den Erfahrungen seiner Sozialisation, daß Hofmannsthal sich hinsichtlich seiner medialen Vorstellungen stark an einem literalen, das heißt von Schrift und Buchdruck geprägten, Weltbild orientiert: Als Spätgeborener einer zu Ende gehenden Epoche unangefochtener Literalität spielt der in seiner Jugend als literarische Ausnahmeerscheinung gefeierte Dichter die ganze Bandbreite literarischer Identifikationsmuster durch. Die Stationen seiner Bilderbuchkarriere führen ihn von der ästhetizistischen Problematisierung eines Lebens zwischen Buchdeckeln bis zu den kulturpolitischen Projekten der Bremer Presse. Hier wie dort fungieren die Schrift und das Buch als zentrale Metaphern einer Ästhetik, die sich den Herausforderungen moderner Medien und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen stellt. Die Suche nach ästhetischen, ethischen und religiösen Sinnangeboten kennzeichnet Hofmannsthals professionelle schriftstellerische Grundhaltung ebenso, wie der immer schon bewußte Umgang mit dem finanziellen Wert seiner literarischen Produktionen. Als gesellschaftlich anerkannter Jungautor in einem multinationalen und vielsprachigen Staatenverband, in dem Verständigung häufig nonverbal funktioniert und Sprachen beziehungsweise Schriften weniger Bedeutung haben als die sichtbaren Zeichen der Macht, ist Hofmannsthal einem Kommunikationsmodell verpflichtet, bei dem die Oberfläche wichtiger ist als die klar definierte Eindeutigkeit abstrakter Begriffe. Seine immer wieder gesuchte Auseinandersetzung mit dem Unaussprechlichen kokettiert mit der Vorstellung nationaler Privilegiertheit. Der gesuchte Bezug zu analogen Denk- und Ausdrucksweisen, denen er sich in einem konstruktiven, nicht dekonstruierenden Sinne verpflichtet fühlt, findet seinen stärksten Ausdruck in seinen unermüdlichen Bemühungen um die lebendige Kunst des Theaters. Auf die Affinität zwischen dem repräsentativen Zeremoniell der k. u. k. Monarchie und dem in seinem (Selbst-)Verständnis des Österreichertums fest verankerten Sinn für das Theater hat Hofmannsthal immer wieder an zentraler Stelle verwiesen. Noch in einem 1924 verfaßten Aufsatz über »Denkmäler des Theaters« schwelgt er in Erinnerungen an die Fronleichnamsprozessionen und Feierlichkeiten des Kaisers, die nicht minder sehenswerten Auftritte der Kaiserin, die Kostümspektakel der

Hofreitschule oder die aufwendigen Leichenbegängnisse von Generälen und Erzherzögen.² Das gespenstische Szenario monarchistischer Selbstdarstellung, das Hofmannsthal als lebendigen Teil seiner Wiener Jugend schildert, hatte hier von Anfang an seine mediale Aufbereitung in der konsequenten bibliophilen Dokumentation der Inszenierungen erfahren: »was an Geschriebenem und Gedrucktem, Kupfergestochenem und auf Pergament Gemaltem auf diese Welt sichtbarer Ehren und kunstreich geordneten Gepräges sich bezog, eine einmalige Schauherrlichkeit zu ewigem Gedächtnis festhielt«, fand sein »natürliche[s] Repositorium« in der »Bibliothek des Kaiserlichen Palastes«, die »fast von jeder fürstlichen Prachtdarbietung innerhalb der Zeit von 1500 bis 1850 die Nachbildung, gewöhnlich in einer Reihe von bildlichen Darstellungen angefertigt, in der vorzüglichsten Ausführung besitzt«.³

Historische Maskeraden und deren dazugehörige bibliophile Dokumentation bilden die medienkulturhistorische Grundlage für Hofmannsthals Fassadenprojekte. Das bunte Bild der repräsentativen Vergangenheit und theatralischen Gegenwart der habsburgischen Monarchen korrespondiert mit dem eigenen Berufsbild als kulturpolitisch engagierter Autor, der Medien in konstruktivem Sinne zu gebrauchen versteht. Das daran anknüpfende, am Schnittpunkt von Kultur und Politik angesiedelte poetologische Programm ist als Medientheorie zu verstehen, in deren Mittelpunkt die ebenso ästhetische wie kulturpolitische Vision des »ganzen Menschen« steht. Der rückwärtsgewandten Orientierung an der Utopie ganzheitlicher Verständigung entspricht Hofmannsthal mit seinem körper- und situationsbezogenen Sprachkonzept. Durch sein ausgeprägtes Denken in Bildern, die mehr bedeuten als sie oberflächlich bezeichnen, entwickelt er schon früh eine Ästhetik analoger Ausdrucksweisen. Diese setzt sich in seinem Dramenkonzept in der postulierten Überwindung von Positivismus, Naturalismus und psychologischem Dialog fort. In der ästhetischen Gestaltung der zweckfreien Rede, die weniger durch ihre Argumente als durch die Art und Weise ihrer Artikulation überzeugen will, erinnert Hofmannsthals dramatischer Darstellungsstil nicht von ungefähr an den magischen Sprachgebrauch

² Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Denkmäler des Theaters. In: GW RA II, S.325–328; hier: S.325f.

³ Vgl. ebda, S.326f.

oralen Gesellschaften, wie ihn in den medienwissenschaftlichen Grundsatzdebatten Walter J. Ong als utopischen Gegenentwurf zur fortschreitenden Technologisierung des Wortes rekonstruiert:

Die Wörter erhalten ihre Bedeutung allein durch die Eindringlichkeit ihres aktuellen Gebrauchs. Sie sind nicht, wie in Wörterbüchern, nur durch andere Wörter bestimmt, sondern zudem durch Gesten, stimmliche Modulationen, Mimik, sowie durch die gesamte menschliche, existentielle Situation, in der ein gesprochenes Wort stets erscheint. Obwohl vergangene Bedeutungen natürlich die aktuelle Bedeutung eines Wortes in vielfältiger und längst vergessener Weise mitprägen, entsteht doch die Wirklichkeit der Wörter unablässig neu aus der Gegenwart.⁴

Der sinnfälligste, wenn auch nicht einzige Zufluchtsort dieser oralen respektive analogen Wortmagie in Hofmannsthal's Werk ist die Bühne. Das sinnfälligste ›Medium‹ beziehungsweise ›Material‹ dieser poetischen Gegenwart ist der Mensch, wie er sich hier im untrennbaren Beziehungsgeflecht von Autor und Regisseur, Schauspieler und Publikum in der lebensnahen Interaktion des Spiels entfaltet. Der damit aufgerufene Medienbegriff steht im Zeichen einer Unmittelbarkeit, die ganz auf die leibliche Gegenwart des Menschen als einzigartiger, unverwechselbarer Individualität ausgerichtet ist. Vor dem Hintergrund dieses eher analog-sinnlichen als digital-literalen Medienverständnisses überrascht es nicht, wenn Hofmannsthal sein Bewußtsein von der Materialität der Kunst ausgerechnet am Beispiel der bildenden, vor allem aber der darstellenden Kunst demonstriert:

Jedem Erlebnis aus einer Kunst liegt die tiefe Einsicht des Künstlers in sein Material zugrunde. Es kommt bis zu einem unaussprechlichen Grade darauf an, daß der Bildhauer wisse, was das tiefste Wesen des Marmors ist. Und es kommt bis zu einem gewissen unaussprechlichen Grade darauf an, daß ein Schauspieler sich für einen Schauspieler halte und für nichts anderes und daß er wisse, über alle Begriffe deutlich und stark wisse, was ein Schauspieler ist. Denn er selber ist ja sein Material, in dem er arbeitet. Dieses Wissen um sich selbst und sein Material ist die einzige Tugend, die in einem Künstler sein kann. Aber sie muß in einem sein, sonst kann er uns nichts erleben machen. Und für ihn wiederum ist dieses Wissen um sich selbst das einzige Erlebnis; wahrhaftig ist es ein Erlebnis, denn es ist ein Wissen in allen Gliedern, ein

⁴ Walter J. Ong: Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes. Übers. von Wolfgang Schömel. Opladen 1987, S. 51f.

inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen, völlig, völlig entzogen.⁵

Dieser am Schauspieler vorexerzierten Körperästhetik, in der das eigentliche Material des Dichters – nämlich die gesprochene, geschriebene und gedruckte Sprache – immer wieder bewußt ausgeblendet bleibt, entspricht ein Mediengebrauch, der sich auch vom lebensnahen Darstellungspotential analoger akustischer und optischer Medien inspirieren läßt. Jedem dieser modernen Medien gegenüber bezieht Hofmannsthal eine klare Position und versucht dabei gleichzeitig, die in der Auseinandersetzung mit den formalästhetischen Eigenheiten des jeweiligen Mediums gewonnenen Einsichten für die eigenen poetischen Ziele fruchtbar zu machen.

Hugo von Hofmannsthal und die Medien der Moderne

In der bisherigen Forschung hat die angeführte Themenstellung unter der ungünstigen Voraussetzung einer mathematischen Operation mit mindestens einer Unbekannten gestanden. Wo es in der Medienwissenschaft vor allem darum ging, sich bei der Darstellung medienästhetischer Ausdifferenzierungsprozesse die Namen möglichst prominenter Vertreter der Literaturgeschichte ans Banner zu heften, wurden bislang zwei Aspekte von Hofmannsthals Werk betrachtet: sein ästhetizistisches Frühwerk und sein wiederholtes Engagement für den Film. Vertreter antihermeneutischer Richtungen bemühten sich dabei – in Anspielung auf ein Zitat aus Hofmannsthals »Der Tor und der Tod« (1893) – vor allem darum, »was nie geschrieben wurde, lesen«⁶ zu wollen. Während Friedrich A. Kittler beim fiktiven Urheber von Hofmannsthals »Ein Brief« (1902) einen »Fall sensorischer und näherhin amnestischer Alexie«⁷ diagnostizierte, versuchte Jochen Hörisch den frühen Hofmannsthal zum

⁵ Hugo von Hofmannsthal: Eine Monographie. »Friedrich Mitterwurzer« von Eugen Guglia. In: GW RA I, S. 479–483; hier: S. 481.

⁶ Hugo von Hofmannsthal: Der Tor und der Tod. In: SW III, S. 61–80; hier: S. 80. – Zur Rezeption dieses Zitats durch Walter Benjamin vgl.: Lorenz Jäger, Thomas Regehly: Vorwort. In: Dies. (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«. Frankfurter Benjamin-Vorträge. Bielefeld 1992, S. 7f.; hier: S. 7.

⁷ Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985, S. 222.

Ahnherren seiner eigenen Hermeneutikkritik zu stilisieren.⁸ Die Filmwissenschaft bediente sich Hofmannsthals zur Illustration zweier Phasen der Filmgeschichte: jener der Autorenfilme in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg und jener der (zu Ende gehenden) goldenen Ära des großen österreichischen Stummfilms in den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.⁹ Eine ähnliche Selbstvergessenheit läßt sich – nur mit umgekehrtem Vorzeichen – auch bei den bislang üblichen Fragestellungen der traditionellen Hofmannsthal-Forschung erkennen. Angesichts der literarischen Integrität des Gegenstandes sah man sich hier bislang kaum dazu veranlaßt, den Medienaspekten im Umfeld Hugo von Hofmannsthals mehr als nur einen recht dekorativen Zweck zuzugestehen. Aktuellere Arbeiten mit systemtheoretischem Hintergrund wie jene Uwe C. Steiners treten bei Gelegenheit sogar den Beweis an, wie man beides aus dem Blick verlieren kann: den historischen Status quo der Medienkultur der Moderne und die Werke Hugo von Hofmannsthals.¹⁰

Der folgende Überblick über Hofmannsthals Medienaffinitäten berücksichtigt beide Perspektiven: Ausgehend von seinem Schrift- und Buchverständnis wird versucht, den literaturwissenschaftlichen und medienhistorischen Gegebenheiten seines Schaffens gerecht zu werden.

⁸ Vgl. Jochen Hörisch: Was nie geschrieben wurde lesen. In: Ders.: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1988, S. 78–88.

⁹ Vgl. Gerhard Zaddach: Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst. Berlin 1929. [Zugleich Breslau: Phil. Diss.] S. 26f. – Alfred Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn 1965, S. 212–216, 299–301. – Marion Faber: Hofmannsthal and the film. In: *German Life & Letters*, Vol. XXXII, Nr. 3 (April 1979), S. 187–195. – Heinz-B. Heller: Exkurs: ›Traumbilder wie im Kino‹ als Thema des Films: Hofmannsthals »Daniel De Foë«. In: Ders.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland. Tübingen 1985, S. 181–183. – Ernest Prodolliet: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg 1991, S. 9–38. – Gösta Werner: Den okända. In: Ders.: Mauritz Stiller och hans filmer. 1912–1916. Stockholm 1969, S. 119–127. – Ders.: »König Ödipus« als Film? Reinhardt, Hofmannsthal und der frühe deutsche Stummfilm. In: HB 35/36 (1987), S. 121–128. – Walter Fritz: Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal und das Theater. Wien 1981, S. 3–12. – Ders.: Kino in Österreich (1896–1930). Der Stummfilm. Wien 1981, S. 46, 125–130. – Ders.: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien, München 1997, S. 51f., 62, 121–123. – Uli Jung, Walter Schatzberg: Der Rosenkavalier. In: Dies.: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur. Berlin 1995, S. 122–132.

¹⁰ Vgl. Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996.

Auf der Grundlage eines technik-historisch differenzierenden und ästhetischen Medienbegriffs, der sich auf Probleme der Darstellung und Gestaltung konzentriert und damit größtmögliche »Nähe zu Poetologie und Kunstprogrammatrik« gewährleistet,¹¹ wird dem medienästhetischen Potential von Hofmannsthals poetischer Sprachauffassung in Theorie und Praxis nachgegangen. Die Auseinandersetzung mit den medienkulturhistorischen Gegebenheiten der Moderne sowie mit den lesbaren, hörbaren und sichtbaren Zeugnissen von Hofmannsthals Leben und Werk ermöglicht es, auch bislang weitgehend unbeachtete Medienbezüge aufzuspüren. Abgesehen von seinen Filmarbeiten wird sein Verhältnis zur Photographie, zu Phonographen und Grammophonen sowie zu Telephon und Hörfunk gewürdigt.

Unliebsame Erfahrungen mit kulturellen und technischen Leistungsschauen sind Hofmannsthal als Erbe der Wiener Weltausstellung von 1873 und des darauffolgenden Börsenkrachs, dem ein beträchtlicher Teil des Familienvermögens zum Opfer fällt, bereits »in die Wiege gelegt«. Die Gesellschaft, in die der kleine Hugo Laurenz August Hofmann, Edler von Hofmannsthal als einziger Sohn einer Bankiers- und Kaufmannsfamilie mit jüdischen Wurzeln knappe neun Monate später geboren wird, ist noch wesentlich mehr von Schriften und Vorschriften geprägt als von Bildern und Idolen. Obwohl die Photographie spätestens seit ihrer ersten öffentlichen Präsentation 1839 durch Louis-Jacques-Mandé Daguerre in aller Munde ist, vermag sie ihr medienästhetisches Potential erst im Zuge ihrer massenhaften Verbreitung im Kontext der Amateurphotographie und neuer photographischer Reproduktionstechniken seit dem Ende des 19. Jahrhunderts vollends zu entfalten. Wie tief Hofmannsthals literales Weltbild in seiner Erziehung verwurzelt ist, läßt sich nicht nur durch eine Atelierphotographie illustrieren, die schon den dreijährigen 1877 in der unnatürlichen Pose des belesenen Bildungsbürgers zeigt (siehe Abb. 5). Sein Talent zum »Homunculus de lettre« stellt der sechsjährige Knabe auch in einer Reihe von Gedichten unter Beweis, die – wie in dem folgenden Geburtstagsgedicht an seinen lieben Papa – auch einem Bankdirektor allen Grund zu guter Hoffnung geben mußten:

¹¹ Vgl. Helmut Schanze: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie. Mitarbeit von Manfred Kammer. München 1974, S. 36.

Auch will ich stets recht fleißig sein
Beim Lesen, Rechnen, Schreiben
Und alles was mir nützt u<nd> frommt,
mit Lust u<nd> Eifer treiben¹²

Mit Lesen, Rechnen und Schreiben ist das magische Dreieck bezeichnet, in dessen Grenzen sich Hofmannsthals Medienarbeit Zeit seines Lebens abspielen wird. Daß er darüber hinaus zum Zeitzeugen eines medienhistorisch einzigartigen Ausdifferenzierungsprozesses werden sollte, erscheint für den am 1. Februar 1874 in Wien geborenen und am 15. Juli 1929 in Rodaun bei Wien gestorbenen Autor auf den ersten Blick sekundär. Eine kurze synchronisierte Darstellung seines Werdegangs im medienkulturhistorischen Kontext gibt dennoch einen Überblick über seine Zeitzeugenschaft: Über zwei Jahre nach seiner Geburt am 10. Februar 1876 meldet Alexander Graham Bell das Patent für ein erstes, wegweisendes »elektrisches Telephon« an. Hofmannsthal ist schon fast vier Jahre alt, als Thomas Alva Edison im Dezember 1877 das Kinderliedchen »Mary has a little lamb« auf die Zinnfolie seines soeben erfundenen Phonographen zitiert. Zehn Jahre nach Edisons »Talking Machine«, dem ersten akustischen Aufnahmemedium, präsentiert Emile Berliner 1887 das von ihm erfundene Grammophon, das er gemeinsam mit Eldridge Reeves Johnson bis zur Jahrhundertwende zu einem kostengünstigen Wiedergabegerät für bespielte Schallplatten weiterentwickelt. 1890 veröffentlicht Hofmannsthal als sechzehnjähriger seine ersten Gedichte. Von der sagenhaften literarischen Bildung des Wunderkinds verkündet die Taschenbuchausgabe seiner »Gesammelten Werke« heute noch, er habe – neben den Russen, die er freilich »schon als halbes Kind« kennenlernte, mit »achtzehn Jahren« – also 1892 – »alles gelesen, was der großen antiken, französischen, englischen, italienischen, spanischen und deutschen Literatur entstammt«¹³. Schon bald macht er sich durch seine lyrischen Dramen »Gestern« (1891) oder »Der Tor und der Tod« (1893) und durch seine Mitarbeit an allen großen Literaturzeitschriften der Zeit einen Namen. Gedichte, Dramen und Aufsätze Hofmannsthals sind in Tageszeitungen und Wochenzeitschriften ebenso zu finden wie in Stefan

¹² Hugo von Hofmannsthal: Meinem lieben Papa zum Geburtstag. In: SW II, Gedichte 2, S. 190.

¹³ N. N.: Lebensdaten. In: GW GD I, S. 681–694; hier: S. 683.

Georges nur an einen geladenen Leserkreis adressierten »Blättern für die Kunst«. Ende 1895, zu einer Zeit also, da Hofmannsthal sich längst in der literarischen Szene etabliert hat, werden einem zahlenden Publikum von den Brüdern Auguste und Louis Lumière in Paris erstmals Filme vorgeführt. Drei Monate später – im März des Jahres 1896 – zeigen eigens ausgebildete Operateure der Firma Lumière ihre »Lebenden Photographien« bereits in Wien.¹⁴ 1901, Hofmannsthal hat gerade geheiratet und in Rodaun bei Wien einen eigenen Hausstand gegründet, telegraphiert Guglielmo Marconi von Poldhu in Cornwall (England) erstmals drahtlos über den Atlantik nach Glace Bay (Neufundland). Im selben Jahr zieht Hofmannsthal sein an der Wiener Universität eingereichtes Habilitationsgesuch zurück und entscheidet sich für eine Karriere als Berufsschriftsteller. 1906, als Hofmannsthal mit seiner Rede über den »Dichter und diese Zeit« durch Deutschland reist, gelingt dem Amerikaner Reginald Aubrey Fessenden im Rahmen einer Versuchssendung eine erste drahtlose Übertragung von Sprache und Musik, die allgemein als erste Rundfunksendung Eingang in die Annalen der Mediengeschichte gefunden hat. Der sensationelle Erfolg der »Elektra« (1903) bringt Hofmannsthal die folgenschwere Bekanntschaft mit dem Komponisten Richard Strauss ein, der 1908 dessen äußerst freie Bearbeitung der Sophokles-Tragödie auf die Opernbühne bringen wird. Bis man den Opern der beiden im Hörfunk lauschen kann, muß man sich in Deutschland und Österreich allerdings gedulden. Als in den Jahren 1923/24 die Sender von Berlin und Wien ihr offizielles Programm aufnehmen, dämmert schon ein neuer Abschnitt der Mediengeschichte herauf. Der Tonfilm, der sich als erste audiovisuelle Medientechnik zwischen 1926 und 1931 weltweit durchsetzt, stellt die letzte Entwicklung dar, an der Hofmannsthal Anteil nehmen wird.¹⁵

¹⁴ Vgl. Fritz: Kino in Österreich (1896–1930), S. 11f.

¹⁵ Zu den medienhistorischen Eckdaten dieser Gegenüberstellung vgl. Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler, Herwig Walitsch: Große Medienchronik. München 1999.

Poetische Welten und »indiskrete Maschinen« – Hofmannsthal und das Telephon

Obwohl sich Hofmannsthal in der lebendigen Medienlandschaft seiner Zeit verständlicherweise vor allem als Literat positioniert, präsentiert er sich bei näherer Betrachtung weit medienfreundlicher, als man in literaturwissenschaftlichen Kreisen bislang vermutete. Selbst seine wiederholt zum Ausdruck gebrachte Abneigung gegen das Telephon wird von der Tatsache relativiert, daß er seit der Gründung eines eigenen Hausstandes im Jahr 1901 sofort im Abonnentenverzeichnis des staatlichen Telephon-Netzes aufscheint. Die Einrichtung eines eigenen Telephonanschlusses – Hofmannsthal findet sich unter Rodaun, »Einschaltungs-Nummer« 3¹⁶ – erfüllt einen ganz pragmatischen Zweck: Für den »frisch gebackenen« Familienvater und Berufsschriftsteller Hofmannsthal bietet das Telephon in dem abgelegenen Rodaun die Möglichkeit, in dringenden Fällen rasche Entscheidungen zu treffen. Daß das Telephon zu diesem Zeitpunkt nicht nur ein Luxusartikel ist, den sich keineswegs jeder leisten, sondern mit dem auch nicht jeder umgehen kann, veranschaulichen die in den Telephonbüchern der Zeit enthaltenen Anleitungen zum Telephonieren. Laut dem »Allgemeinen Teil des Abonnentenverzeichnisses aus dem Jahr 1901« hat sich nicht nur der aufrufende, sondern auch der gerufene Abonnent an eine bestimmte Vorgangsweise und unmißverständliche Redewendungen im Ablauf eines Telephongesprächs zu halten:

Der aufgerufene Abonnent legt sofort nach Ertönen des Glockensignales beide Hörapparate an's Ohr und **begrüßt den aufrufenden Abonnenten, den er bis nun noch nicht kennt, mit dem er aber in diesem Momente bereits verbunden ist, mit dem Rufe: »Halloh! Hier N.N., wer dort?«** Hieraus erkennt der rufende Abonnent, dass die von ihm gewünschte Verbindung bereits hergestellt und der Gerufene zum Telephoniren bereit ist. Nachdem hierauf auch die Namensnennung des aufrufenden Abonnenten erfolgt ist, beginnt das eigentliche Gespräch, zu dessen zweckmässiger Fortführung es sich empfiehlt, die Abschlüsse der einzelnen Mittheilungen, Fragen etc. durch die Worte: »Bitte Antwort« zu bezeichnen. Bei gänzlicher Beendigung der Unterredung wird gegenseitig »Schluss« gesagt, worauf beide

¹⁶ Vgl. Verzeichnis der Abonnenten und öffentlichen Sprechstellen des staatlichen Telephon-Netzes in Wien und der übrigen Telephon-Netze Niederösterreichs. Gesamtausgabe vom 1. Juli 1901. Hg. v. d. k. k. Post- u. Telegraphen-Direction f. Oesterreich u. d. Enns in Wien. Wien 1901, S. 104.

Rodaun.

a) K. k. Telephonstelle:

Rodaun (beim k. k. Post- und Telegraphenamte Rodaun).

b) Abonnenten:

3 Hofmannsthal, Dr. Hugo von, Rodaun.

1 Norbert, Rodaun, Schreckgasse †) (bis
22. März 1901).

2 Stelzer Johann, Hôtelier, Rodaun.

Abb. 1: Erste Eintragung Hofmannsthals ins Verzeichnis der Abonnenten und öffentlichen Sprechstellen des Telephon-Netzes in Wien und der übrigen Telephon-Netze Niederösterreichs (1901)

Abonnenten sofort die Hörapparate in die normale Lage zurückversetzen und nach ungefähr 3 bis 4 Secunden die Telephon-Centrale zum Zeichen, dass die Correspondenz beendigt und die Verbindung wieder zu lösen sei, mittelst des Glockensignales verständigen.¹⁷

Die *Conditio sine qua non* früher Telephonverbindungen fällt seltsamerweise unter den Punkt »Besondere Bestimmungen«: »Zu einer guten Verständigung ist ein deutliches Sprechen erforderlich.«¹⁸ Die Verwendung des Telephons zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt eine neue Form des distanzsprachlichen und apparatgebundenen Kommunizierens dar. Mit den eingeübten Sprechweisen geistreicher Plaudereien, für die Hofmannsthal in seinem Freundeskreis immer wieder gerühmt wird, hat der telephonische Informationsaustausch nicht viel zu tun. In Hinblick auf die Unbrauchbarkeit des Telephons im persönlichen Verkehr ist sich Hofmannsthal mit dem Großteil seiner Kommunikationspartner einig. In einem Brief vom 12. Januar 1903 an Christiane Gräfin Thun-Salm beklagt er:

[D]as Telephon ist ein so entsetzliches Verständigungsmittel, besonders wenn man etwas Unerwartetes oder Compliciertes sagen will. Auch thut es mir immer so leid, Sie am Ende eines langen Drahtes anwesend und doch abwesend zu wissen, und heute hat es mir besonders leid gethan, mich selbst um ein so angenehmes – und wie seltenes – Zusammenkommen bringen zu müssen.¹⁹

¹⁷ Ebda, S. XI. [Hervorhebungen im Original.]

¹⁸ Vgl. ebda, S. XIV.

¹⁹ BW Thun-Salm, S. 65.

Im Hause Hofmannsthal spielt das Telephon dementsprechend eine untergeordnete Rolle. Einkommende Anrufe werden in der Regel von seiner Frau entgegengenommen und sogar klärende Telefongespräche läßt Hofmannsthal auch in späteren Jahren gerne durch seine Tochter Christiane oder seine Frau führen.²⁰ Das Privileg, sich mit dem Telephon längere Zeit reizend zu unterhalten, bleibt vor allem der Tochter des Hauses vorbehalten.²¹ Obwohl Hofmannsthal selbst sich des Apparats nur in Einzelfällen bedient, hat das Telephon dennoch keineswegs nur inhaltliche Spuren in seinem Werk hinterlassen.

Als »entsetzliches Verständigungsmittel« fungiert das Telephon bei Hofmannsthal nicht nur dann, wenn es – wie in seinem Vorwort zu *Lafcadio Hearn*s »Kokoro« (1904) – zur Übermittlung von Hiobsbotschaften dient.²² Den schlechten Ruf eines für »subtilste Schwebungen« und (humanistische) »Weltanschauungen« gänzlich ungeeigneten Apparats²³ hat es auch in humoristischen »Ankündigungen« wie dem »Theater des Neuen« (1926) oder bekenntnishaften Lustspielen wie dem »Schwierigen« (1917). Auch im »Schwierigen« ist die telephonische Verbindung nach wie vor schlecht genug, um Anlaß für allerlei Mißverständnisse zu geben. Selbst die telephonische Rhetorik, mit der »der Schwierige«, Hans Karl Graf Bühl, sein Telephonat mit Hechingen, dem im Krieg zum Freund gewonnenen Mann seiner Ex-Geliebten, beginnt und mit einem vorschriftsgemäßen »Schluß!«²⁴ beendet, entspricht immer noch den altmodischen Spielregeln einer Generation von Telephonbenutzern, die sich ihrer Vorbehalte gegen die »indiskrete Maschine«²⁵ nie ganz entledigen konnten. Als lästiges Unding, dem unterstellt wird, immer im falschen Moment zu läuten, muß das Telephon entscheidungsschwachen Naturen wie Hans Karl schon durch seine sprachliche Übermittlungsfunktion verdächtig werden. »Aber alles, was man ausspricht, ist

²⁰ Vgl. TB Christiane, S. 125, 134, 138, 144, 154.

²¹ Vgl. ebda, S. 60.

²² »Dazu hat man mich ans Telephon gerufen: um mir zu sagen, daß Lafcadio Hearn gestorben ist.« Hugo von Hofmannsthal: *Lafcadio Hearn*. In: GW RA I, S. 331–333; hier: S. 331.

²³ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Das Theater des Neuen*. In: GW D III, S. 503–513; hier: S. 504.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*. In: SW XII, Dramen 10, S. 5–144; hier: S. 53.

²⁵ Ebda, S. 47.

indezent. Das simple Faktum, daß man etwas ausspricht, ist indezent«²⁶, bemerkt er in einem späteren Gespräch und erklärt damit gleichzeitig, warum ihm der Apparat suspekt sein muß. Sogar bei seinem ohnehin auf Konsens beruhenden Telefonat mit Hechingen erweist sich die Maschine nur als Störfaktor.²⁷ Die durch die schlechte Verbindung notwendigen Wiederholungen und Paraphrasierungen führen Hans Karls prinzipielle Abneigung gegen leere Phrasen, deren Verwendung er sich im Verlauf des Telefonats selbst bezichtigen muß, ad absurdum.²⁸

Ähnlich absurd wie der Gebrauch, den Hans Karl persönlich vom Telefon macht, sind seine diesbezüglichen Anforderungen an die Dienerschaft. Der Diener Hans Karls hat seinen Herrn nicht nur vor dem indiskreten Läuten des Apparats zu bewahren, er hat darüber hinaus dessen eigenwillige Sprachauffassung zu berücksichtigen, derzufolge »schließlich alles auf die letzte, unaussprechliche Nuance« ankomme und das »Reden (...) auf einer indezenten Selbstüberschätzung« basiere.²⁹ Während Lukas, der erste Diener, die nicht immer ganz ernstgemeinten Telefonanweisungen seines Herrn soweit zu kontextualisieren versteht, um sie gegebenenfalls auch zu ignorieren, glaubt der neue Diener Vinzenz, sich seine alles andere als devote Vertrauensposition mit indezenten Bemerkungen und preußischer Akkuratessse verdienen zu können. Die Unabwendbarkeit, mit der Vinzenz in Übereinstimmung mit den geltenden Telefonregeln³⁰ trotz der mit Eifer betriebenen Umsetzung von Hans Karls Anordnungen gefeuert wird, beruht auf einer eklatanten Fehleinschätzung seines Herrn.³¹

Noch deutlicher wird Hans Karls ganzheitlich analoge Sprachauffassung zwangsläufig im privaten Bereich individueller Face-to-face-

²⁶ Ebda, S. 142.

²⁷ Vgl. ebda, S. 52f.

²⁸ Vgl. dazu die kommentierte Rekonstruktion des Zwiegesprächs bei Dietmar Goltschnigg: Spielcharakter, belächbare Komik und Finalität – Hofmannsthals »Der Schwierige« und Musils »Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): »Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen ...« Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk. Bern u. a. 1992, S. 197–224; hier: S. 204–208.

²⁹ Hofmannsthal: Der Schwierige. In: SW XII, Dramen 10, S. 97.

³⁰ Vgl. Verzeichnis der Abonnenten (1. Juli 1901), S. XIV.

³¹ Zum Umgang der Diener mit dem Telefon in Hofmannsthals »Schwierigem« vgl.: Sabine Zelger: »Das Pferd frisst keinen Gürkensalat«. Kulturgeschichte des Telefonierens. Wien u. a. 1997, S. 102–105.

Kommunikation. Als er versucht, Helene darüber aufzuklären, daß an ihr »nicht die Schönheit das Entscheidende« wäre, sondern das in ihr liegende »Notwendige«³², bringt er die für seine Person geltende Anti-Telephon-Logik selbst auf den Begriff:

Sie können mich natürlich nicht verstehen, ich versteh' mich selbst viel schlechter, wenn ich red', als wenn ich still bin. Ich kann gar nicht versuchen, Ihnen das zu explizieren, es ist halt etwas, was ich draußen begreifen gelernt habe: daß in den Gesichtern der Menschen etwas geschrieben steht.³³

Für jemanden, dessen Selbstverständnis einerseits auf Schweigen und andererseits auf dem Lesen von Gesichtern beruht, hat das Telephonieren wenig Attraktivität. In einem direkten Gegensatz zu der mit dem Telephon identifizierten begrifflichen Distanzsprachlichkeit stehen schließlich auch die Ereignisse rund um Hans Karls Verschüttungserlebnis im Krieg und die ›Pantomime‹ seiner Verlobung mit Helene.³⁴

Obwohl das Telephon seiner medientechnischen Leistungsfähigkeit gemäß das erste analoge akustische Medium darstellt, mit dessen Hilfe die individuelle Stimme des Menschen übertragen werden kann, fungiert es in Hofmannsthals Medienverständnis als Widerpart einer Körperästhetik, in der nicht mehr das Wort, »sondern das menschliche Ganze zum Ganzen«³⁵ spricht. Wo auch immer sich ein Medium dieser Bestimmung widersetzt, gerät es in den dringenden Verdacht, sich Hofmannsthals poetischen Interesses nicht für würdig zu erweisen.

Von der Handschrift zur Type – Der Weg zum Schrifttum als geistigem Raum der Nation

Wie es sich für einen Schriftsteller in einer großbürgerlichen, idealistisch gestimmten Zeit gehört, orientiert sich Hofmannsthals Selbstverständnis vor allem am Paradigma der Handschrift. Die Zitate und Bilder, die ihm auf seinen Streifzügen durch die Weltliteratur begegnen, werden

³² Hofmannsthal: Der Schwierige. In: SW XII, Dramen 10, S. 99.

³³ Ebda, S. 99f.

³⁴ Zum Aspekt »sprachloser Unmittelbarkeit« im »Schwierigen« vgl.: Ernst Osterkamp: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: HJb 2, 1994, S. 111–137; hier: S. 130.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal: Über die Pantomime. In: GW RA I, S. 502–505; hier: S. 505.

von seiner Einbildungskraft ebenso seiner eigenen individuellen Handschrift einverleibt, wie jene fremdsprachigen Texte von Sophokles bis Calderón, die er zur Grundlage seiner betont »freien Bearbeitungen« macht. Bleistift, Feder und Papier sind die wichtigsten Werkzeuge für sein Handwerk. Hofmannsthal bedient sich einer für die Dichter der Zeit typischen Schrift aus deutschen und lateinischen Buchstaben. Bei plötzlichen Einfällen finden auch stenographische Kürzel Verwendung. Der Einsatz der Schreibmaschine, die in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre allmählich in Gebrauch kommt, bleibt dagegen den Frauen seiner näheren Umgebung vorbehalten. Sekretärinnen aus der Bank seines Vaters, Ida Grünwald, die auch für Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann tätig ist, sowie später seine Frau und seine Tochter Christiane tippen für den Dichter.³⁶ Einen tiefgehenderen Zusammenhang zwischen Hofmannsthals Handschrift und seinem poetologischen Konzept proklamieren bereits die graphologischen Befunde von Ludwig Klages³⁷ und Willy Haas³⁸. Ein Blick auf Hofmannsthals alltäglichen Schriftverkehr verdeutlicht, wie er selbst dieser typisch modernen Sichtweise auf die bedeutungsvolle Oberfläche der (Hand-)Schrift begegnet.

In einem Brief aus dem Jahr 1891 an Felix Salten, in dem Hofmannsthal sich selbst einen graphologischen Befund ausstellt, finden wir jenen kreativen Aufgabenbereich der Schrift veranschaulicht, den er später als »Kern und Wesen aller Poesie«³⁹ definieren wird:

Meine Nerven allerdings ruiniere ich energischer als während der schönsten Stadtsaison. Sehen Sie nur meine Schrift an. Als Redakteur eines Familienblattes werden Sie wohl daraus Schlüsse ziehen können. Ich fühle lebhaftes Sympathie für den seligen Kaiser Claudius, der für seine »dekadenten«

³⁶ Vgl. Joachim Seng: Vom Lauf der Feder über die Schrecknisse des Abgrundes. Handschriften des Dichters Hugo von Hofmannsthal. In: Wilhelm Hemecker (Hg.): Handschrift. Wien 1999, S. 46–70.

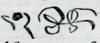
³⁷ Klages nimmt sich in einem auf den 15. Juli 1897 datierten Brief an George einer Handschriftenprobe Hofmannsthals an und entdeckt dabei – dem kursierenden Urteil des George-Kreises gemäß – »einen Menschen (...) von sehr viel praktischem Verstand, von großer Undurchdringlichkeit und absoluter Unzuverlässigkeit«. Vgl. Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George. Text. München, Düsseldorf 1951, S. 104.

³⁸ Vgl. Willy Haas: Traum und Wirklichkeit. In: Helmuth A. Fiechtner (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. 2., veränd. Aufl. Bern, München 1963, S. 264.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal: Bildlicher Ausdruck. In: GW RA I, S. 234.

rufen; ich weiß, und
 für mich, ungeschwungen
 weiß. Mein Name
 allerdings ist ungeschwungen
 als wenn ich das
 andern. Ich bin mit mir
 zufrieden. Als Ruderer
 kann ich nicht werden
 mich nicht selbst
 können. Ich habe
 Hunger, für den ich
 nicht, der für mich, der
 Hunger, der für mich, der

Abb. 2: Hugo von Hofmannsthal's Brief
an Felix Salten (1891)

Stimmungen das griechische Alphabet um 2 neue verdrehte Buchstaben bereicherte. Ich werde dann z.B. einfach schreiben: , und Sie werden lesen:

was immer dasselbe ist	{	ich bin unruhig	oder
		es gibt Frauen	oder
		die Saite schwingt	oder
		[ich habe Hunger	oder]*
		ich habe Nerven	oder
		es ist Sturm	

* Die in eckige Klammer gesetzte Variante wurde bei der Erstausgabe des Briefes irrtümlicherweise nicht transkribiert, obwohl sie in der faksimilierten Handschrift enthalten ist.

Das analoge Ausdruckspotential des Briefes, das hier zum Thema gemacht wird, erhebt keinen Anspruch auf einen digitalen, begrifflichen Inhalt, wohl aber auf einen emotionalen, durch Analogien umschriebenen Gehalt. Hofmannsthals poetische Schreibweise zielt auf die Darstellung einer bestimmten Befindlichkeit, die – ohne direkt auf den Begriff gebracht werden zu können – sich in verschiedenen, emotional gleichwertigen Sätzen ausdrücken läßt. Seine ›Buchstaben‹-Entwürfe, die das optische Korrelat zu diesen Aussagen darstellen, erhalten ihre Bedeutung durch ihren Bildcharakter. Gleichzeitig aber bleiben die daran anknüpfenden Analogien inhaltsbezogen. Hofmannsthal spielt nicht wie die späteren Avantgarden mit dem Materialcharakter der Schrift als Bild oder Klang, er thematisiert einen Extremfall der Handschrift und setzt diesen in Beziehung zu einer symbolistischen Vorstellung des ›bildlichen Ausdrucks‹, den er später in Stefan Georges »Blättern für die Kunst« als poetischen definieren wird: »jede Dichtung« – so schreibt er hier – »ist durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken«⁴¹. Die dazugehörige Materialästhetik hatte er schon Anfang der neunziger Jahre als ungestüme Schriftphantasie entwickelt:

So wird man vielleicht einmal schreiben, in 3, 4 Sprachen zugleich, mit allem Raffinement neuer Interpunktionszeichen, eingestreuten Musiknoten, wechselnder Orthographie, mit griechischen und japanischen Buchstaben auf farbigem Papier, eine Orgie der Decadence!⁴²

Medienlogisch betrachtet dringt Hofmannsthals poetologische Revolution jedoch auch hier über die Grenzen literaler Ausdrucksmittel nicht hinaus. Von einer Verabschiedung der Schrift und der Vorfreude auf den »Tag (...), da wir [die Autoren der (Wiener) Moderne; Anm. Hiebler] nicht mehr gelesen werden«⁴³, ist bei dieser Ästhetik der (Um-)Schreibung nicht die Rede. Der symbolistische Versuch, die Materialität der Schrift hinsichtlich ihres digitalen Leistungspotentials zu hintergehen, beruht auf der großzügigen Nutzung vorhandener literaler Ressourcen. Verschiedene Sprachen, neue Interpunktionszeichen, Musiknoten, wech-

⁴¹ Hofmannsthal: Bildlicher Ausdruck. In: GW RA I, S. 234.

⁴² Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 329.

⁴³ Vgl. Friedrich Michael Fels (d. i.: Friedrich Michael Mayer): Die Moderne. In: Gotthart Wunberg (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Unter Mitarbeit v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart 1981, S. 192.

selnde Orthographie und verschiedene Schriftsysteme auf verschiedenfarbigem Papier reden einer Poesie das Wort, deren Signalverarbeitung immer noch mit idealistischen Größen operiert: Die bedeutungsvollen Buchstaben des Autors und sein mit Einbildungskraft begabter, kongenialer Leser sind die Eckpfeiler von Hofmannsthals poetischer Welt. Es spricht für die innere Konsequenz von Hofmannsthals Schreibweise, daß das kreative Wechselspiel von Autor und Leser auch dort bemüht werden muß, wo es wie im »Chandos-Brief« (1902) eigentlich darum geht, die prinzipielle Unmöglichkeit der Kommunizierbarkeit individueller und das heißt vor allem auch ästhetischer Erfahrung an einem Extremfall – nämlich dem Autor als Leser seiner eigenen Werke – mit Hilfe eines poetischen Textes vor Augen zu führen. Als der an Francis Bacon gerichtete, erfundene Brief mit der Bemerkung abbricht, daß sein fiktiver Verfasser, Philipp Lord Chandos, in den folgenden Jahren seines restlichen Lebens »kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde«, begründet dieser seine Entscheidung wie folgt:

nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.⁴⁴

In direktem Gegensatz zu seinem historischen Briefpartner Bacon, der in seinen »Essays oder praktischen und moralischen Ratschlägen« (1597; 1612; 1625) den ehrgeizigen Versuch unternommen hatte, seine auf den verschiedensten Gebieten gesammelten Lebenserfahrungen für jedermann typographisch abrufbar zu machen,⁴⁵ proklamiert Chandos als geistiges Kind einer Zeit, die längst auch über andere Medien zur Vermittlung persönlicher Erfahrungen verfügt, das Scheitern dieses neuzeitlichen Projekts der Moderne. Die nicht näher konkretisierte existentielle (Traum-)Sprache, in der er sich – wenn überhaupt, dann allein – »vor einem unbekannten Richter« verantworten wird, zielt auf eine Erfahrung, die sich vom individuellen Körperbewußtsein des jeweiligen Subjekts nicht trennen läßt und mit medientechnischen Behelfen

⁴⁴ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 45–55; hier: S. 54.

⁴⁵ Vgl. Francis Bacon: *Essays or Counsels Civil & Moral with Other Writings*. London 1902. [FDH/HvH Bibl. 1036.]

daher nicht multipliziert werden kann. Sogar mit der suggestiven, auf Zerstreung zielenden (»Ersatz«-)Sinnlichkeit des Kinos hat diese ins Mystische gekehrte Vorstellung eines Jenseits der konventionellen Schriften und Sprachen nur entfernt zu tun. Dem Entwurf einer nur schwer kommunizierbaren Privatsprache wird medientechnisch noch am ehesten die von Rudolf Hirsch herausgegebene limitierte Faksimileausgabe des »Chandos-Briefs« gerecht,⁴⁶ der sein eigentliches Konfliktpotential jedoch erst mit seiner unsentimentalen Veröffentlichung in der Berliner Tageszeitung »Der Tag« am 18. und 19. Oktober 1902 entfaltet.⁴⁷ Während sich der am Maßstab individueller Körpererfahrung orientierte Rückzug auf Momente gesteigerter Wahrnehmung im »Chandos-Brief« beinahe als vorweggenommene Programmatik avantgardistischer Positionen von der Tragweite der *Objet-trouvé*-Ästhetik Marcel Duchamps begreifen läßt, erfährt Hofmannsthals Kunstauffassung in den »Briefen des Zurückgekehrten« (1907) mit der Rückbesinnung auf traditionellere Sichtweisen der modernen bildenden Kunst nach dem Vorbild Vincent van Goghs eine überraschende, allerdings auch notwendige Kehrtwendung. Die zu diesem Zeitpunkt nur angedeutete Fragestellung nach dem Wesen Deutschlands wird in den Texten der zwanziger Jahre endgültig auf kulturpolitische Perspektiven erweitert werden.

Daß seine poetischen Vorstellungen zum bildlichen Erleben sich weiterhin an literarisch verwertbaren Vorbildern orientieren, wird er auch später immer wieder betonen: »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche«⁴⁸, lautet im »Buch der Freunde« (1921) sein diesbezügliches Fazit, mit dem er nicht nur die Bedeutung des uneigentlichen, bildhaften Sprechens auch für sein Spätwerk beglaubigt. Die Buchkunst der literarischen Moderne versucht dieser keineswegs vereinzelt Überzeugung durch das Erscheinungsbild ihrer Publikationen gerecht zu werden. Besonders deutlich wird die Verknüpfung von inhaltlichen, formalen und bibliophilen Aspekten der Buchproduktion dort, wo Autoren selbst als Herausgeber tätig werden und – wie im folgenden Beispiel – ihre persönlichen Anforderungen an ihr Medium resümieren:

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon. Faksimile-Ausgabe nach der Handschrift des Dichters hg. v. Rudolf Hirsch. Darmstadt 1975

⁴⁷ Vgl. SW XXXI, S. 282.

⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW RA III, S. 233–299; hier: S. 268.

Gewiß wirkt selbst beim stummen Lesen der Klang der Worte; vorher, und zunächst aber, das Wortbild auf uns, weiterhin das Satzbild, und endlich – unbewußt – auch das Bild des ganzen Buches. Wie sich nun für jeden Liedtext eine ideale Melodie denken läßt, d. h. eine Association der Worte, – so läßt sich ein (wiederum ideales) Wortbild denken, das dieselben Empfindungen in uns auslöst, wie der Klang des Wortes, weiterhin, ein ideales Satzbild, und endlich ein ideales Bild des Buches. Es gibt also für jedes Buch eine ideale Form – die man nie erreichen – der man sich aber nähern kann.⁴⁹

Diese Überlegungen zum (analogen) Erscheinungsbild von Literatur sind einem Prospekt entnommen, den Richard Beer-Hofmann am 21. Februar 1900 an Hofmannsthal geschickt hatte, in der Absicht eine gemeinsame Bücherreihe herauszugeben. Beer-Hofmanns abschließende Forderungen an das »ideale Buch« werden in drei Punkten zusammengefaßt: Angestrebt

sind Publikationen, (...) die also:

I. schön sind.

II. Bei denen der *Zusammenhang* von Inhalt und Form gewahrt erscheint.

III. Die ihrem Zweck entsprechen.⁵⁰

Beer-Hofmann und Hofmannsthal, deren Buchästhetik sich gegen die historistischen Prachtausgaben des 19. Jahrhunderts richtet,⁵¹ zählen in Hinblick auf ihre Anforderungen an das »ideale Buch« zu den gemäßigten Vertretern der Moderne.⁵² Im Gegensatz zu anspruchsvolleren Autoren wie Rainer Maria Rilke oder Stefan George gehen Hofmannsthals buchkünstlerische Ansprüche selten »über Forderungen nach anständigem Erscheinungsbild, gutem Papier, einer Antiqua als Type und dem Verzicht auf Buchschmuck«⁵³ hinaus. Als Autor, der mehrere Sektoren des belletristischen Buchmarkts bedient, kann Hofmannsthal es sich erlauben, seine literarische Produktion mehreren Verlagen anzuvertrauen: Seit seiner ersten großen Buchpublikation, dem »Theater in

⁴⁹ BW Beer-Hofmann, S. 230.

⁵⁰ Ebda, S. 231.

⁵¹ Zum Buch als Dekorationsobjekt im 19. Jahrhundert vgl.: Prachtausgaben. Literaturdenkmale in Quart und Folio. Bearb. v. Ira Diana Mazzoni. Marbach a.N.: Deutsche Schilergesellschaft 1991 (Marbacher Magazin 58), S. 53–64.

⁵² Als solche beraten Hofmannsthal und vor allem Beer-Hofmann unter anderem auch Arthur Schnitzler bei der Gestaltung der geplanten Buchveröffentlichung seines »Reigens«. Vgl. BW Schnitzler, S. 168.

⁵³ Gerhard Schuster: Einleitung. In: BW Insel, Sp. 31.

Versen« (1899), erscheinen Hofmannsthals Bühnendramen und Gesamtausgaben im Verlag Samuel Fischers. Seine lyrische Produktion sowie größere buchkünstlerische Unternehmungen bleiben abgesehen von einer Anzahl bibliophiler Sonderdrucke in verschiedenen Privatpressen weitestgehend dem Insel-Verlag vorbehalten, dessen Geschicke er seit 1899 mitbestimmt. Durch die Zusammenarbeit mit Richard Strauss eröffnet sich Hofmannsthal darüber hinaus mit dem Musik-Verlag Furstner ein drittes, lukratives Standbein als Librettist. Seinen gemeinsam mit Richard Beer-Hofmann entwickelten buchästhetischen Vorstellungen am nächsten kommt er jedoch erst in den zwanziger Jahren mit seinen editorischen Arbeiten im Verlag der Bremer Presse.

Schon die unter exklusiven Vorzeichen stehende Programmatik der Privatpresse, die 1912 mit dem von Rudolf Alexander Schröder gestalteten, schmalen Prachtbändchen der »Wege und Begegnungen« aus der Taufe gehoben wurde, war bei Hofmannsthal, dem seine zahlreichen bibliophilen Unternehmungen vor allem nach Kriegsende »als Publication gleichgiltig (...) und nur als Erwerbsquelle wichtig«⁵⁴ sind, auf große Sympathie gestoßen.⁵⁵ Mit der Gründung eines Verlages der Bremer Presse und der konzeptionellen Erweiterung des Programms im Jahr 1922 verlagert sich das Gewicht der Veröffentlichungen noch stärker auf einen kulturpolitischen Schwerpunkt, wobei trotz der notwendigen Umstellung von der Hand- auf die Schnellpresse der buchkünstlerische Aspekt nicht ganz außer acht gelassen wird. »Was wir darbieten werden, eigene Hervorbringung, Neuherausgabe, Übertragung, wird durchaus nur als Geist dargebracht sein, nicht als Stoff; als Werkzeug zur Bildung, nicht als Materie des Wissens«,⁵⁶ postuliert Hofmannsthal in seiner »Ankündigung« des Verlages. Eine zentrale Rolle bei der Verbindung dieses Programms mit den bibliophilen Idealen von Presse und Verlag spielt die Schrift, das eigentliche Steckpferd Willy Wiegands. »Die beste Akzidenzschrift ist die, die man beachtet, die beste Buchschrift die, die man beim Lesen vergißt«⁵⁷, lautet seine Überzeugung, die sich auch mit Hofmannsthals diesbezüglichem Credo deckt.

⁵⁴ BW Insel, Sp. 719.

⁵⁵ Vgl. Gerhard Neumann: Kulturkonzept und Poetologie. Hugo von Hofmannsthals Text »Die Wege und die Begegnungen« und die Bremer Presse. In: HB 40 (1990), S. 30–72.

⁵⁶ Hugo von Hofmannsthal: Ankündigung des Verlages der Bremer Presse. In: GW RA II, S. 176–179; hier: S. 178.

⁵⁷ Willy Wiegand: Die Bremer Presse. In: Bernhard Zeller, Werner Volke (Hg.): Buchkunst

Abgesehen von den in zwei Folgen zu je drei Heften zwischen Juli 1922 und August 1927 herausgegebenen »Neuen Deutschen Beiträgen« dient Hofmannsthal der Verlag der Bremer Presse in erster Linie zur Verwirklichung seiner philologischen und editorischen Bemühungen. 1925 wird unter dem Titel »Versuch über Victor Hugo« eine gekürzte Fassung seiner 1901 zurückgezogenen Habilitationsschrift aufgelegt, die im neuen publizistischen Umfeld den Charakter einer wiederentdeckten, prophetischen Selbstdarstellung entfaltet.⁵⁸ Mit der tatkräftigen Unterstützung Wiegands erweitert Hofmannsthal seine im persönlichen Umfeld schon lange vor dem Ersten Weltkrieg erprobte »Lese-Therapie«⁵⁹ und wird – vor allem mit seinen auf die Kanonisierung⁶⁰ der deutschen Literatur zwischen 1750 und 1850 ausgerichteten »Deutschen Lesebüchern« (1922/23; 1926) – zum literarischen Gewissen und Selbstbewußtsein der Nation. Mit seiner sogenannten »Schrifttumsrede«,⁶¹ vor allem aber mit der Anthologie »Wert und Ehre deutscher Sprache« (1927) erreicht Hofmannsthals bibliophile Variante der konservativen Revolution ihren ungesuchten Abschluß.

Indem der Dichter und Herausgeber Hofmannsthal sein konservatives Weltbild mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verknüpfenden Vision des geistigen Raums einer deutschen Nation kurzschließt, die nur in den »hohen Sprachdenkmälern und in den Volksdialekten«⁶² zu sich selber findet, trifft er auch eine medienästhetische (Vor-)Entscheidung: Dem durch die materiellen Auswirkungen des Ersten Weltkrieges und die medialen Anfechtungen analoger Unterhaltungsmedien wie Film und Hörfunk immer unerträglicheren »Zustand furchtbarer sinnlicher Gebundenheit, in welchen das neunzehnte Jahrhundert uns hineinge-

und Dichtung. Zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona. Texte und Dokumente. München 1966, S. 19.

⁵⁸ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Versuch über Victor Hugo. München 1925, S. 7.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Vgl. Werner Volke: »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon ...«. Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: Ebda, S. 177–205.

⁶¹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. München 1927.

⁶² Hugo von Hofmannsthal: Vorrede des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): Wert und Ehre deutscher Sprache. Gedanken einiger deutscher Männer über die deutsche Sprache. München 1927, S. 5–13; hier: S. 8.

führt«⁶³ habe, stellt er ganz bewußt ein Projekt entgegen, an dessen Ende die Konstituierung einer Nation aus einer über alle zeitlichen wie räumlichen Differenzen hinaus verbindenden Sprache und Literatur steht:

Die Sprache ist ein grosses Totenreich, unauslotbar tief; darum empfangen wir aus ihr das höchste Leben. Es ist unser zeitloses Schicksal in ihr, und die Übergewalt der Volksgemeinschaft über alles Einzelne.⁶⁴

In Hinblick auf die im »Chandos-Brief« problematisierte Konventionalität der überlieferten (Schrift-)Sprache kommen die im Verlag der Bremer Presse realisierten Projekte, die mit einem poetisch geheiligten, aber auch typographisch erweiterten Schriftraum operieren, einer Kapitulationserklärung gleich. Die Schrift, die in den »erfundenen Briefen« wesentlich als Handschrift fungiert, um das Unteilbare der individuellen Erfahrung umschreiben zu helfen und gleichzeitig das dahinter verborgene Einzigartige (und Analoge) als graphologischen Befund zumindest vorstellbar zu machen, wird in Hofmannsthals späteren kulturpolitischen Projekten endgültig zur Type.

»Das Leben transponieren« – Von Photographien und symbolistischer Technik

Hofmannsthals Vorbehalte gegenüber der graphischen Ausschmückung seiner Werke sind mit ein Ausdruck dafür, daß es seinem Medienverständnis zufolge nicht darum gehen kann, Literatur mit optischen Zutaten zu verzieren. Die Bildhaftigkeit des poetischen Ausdrucks leitet sich nicht aus dem Versuch ab, Texte durch eine selbstgefällige typographische Gestaltung und aufwendige Illustrationen dem Leistungspotential der bildenden Künste oder gar der Photographie anzugleichen. Im Gegenteil: Der Genauigkeit photographischer beziehungsweise naturalistischer Techniken wird die Suggestionskraft einer symbolistischen Schreibweise entgegengesetzt, die Oberflächenphänomene mit dem Geist der Schrift beseelt.

⁶³ Ebda, S. 10.

⁶⁴ Ebda, S. 11.



Abb. 4: Hugo von Hofmannsthal
auf den Armen seiner Amme
(Julius Gertinger, Wien 1874)
[Sammlung Rudolf Hirsch]

Symbolistische Technik eine Unterstützung, wie Instrumentation gegenüber symphonischen Gedanken, wie Bemalung bei Holzskulpturen, reine Farbe gegenüber Zeichnung. Photographie/Naturalismus verzichten auf die Mitwirkung der Suggestion (der Farbe), welche sie durch Genauigkeit ersetzen wollen.⁶⁵

Mit der Einsetzung der Farbe als suggestiver Kategorie einer Poetologie, die dem Leben noch näher sein will als die zeitgenössischen analogen Medientechnologien, kalkuliert Hofmannsthal in dieser Aufzeichnung aus dem Jahr 1892 sichtlich die Fähigkeit des Lesers mit ein, das Schwarz-Weiß der Buchstaben in bunte, durchgeistigte Bilder umsetzen zu können. Die dahinter verborgene Überzeugung, die in den »Briefen des Zurückgekehrten« (1907) im Farberlebnis des Protagonisten ihre poetische Darstellung finden wird,⁶⁶ ruft ein (über-)sinnliches Programm auf. »[E]s muß Klänge, Worte, Farbenverbindungen geben, die in uns Dinge erwecken, gegen die alles Irdische sinnlos und des Erhaltens unwert erscheint«,⁶⁷ lautet Hofmannsthals poetische Überzeugung. Die Kritik

⁶⁵ Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 349.

⁶⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: SW XXXI, S. 151–174; hier: S. 173.

⁶⁷ Vgl. Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 348.



Abb. 5: Hugo von Hofmannsthal mit Buch
(Julius Gertinger, Wien 1877)
[Sammlung Rudolf Hirsch]

an der naturalistischen Gleichsetzung von Photographie und Literatur kulminiert 1895 in dem Vorwurf, derart übersinnliche Übertragungsleistungen nicht zustande zu bringen: »Poesie (Malerei): mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert. Das Leben transponieren. Daher der photographierte Dialog so falsch wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine.«⁶⁸ Die Forderung nach einer Transposition des Lebens stellt Hofmannsthal nicht nur an jedes gelungene Kunstwerk (unabhängig davon, mit welchem Medium

⁶⁸ Ebda, S. 400.



Abb. 6: Hofmannsthal auf dem Totenbett – Photographie von Arthur Benda (Atelier Madame d'Ora, Wien 1929)
[Sammlung Rudolf Hirsch]

es realisiert wird), sondern auch an jeglichen Medienbezug der Literatur: Eine gelungene Übernahme der Darstellungsmöglichkeiten analoger Medien in die Formensprache der Literatur bedarf einer kreativen Transpositionsleistung.

Der Forderung nach einer symbolistischen Technik gemäß findet Hofmannsthal literarische Anknüpfungspunkte zur Photographie am ehesten dort, wo es um die Überwindung der Grenzen des Sichtbaren geht. Da er bereits in jungen Jahren sogar mit den trivialen Gebrauchsformen der Photographie vertraut ist (schon als 15jähriger nennt er »flirting und photographieren«⁶⁹ zu seinen Freizeitbeschäftigungen), entgeht ihm auch die zeitgenössische Mode okkultur Anwendungen nicht. In seinem 1891 erschienenen Beitrag »Englisches Leben« berauscht er sich an einer Anekdote aus dem Leben von William Crookes, der als »Mitglied der Royal Society, (...) sechs Monate lang ein Leben der respektvollen Galanterie mit einem reizenden Phantom« lebte und von diesem 44 Photogra-

⁶⁹ Unveröffentlichte Aufzeichnung aus dem Bestand der Houghton Library, Cambridge (USA). [Hervorhebung im Original.] – Für die Bereitstellung unveröffentlichter Aufzeichnungen Hofmannsthals zur Photographie danke ich Frau Ellen Ritter

phien aufnahm.⁷⁰ Während Hofmannsthal einer brieflichen Bitte Stefan Georges vom 28. Juni 1893 um ein »lichtbild« überraschend reserviert begegnet, weil er sich »dem Plan eines Sammelbildes (...) nicht anschließen« möchte und weil ihn »an Dichtern (...) gerade die Gesichter recht wenig« interessieren,⁷¹ verfügt er später sehr wohl über Aufnahmen von Berufskollegen wie Ricarda Huch⁷², Gerhart Hauptmann⁷³ oder Hans Carossa⁷⁴. 1902 bittet er Maurice Maeterlinck⁷⁵ und sogar Stefan George, von dem er sich ein ungekünsteltes Bild aus seiner Knabenzeit wünscht,⁷⁶ um möglichst gelungene Porträtphotographien. Die bereits 1893 angesprochene »Dichtertafel« des George-Kreises, in der Hofmannsthal's Porträt schließlich doch noch eine ganz prominente Stelle direkt über dem in der Mitte thronenden Bildnis Stefan Georges einnimmt, wird erst 1904 realisiert.⁷⁷

Belege für Hofmannsthal's ganz persönliches Interesse am photographischen Erscheinungsbild von Freunden wie Edgar Karg von Bebenburg⁷⁸ oder Eberhard von Bodenhausen⁷⁹ finden sich bereits zu jener Zeit, in der er noch bei seinen Eltern in der Wiener Salesianergasse wohnt.⁸⁰ Anlässlich seines Umzuges in das abgelegene und im Winter oft eingeschneite Rodaun intensiviert Hofmannsthal den Tauschhandel mit Photographien.⁸¹ Zur Optimierung des persönlichen Verkehrs

⁷⁰ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Englisches Leben*. In: GW RA I, S. 127–138; hier: S. 135f.

⁷¹ Vgl. BW George, S. 65f.

⁷² Vgl. BW Schmutjlow-Claassen, S. 97 u. 99.

⁷³ Vgl. BW Nostitz, S. 23f.

⁷⁴ Vgl. BW Carossa, S. 377.

⁷⁵ Vgl. Anne Overlack: *Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal*. Tübingen 1993, S. 215.

⁷⁶ Vgl. BW George, S. 170.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 213. – Cornelia Blasberg: *Stefan Georges »Jahr der Seele«*. Poetik zwischen Schrift und Bild. In: HJb 5, 1997, S. 217–249; hier: S. 240f.

⁷⁸ Vgl. BW Karg Bebenburg, S. 68.

⁷⁹ Vgl. BW Bodenhausen, S. 11.

⁸⁰ Besonders aufschlußreiche Einblicke in Hofmannsthal's private Photosammlung hat die Forschung in den letzten Jahren durch etwa 200 alte Aufnahmen aus dem Nachlaß von Dr. Rudolf Hirsch sowie durch Leihgaben aus dem Besitz Octavian von Hofmannsthal's (London) erhalten. Die Sammlungen sind im Hofmannsthal-Archiv des Freien Deutschen Hochstifts (Frankfurt a. M.) zugänglich. Zur Photosammlung aus dem Hirsch-Nachlaß vgl.: Renate Moering: *Hofmannsthal-Archiv*. [Freies Deutsches Hochstift. Jahresbericht 1996/97.] In: JbFDH 1997, S. 359–378; hier: S. 359–365.

⁸¹ Vgl. BW Heymel, S. 16.



Abb. 7:
Eleonora Duse mit
Marion, der Tochter
Franz von Lenbachs

ist er darum bemüht, einerseits sich und seine neue Umgebung zu präsentieren, andererseits aber auch die Bilder seiner Briefpartner um sich zu scharen. In den Jahren 1900 und 1901 wird die Photographie nicht nur in den diesbezüglich besonders ergiebigen Briefwechseln mit Alfred Walter Heymel und Ria Schmujlow-Claassen,⁸² sondern auch in einzelnen Schreiben an Bodenhausen,⁸³ Harry Graf Kessler⁸⁴ und Rudolf Alexander Schröder⁸⁵ zum Gegenstand. Ein Brief vom 30. September 1903 an Arthur Schnitzler, in dem er diesen um eine »Photographie ohne

⁸² Vgl. BW Schmujlow-Claassen, S. 56, 83f., 90.

⁸³ Vgl. BW Bodenhausen, S. 17.

⁸⁴ Vgl. BW Kessler, S. 31, 472.

⁸⁵ Vgl. B II, S. 55.

Rahmen« bittet, gibt gleichzeitig Aufschluß darüber, daß er »die Bilder aller befreundeten Menschen in einfachen Ständern« aufgestellt habe, da er »gerahmte absolut nicht« unterzubringen vermag.⁸⁶

Um 1900 stellt die Photographie ein längst bewährtes Hilfsmittel in der Porträtmalerei dar, der sich sogar so arrivierte Maler wie Franz von Lenbach bedienen. Im Salon seiner großmütterlichen Freundin Josephine von Wertheimstein begegnet Hofmannsthal erstmals einer Photographie, die in seinen frühen Aufzeichnungen und 1902 im Briefwechsel mit Ria Schmuylow-Claassen⁸⁷ wiederholt auftaucht: »Montag <2. April 1894> abend in Döbling. Das Bild von Lenbachs kleinem Mädcl und der Duse. Die Kleine als Velasquez-prinzessin [sic!].«⁸⁸ Hofmannsthals künstlerischer Blick auf diese Photographie ist – ihrem Verwendungszweck als photographische Skizze gemäß – von den Wertmaßstäben der Malerei geleitet. In einer Aufzeichnung vom 24. April 1894 spinnt er den Gedanken inhaltlich weiter, indem er die Aufnahme physiognomisch zu deuten versucht: »die Duse und das Kind Lenbachs: verschiedene Phasen der Evolution des Individuums, vielleicht das Kind vornehmer, minder vom Gemeinen gebändigt.«⁸⁹ Auch als Heymel sich im Herbst 1907 von Konrad von Kardoff porträtieren läßt, werden Photographien gemacht, von denen Heymel zwei Aufnahmen an Hofmannsthal sendet.⁹⁰ Heymel ist es auch, der Hofmannsthal in einem Brief vom 6. März 1910 aus New York auf die Arbeiten von Alfred Stieglitz und Edward Steichen und deren »fotografische Zeitschrift (...) ›The Camera Works«« aufmerksam macht.⁹¹ Größere Aufmerksamkeit als die Photokunst des Piktoralismus findet in Hofmannsthals Umfeld der Einsatz der Photographie als Reproduktionsmedium.⁹² Inwiefern die Photographie für Hofmannsthal dabei den Charakter eines Kunstwerks auch zu verfälschen vermochte, läßt sich am Beispiel einer Aufnahme demonstrieren, die er selbst im März

⁸⁶ Vgl. BW Schnitzler, S. 175.

⁸⁷ Zu der Aufnahme, die nach Hofmannsthals Angaben aus dem photographischen Atelier Karl Hahn stammte, vgl. BW Schmuylow-Claassen, S. 90, 97, 99.

⁸⁸ Unveröffentlichte Aufzeichnung aus dem Bestand der Houghton Library, Cambridge (USA).

⁸⁹ Unveröffentlichte Aufzeichnung aus dem Bestand der Houghton Library, Cambridge (USA).

⁹⁰ Vgl. BW Heymel, S. 48f.

⁹¹ Vgl. ebda, S. 118.

⁹² Vgl. BW Bodenhausen, S. 41, 45. – BW Heymel, S. 143.

1920 in Auftrag gegeben hatte, um eine Bronzegruppe von Auguste Rodin für deren geplanten Verkauf ins bestmögliche Licht zu rücken. Da die Photographie unglücklich ausfällt, kündigt er seinem Unterhändler Carl Jakob Burckhardt an, er werde durch Christiane Müller-Hofmann bitten lassen, »den Rodin zu zeichnen«.⁹³

Sein auch Julius Meier-Graefe gegenüber geäußertes Mißtrauen hinsichtlich der Photographie als Reproduktionsmedium⁹⁴ hält Hofmannsthal nicht davon ab, sich von einzelnen Aufnahmen auch für literarische Arbeiten inspirieren zu lassen. Schon für das 1896 erstmals veröffentlichte Gedicht »Die Beiden« soll eine Photographie als Vorbild gedient haben. An »die Photographie einer Kore-Statue aus dem Akropolismuseum«⁹⁵, die ihm 1912 als Bildvorlage für den dritten Teil der »Augenblicke in Griechenland« dient, knüpft er sogar – so in einem Brief an Helene von Nostitz – »alle Hoffnungen etwas unausdeutbares Inneres irgendwie doch an den Tag zu bringen«⁹⁶. Seine Fortsetzung findet dieses beseelte Oberflächenverständnis in Hofmannsthals Mitarbeit an diversen Photobänden.⁹⁷ Während ein 1914 in Aussicht gestelltes propagandistisches Projekt, die photographische Erfassung und literarische Dokumentation der »Ehrenstätten Österreichs«, unrealisiert

⁹³ Vgl. BW Burckhardt, S. 36f. Zum weiteren Schicksal der von Willy Müller-Hofmann aquarellierten Rodin-Statuette sowie zu Hofmannsthals intensivem Verhältnis zur bildenden Kunst (unter anderem auch im Kontext photographischer Reproduktionstechniken) vgl.: Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000, S. 366-375.

⁹⁴ Vgl. BW Meier-Graefe, S. 159f.

⁹⁵ BW Nostitz, S. 186.

⁹⁶ Ebda, S. 123.

⁹⁷ Neben den unten angeführten Photobänden ist Hofmannsthal auch in folgenden illustrierten Publikationen zur zeitgenössischen Theatergeschichte mit Beiträgen vertreten: Richard Smekal (Hg.): Das alte Burgtheater (1776–1888). Eine Charakteristik durch zeitgenössische Darstellungen. Wien 1916, S. 189-191. – Ernst Stern, Heinz Herald (Hg.): Reinhardt und seine Bühne. Eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1918, S. 3–8. – Bianca Segantini, Francesco von Mendelssohn (Hg.): Eleonore Duse. Bildnisse und Worte. Berlin 1926, S. 32–42 u. 115–122. – Hundertfünfzig Jahre Burgtheater 1776 – 1926. Eine Festschrift hg. v. der Direktion des Burgtheaters. Wien 1926, S. 74f. – Agnes Sorma: Ein Gedenkbuch. Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst. Zusammengestellt v. Julius Bab. Heidelberg 1927, S. 12f. – Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Zusammengestellt von Hans Böhm. Mit 40 Beiträgen von namhaften Persönlichkeiten der internationalen Kunstwelt, drei kleinen Aufsätzen von Alexander Moissi, Zeichnungen von Emil Orlik, Henrik Lund und Krapalik u. 104 photographischen Abbildungen. Berlin 1927, S. 51.



Kloster Hosios Lucas

Couvent d'Hosios Lucas

Hosios Lucas Convent

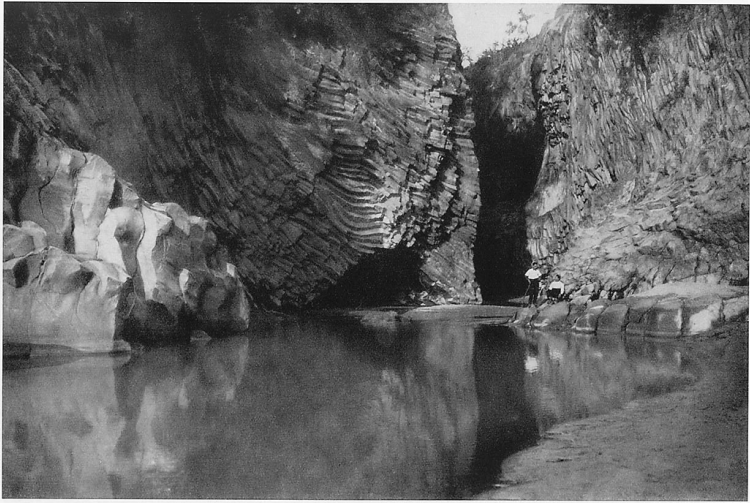
Abb. 8/9: Das Kloster des Heiligen Lukas
Hanns Holdt/Hugo von Hofmannsthal: Griechenland (1923; 1928)



Kloster Hosios Lucas, Hof

Couvent d'Hosios Lucas, le clôtre

Hosios Lucas Convent, Yard



Basaltfelsen im Alcantaratal bei Francavilla

Rocce di basalto nella valle di Alcantara presso Francavilla

Basaltic rocks in the Alcantara valley near Francavilla

Abb. 10: Basaltfelsen im Alcantaratal bei Francavilla

Paul Hommel: Sizilien. Mit einem Geleitwort von Hugo von Hofmannsthal (1926)

bleibt,⁹⁸ kann man den ersten Teil von Hofmannsthals »Augenblicken in Griechenland« schon 1916 in einem Photoband des Insel-Verlages bewundern.⁹⁹ In den zwanziger Jahren tritt Hofmannsthal dann sogar mit einer Reihe von Vorworten für Photobände in Erscheinung: Den Lesern seiner literarischen Präambeln zu Hans Holdts »Griechenland« (1923)¹⁰⁰ und Paul Hommels »Sizilien und wir« (1926) erschließen sich die auf den ersten Blick nicht gerade aufdringlichen Bezüge zu den dar-

⁹⁸ Vgl. Martin Stern (Hg.): Hofmannsthal und Böhmen. Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der Ehrenstätten Österreichs. In: HB 1 (Herbst 1968), S. 3–30.

⁹⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ritt durch Phokis. Das Kloster des Heiligen Lukas. In: Ernst Reisinger (Hg.): Griechenland. Landschaften und Bauten. Schilderungen deutscher Reisender. Mit 88 Vollbildern, davon 62 nach Aufnahmen der Königlichen Preussischen Meßbildanstalt. Leipzig 1916, S. 69–73.

¹⁰⁰ Vgl. Hans Holdt, Hugo von Hofmannsthal. Griechenland Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin 1923.

DIE WIENER REINHARDT-BÜHNE IM LICHTBILD



HERAUSGEGEBEN VON HANS BÖHM

MIT 125 ABBILDUNGEN

A M A L T H E A - V E R L A G

Abb. 11:

Einband mit einer Aufnahme aus Hofmannsthals »Schwierigem« (Bild rechts)
Hans Böhm (Hg.): Die Wiener Reinhardt-Bühne im Lichtbild (1926)

auf folgenden Photographien erst vor einem weiteren biographischen¹⁰¹ und literarischen Horizont.

Im Geleitwort zu Hommels »Sizilien«-Band stilisiert Hofmannsthal auf den Spuren von Goethes Sizilienreise das Auge als den »geistigste[n] unserer Sinne« zur Sammellinse von Einst und Jetzt, Innenwelt und Außenwelt. Als physiologischer Schnittpunkt zweier Medienwelten fokussiert das Auge Photographie und Literatur auf einen gemeinsamen Wahrnehmungskanal. Anders als in seinem »Griechenland«-Vorwort widmet Hofmannsthal in dem »Sizilien«-Band auch der »Kamera des

¹⁰¹ Zu den Daten von Hofmannsthals Griechenland-Reise 1908 und seiner Sizilien-Reise 1924 vgl. Günther Erken: Hofmannsthal-Chronik. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge. 3. Bd. (1962), S. 239–313; hier: S. 273 u. 301.

Photographen« ein paar Worte. Die Leistung des Photographen wird selbstredend nicht an Goethes unerreichbarer Schöpfung, aber wenigstens an der seiner »Zeitgenossen und Gefährten« aus den Reihen der bildenden Kunst gemessen. Wo es um die Erfassung »prometheische[r] Horizonte« geht, wird der mit ausgebildetem Talent gehandhabten Kamera immerhin zugestanden, daß sie »das bescheidene Aquarell des 18. und 19. Jahrhunderts weit hinter sich lassen« könne.¹⁰² Die nachfolgenden Aufnahmen Paul Hommels erfüllen dementsprechend nicht nur den harmlosen Zweck, einige der von Hofmannsthal genannten Schauplätze zu illustrieren. Indem die sichtbaren (Erinnerungs-)Bilder des Photographen und die umschreibenden Bilderwelten des Literaten als Hilfsmittel eingeführt werden, an denen sich die Erinnerung des Betrachters beziehungsweise Lesers entzünden kann, werden beide auf unterschiedlichen Ebenen der Repräsentation als lesbare Schreibweisen begriffen. Während der Photograph, als »Lichtschreiber«, mit einer tatsächlichen physikalischen Größe operiert, verklärt sich das Licht für den Schriftsteller zur Metapher: Aus Licht wird Geist. Wie subtil diese Sichtweise, die Uwe C. Steiner vor dem unhistorischen und immateriellen Hintergrund eines systemtheoretischen Medienbegriffs erledigt wissen will,¹⁰³ mit den technischen Voraussetzungen der Photographie Anfang des 20. Jahrhunderts zusammenhängt, wird besonders an einer Stellungnahme Hofmannsthals zur Theaterphotographie der zwanziger Jahre deutlich.

Im Mittelpunkt des 1926 erschienenen Bandes über »Die Wiener Reinhardt-Bühne im Lichtbild« steht eine medientechnische Novität. Erstmals in der Geschichte der Theaterphotographie werden Aufnahmen präsentiert, die ohne störendes Blitzlicht oder zusätzliche Beleuchtungskörper unmittelbar während einer Theaterraufführung gemacht worden waren. In einem vorangestellten Brief vom 20. Dezember 1925 spricht Hofmannsthal dem Herausgeber und Photographen des Bandes, Dr. Hans Böhm, seinen persönlichen Dank aus: Im Vergleich zu bisherigen Theaterphotographien »in ihrer wachsfürigenhaften Starrheit« erscheint ihm hier »zum ersten Male ein Resultat erreicht. Jene schwer definierbaren Modifikationen der Gebärde, welche, von Geschlecht zu Geschlecht

¹⁰² Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Sizilien und wir. In: Paul Hommel: Sizilien. Landschaft und Kunstdenkmäler. München 1926, S. V–X; hier: S. X.

¹⁰³ Vgl. Steiner: Die Zeit der Schrift, S. 238.

wechselnd, das Eigentliche des schauspielerischen Stils ausmachen, hier erscheinen sie zum ersten Male wirklich festgehalten.«¹⁰⁴ Daß der damit ausgesprochene Fortschritt der Photographie von Hofmannsthal letztendlich nicht an ihrer technischen Verbesserung, sondern eindeutig an der Person des Photographen festgemacht wird, ist als idealistisches Resentiment zu entschuldigen. Der gelobte Photograph und gelernte Chemiker Böhm läßt in seinem Vorwort keinen Zweifel darüber aufkommen, daß wir diesen sichtbaren Fortschritt in der Theatergeschichtsschreibung vor allem dem besonders lichtempfindlichen Negativmaterial und einer mit einem besonders lichtstarken Objektiv ausgerüsteten Kamera, der »Erxanox«, verdanken.¹⁰⁵ Die Tatsache, daß die in dem Band enthaltenen Aufnahmen aus Aufführungen wie Hofmannsthals »Schwierigem« vom 16. April 1924¹⁰⁶ zu den ersten photographischen Zeugnissen einer lebendigen Bühnentradition zählen, hat Helmut Gernsheim, einen der prominentesten Kenner der Photographiegeschichte, immerhin dazu veranlaßt, auch an Hofmannsthals medienhistorisch bedeutsamen Brief immer wieder zu erinnern.¹⁰⁷ Mit der Bemerkung, daß mit »Bilder[n] ähnlicher Art, ein Jahrhundert der deutschen Bühne umspannend, (...) für die Theatergeschichte und darüber hinaus für die Kulturgeschichte viel gewonnen«¹⁰⁸ wäre, erweist sich Hofmannsthal als aufmerksamer Beobachter positiver Medieneffekte und ihrer Konsequenzen. Mehr als zehn Jahre bevor Walter Benjamin in einem unscheinbaren Nebensatz seines »Kunstwerk-Essays« die Frage stellt, »ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe«¹⁰⁹, klingt schon bei Hofmannsthal – wenn auch nur von fern – die

¹⁰⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Brief an den Herausgeber. In: Hans Böhm (Hg.): Die Wiener Reinhardt-Bühne im Lichtbild. Erstes Spieljahr 1924/25. M. 123 Abb., die vom Herausgeber während der Vorstellungen im Theater in der Josefstadt angefertigt wurden. Zürich, Leipzig, Wien 1926, S. 7.

¹⁰⁵ Vgl. Böhm: [Vorwort]. In: Ebd., S. 9–12; hier: S. 10f.

¹⁰⁶ Vgl. ebda, S. 13.

¹⁰⁷ Vgl. Helmut Gernsheim: A Concise History of Photography. Third Revised Edition. New York 1986, S. 114f. – Ders.: Creative Photography: Aesthetic Trends 1839–1960. With 244 Photographs. New York 1991, S. 212.

¹⁰⁸ Vgl. Hofmannsthal: Brief an den Herausgeber. In: Böhm (Hg.): Die Wiener Reinhardt-Bühne im Lichtbild, S. 7.

¹⁰⁹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M. 1977, S. 22.

Im Vorübergehen – Hofmannsthals Begegnungen mit Phonographen und Grammophonen

In Hinblick auf kreative Transpositionen von Phonographen und Grammophonen erweist sich die Poetologie des »Augenmensch[en]«¹¹¹ Hofmannsthal nicht ganz so ertragreich. Zwar versucht er sich in einer kurzen Notizenfolge mit dem bezeichnenden Titel »Im Vorübergehen«¹¹² (1893) zu einem verblüffend frühen Zeitpunkt an der symbolistischen Ehrenrettung auch dieser Oberflächenkunst, das Textcorpus, von dem eine Notiz den Schluß nahelegt, »Hofmannsthal habe ein tatsächlich stattgefundenes Gespräch mitstenografiert«¹¹³, bleibt jedoch bruchstückhaft und vereinzelt. Mit dem Untertitel »Wiener Phonogramme« bietet das Convolut Gelegenheit zur assoziativen Überleitung zu Hofmannsthals späterem Auftritt im Wiener Phonogrammarchiv. Unbehelligt von den sonstigen Hauptaufgaben dieses 1899 gegründeten Archivs, die vor allem in der Sammlung ethnographischer Musik- und Sprachaufnahmen bestanden,¹¹⁴ findet sich der 33jährige Hofmannsthal am 22. April 1907 in den Räumen des Wiener Physikalischen Instituts ein, um sein 1896 geschriebenes Gedicht »Manche freilich ...« in den Aufnahmetrichter des Archivphonographen zu deklamieren. Mit seinem Stimmporträt reiht sich Hofmannsthal unter jene von Kaiser Franz Joseph I. angeführten »Stimmen hervorragender Persönlichkeiten«, »deren Klang und Tonfall sowie die Art des Sprechens gewissermaßen als historisches Dokument aufbewahrt« werden sollte.¹¹⁵ Den Reigen der »phonographierten« [sic] Dichter hatten in einer ersten Aufnahmeserie bereits im Juni 1901 Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar eröffnet. Außer Arthur

¹¹¹ Vgl. TB Christiane, S. 145.

¹¹² Hugo von Hofmannsthal: Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme. In: SW XXXI, S. 8–12.

¹¹³ Ellen Ritter: Entstehung von: Hugo von Hofmannsthal: Im Vorübergehen. Wiener Phonogramme. In: SW XXXI, S. 251.

¹¹⁴ Zur Geschichte und Bedeutung des Wiener Phonogrammarchivs vgl.: Burkhard Stangl: Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen. Wien 2000, S. 121–148.

¹¹⁵ Kaiser Franz Josef I.: Stimmporträt, aufgenommen am 2. 8. 1903 in Bad Ischl. In: Begleitbuch zu: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Dietrich Schüller. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950. Serie 2. Stimmporträts. [Umfaßt vier CDs und eine CD-ROM mit den Originalprotokollen der Aufnahmen als Bild-Dateien.] Redaktion von Gerda Lechleitner. Wien 1999. (= OEAW PHA CD 8.) S. 33f.

Schnitzler, der rund einen Monat vor Hofmannsthal, am 19. März 1907, mit Auszügen aus dem Einakter »Lebendige Stunden« (1902) und »Der Schleier der Beatrice« (1901) zwei kurze Proben seiner Sprechkunst abgegeben hatte, waren bis 1907, abgesehen von Altersgenossen wie Raoul Auernheimer oder Richard Schaukal, auch einige Bekannte Hofmannsthals aus dem literarischen und kulturellen Leben Wiens vor den Trichter gebeten worden. Der ehemalige Burgtheaterdirektor Max Burckhard oder der Mäzen Karl Graf Lanckoroński-Brzezic, in dessen Haus Hofmannsthal schon 1902 eine Rede zu seinem künstlerischen Weltverständnis gehalten hatte,¹¹⁶ waren ihm hier bereits zuvorgekommen.

Um sich ein Urteil über den Vortragsstil Hofmannsthals bilden zu können, gilt es sich die Geschichte der gesprochenen Sprache zu vergegenwärtigen, die historische Sprechweise der Zeit zu berücksichtigen, aber auch die ganz persönlichen Beweggründe für den eigenwilligen Ton dieses Vortrags zu bedenken.¹¹⁷ Die rhythmischen Abweichungen im Sprachduktus Hofmannsthals kommen den Absichten einer Poetologie entgegen, die dezidiert auf Traditionen Bezug nimmt, um an programmatischen Stellen bewußt gegen formale Regeln verstoßen zu können.¹¹⁸ Als kommunikativer Sprechakt, der auf der hörbaren Ebene des Tons in einen unausgesetzten Dialog mit den inhaltlichen und formalen Traditionen der Literatur tritt, trägt selbst das Stimmporträt deutliche Spuren einer konservativ-revolutionären Ästhetik. Stefan George, selbst weit entfernt von Hofmannsthals Bemühungen um allgemeine gesellschaftliche Anerkennung und dementsprechend taub für die anfangs freilich auch recht leisen, sozialen Anklänge seines jungen Dichterfreundes, erweist sich hier vorerst als einer der wichtigsten Wegbegleiter bei der Suche nach dem eigenen Ton. In einem Brief vom 3. Februar 1896 gibt George mit unmißverständlichem Bezug auf Hofmannsthal, Paul Gérardy und seine eigene Person zu verstehen, daß er nur drei Namen kenne, »die für die weiterentwicklung unsrer Dichtung in betracht kommen die wirklich

¹¹⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Lanckoroński. In: GW RA I, S. 20–25.

¹¹⁷ Vgl. Heinz Hiebler: Zur medienhistorischen Standortbestimmung der Stimmporträts des Wiener Phonogrammarchivs. In: Begleitbuch zu: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, S. 219–232 u. 235–240; hier: S. 229f.

¹¹⁸ Vgl. Günter Brodeßer: Kunstgestalt und Sinngehalt. Ein Beitrag zur Verskunst Hofmannsthals. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 296–306.

einen neuen ton gefunden haben«¹¹⁹. Hofmannsthals Bemühungen um den eigenen Ton nehmen, vermutlich nicht ganz unbeeindruckt von Georges freundlichem und gewichtigem Urteil, schon zu dieser Zeit einen unvergleichlich hohen Stellenwert in seinen poetologischen Selbstbekenntnissen ein. »Der eigene Ton ist alles«, proklamiert der 22jährige in einer »Poesie und Leben« betitelten Rede, die erstmals in der Wiener Zeitschrift »Die Zeit« am 16. Mai 1896 veröffentlicht wird, und bekräftigend fügt er hinzu: »Wer den nicht hält, begibt sich der inneren Freiheit, die erst das Werk möglich machen kann«.¹²⁰ Wie Hofmannsthal sich in seinen Reden und Aufsätzen, in individuellen Gesprächen, aber auch in seinen Briefen immer wieder um einen individuellen und an seinen jeweiligen Gesprächspartner angepaßten Ton bemüht, so ist auch der Ton seiner Werke und sogar der auf der Bühne zum Leben erweckten Figuren den jeweiligen Anforderungen des gewählten Themas, der Konzeption von Stück und Rolle beziehungsweise der Modulationsfähigkeit der ins Auge gefaßten Schauspieler und Schauspielerinnen angemessen. Erst die Berücksichtigung von Hofmannsthals vielschichtigem Begriff des Individuums, das sich nicht per se, sondern nur durch den wechselseitigen Austausch mit seinem jeweiligen Gesprächspartner definiert,¹²¹ läßt erkennen, daß seine vielfältigen Bemühungen um den eigenen Ton, ohne größeren Widerspruch auch dann noch die verborgene Grundlage eines homogenen Gesamtwerks bilden können, wenn die Werke selbst in den unterschiedlichsten Tonarten gehalten sind. Der Ton im Drama und in der Oper – anders als in der Lyrik nicht Selbstzweck zur Betonung des eigenen künstlerischen Ausdrucks, sondern Mittel zur Schaffung einer möglichst authentischen Atmosphäre – erfährt in Hofmannsthals Werk zeit seines Lebens die erstaunlichsten Verwandlungen. Die Vielfalt der Sprechweisen, mit denen Hofmannsthal etwa in den zwanziger Jahren so unterschiedliche Dramenformen wie die Komödie, das Mysterienspiel oder das Trauerspiel auszustatten vermochte, fand selbst bei seinen engsten künstlerischen Wegbegleitern nicht immer nur

¹¹⁹ BW George, S. 84.

¹²⁰ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 13–19; hier: S. 17.

¹²¹ Zu Hofmannsthals Individualitätsbegriff vgl.: Heinz Hieber: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen. Zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. In: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Hg. von Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg 1998, S. 247–269; hier: S. 248f.

Zustimmung. Rudolf Alexander »Schroeders Bemerkung, die Figuren im ›Turm‹ reden wie durch ein Megaphon«¹²², pariert Hofmannsthal 1925 mit einem Harsdörffer-Zitat aus Walter Benjamins Arbeit über den »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. Wie wichtig der richtige Ton auch gerade im Zusammenhang mit seinen für Richard Strauss entworfenen Libretti ist, läßt sich einem Brief vom 13. Juli 1928 entnehmen, in dem Hofmannsthal sein gesamtes Schaffen unter diesem Aspekt resümiert und dabei Strauss bereits auf den Ton seines letzten Librettos einzustimmen versucht:

Das Entscheidende ist, einen richtigen Ton fürs Ganze zu finden, einen gewissen Gesamtton, in dem das Ganze lebt. Dieser ist z. B. in der »Helena« zwischen elegant und feierlich (und unendlich weit von dem finster wuchtigen Ton der »Elektra«, aber auch sehr verschieden von dem elegischen Ton der »Ariadne«). Der Ton der »Arabella« wieder unterscheidet sich *sehr* von dem des »Rosenkavalier«. Es ist beidemal Wien – aber welcher Unterschied liegt dazwischen – ein volles Jahrhundert! Das Wien unter Maria Theresia – und das Wien von 1866! Jenes Wien des XVIII. Jahrhunderts tauche ich mit einer (übrigens völlig erfundenen) Sprache in eine zugleich pompöse und gemütliche Atmosphäre – die Atmosphäre der »Arabella« unserer Zeit schon sehr nahe, ist gewöhnlicher, natürlicher, ordinärer.¹²³

Erst mit dem »richtigen Ton« vervollständigt sich der analoge Gesamteindruck, der die Atmosphäre von Hofmannsthals Werken verdichten soll, zum atmenden Kunstwerk, das seine jeweilige Lebendigkeit nicht aus der monotonen Unverwechselbarkeit der Sprache des Dichters, sondern aus seiner Wandlungsfähigkeit und den unterschiedlichen Sprech- und Handlungsweisen der zur Darstellung gebrachten Figuren beziehen soll.

In Hinblick auf seinen persönlichen Musikgeschmack, der dem Thomas Manns nicht unverwandt ist, tritt der Strauss-Librettist und empfindsame Grammophon-Hörer Hofmannsthal vor allem als Liebhaber von Verdi-Opern in Erscheinung.¹²⁴ Bei einer im Oktober 1923 im Briefwechsel mit Willy Haas dokumentierten Gelegenheit, seinen Namen in den Dienst einer lukrativen Werbekampagne für ein verbessertes Grammophon zu stellen, gibt er sich jedoch betont reserviert:

¹²² Hofmannsthal: Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 579.

¹²³ BW Strauss, S. 639.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 650. – Carl J[acob] Burckhardt: Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters. Klosterberg, Basel 1943, S. 48.

Wir leben in einer recht absurden Welt. Ein Herr reist mir diesen Sommer nach und bietet mir 3000 oder wenn ich will auch 5000 Mark für 30 Zeilen Prosa, eine Art Prolog zur Vorführung eines verbesserten Grammophons. Der Mann konnte gar nicht begreifen warum ich ihm erklärte, das nicht machen zu können, es kostete mich doch nur eine Stunde und Richard Strauss dirigiere doch für den gleichen Zweck eine Symphonie.¹²⁵

Für Hofmannsthal stellen salopp formulierte Werbetexte mit Begleitmusik angesichts seiner literarischen und kulturpolitischen Ambitionen kein Betätigungsfeld dar. Der Ausflug ins Wiener Phonogrammarchiv bleibt seine einzige persönliche Bekanntschaft mit den Segnungen akustischer Aufnahmetechnik. Eine Bestandsaufnahme der heute noch erhaltenen, zu Lebzeiten Hofmannsthals gemachten Tonaufnahmen, in denen sein literarisches Werk von anderen, durchwegs arrivierten Sprechern zum Vortrag gebracht wird, ist schnell gemacht. Im Katalog des Deutschen Rundfunkarchivs finden sich unter den angeführten, erhaltenen Sprechaufnahmen, die im Vergleich den zu den weit gängigeren Musikaufnahmen etwa auch der Strauss-Opern von vornherein einen geringen Anteil der Zylinder- und Schallplattenproduktion in Anspruch nehmen, nur vier kurze, vor seinem Tod entstandene Kostproben zum zeitgenössischen Sprechstil seiner Werke: Auf einer eineinhalbminütigen Aufnahme spricht Alexander Moissi am 17. Februar 1912 den Monolog über die Erfindung des Geldes aus Hofmannsthals »Jedermann«.¹²⁶ Gertrud Eysoldt declamiert auf einer 1925 produzierten Schallplatte den Auftrittsmonolog ihrer Titelrolle aus Hofmannsthals »Elektra«¹²⁷ und Tilla Durieux, mit der Hofmannsthal Anfang 1909 »die Klytämnestra (für München)« durchprobiert hatte,¹²⁸ gibt 1927 noch einmal in derselben Rolle eine Probe ihrer Sprechkunst.¹²⁹ Die erhaltenen Stimmporträts sind dankbare Belege für den ausdrucksstarken, pathetischen Stil, in dem die Sprecher und Sprecherinnen den Ton von Hofmannsthals Stücken offenbar am besten zu treffen glaubten. Abgesehen von diesen für den Schallplattenmarkt bestimmten Aufnahmen großer Schauspieler und

¹²⁵ BW Haas, S. 80.

¹²⁶ Vgl. Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888–1932. Zus.-gestellt und bearb. von Walter Roller. Potsdam 1998, S. 68.

¹²⁷ Vgl. ebda, S. 131.

¹²⁸ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Brief an den Vater. Berlin, 14. Februar 1909. In: SW VII, Dramen 5, S. 450.

¹²⁹ Vgl. Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888–1932, S. 148.

Schauspielerinnen ist darüber hinaus nur noch ein kurzer, vermutlich zu Studienzwecken aufgenommener Ton von Eduard Sievers erhalten. Zur Demonstration verschiedener Metren im Kontext seines auf den Arbeiten von Joseph und Ottmar Rutz aufbauenden Schallanalyseverfahrens »interpretiert« Sievers unter anderem auch einen 37 Sekunden langen Auszug aus Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«.¹³⁰

Copyright für »Lucidor«, Tantiemen für die »mythologische Oper« – Der Hörfunk

Von seinem Auftritt beim Rundfunksender der »Deutschen Stunde« in München – Hofmannsthal liest hier am 3. Februar 1928 seine Novelle »Lucidor« – ist keine Aufnahme erhalten. Der Münchner Programmzeitschrift kann man den genauen Sendetermin der Lesung zwischen 17:00 und 18:15 entnehmen¹³¹ und in einem schon um »1/2 7 abends« geschriebenen Brief an seine Frau berichtet er zwar nicht ganz ohne Stolz, aber auch nicht eben ausführlich über seine Hörfunkerafahrung: »mein Gutes, gerade hab ich im Radio Lucidor vorgelesen für München, Augsburg, Nürnberg u. Würzburg. Das ist sehr lustig. Sie haben gesagt, ich hab es *sehr schön* gemacht.«¹³² Der Sender revanchiert sich für diesen einzigartigen Vertrauensbeweis Hofmannsthals mit einer Gedächtnissendung. Das Titelblatt der »Bayerischen Rundfunkzeitung« kündigt durch ein ganzseitiges Porträtphoto des Dichters für den 1. August 1929 eine Sendung an,¹³³ in deren Rahmen Hofmannsthals Paradestück für den Rundfunk ausgestrahlt wird. Um 21:30 Uhr, unmittelbar nach Richard Wagners »Tristan und Isolde«, geht in einer Übertragung aus dem Prinzregententheater in München »Der Tor und der Tod« über den Äther.¹³⁴

¹³⁰ Vgl. ebda, S. 136.

¹³¹ Vgl. N. N.: [Programm für] Freitag, den 3. Februar 1928. In: Bayerische Radio-Zeitung, Ende Jänner 1928, S. X.

¹³² Hugo von Hofmannsthal: Brief an Gertrud von Hofmannsthal. 3. Februar 1928. In: SW XXVIII, Erzählungen 1, S. 254. [Die Hervorhebungen wurden nach einer Kopie des Briefes ergänzt.]

¹³³ Vgl. N. N.: Hugo von Hofmannsthal. Gedächtnisstunde zum Tode des Dichters. [Titelseite.] In: Bayerische Radio-Zeitung, H. 31 (28. Juli 1929), S. 1.

¹³⁴ Vgl. ebda, S. IX.

<https://doi.org/10.5771/97839958217000> <https://www.inlibra.com/de/egb> - Open Access -



Befragung des Dichters Hugo von Hofmannsthal in Neudamm
Der Trauerzug in den Straßen Neudamms — im Hintergrund die Pfarrkirche, in der die Aufbahrung stattgefunden hatte

Hugo von Hofmannsthal



Als er auftrat, ein Knabe noch,
verzauberte er uns mit flammenden Versen. Als Dichter, der
auf der Höhe der Wirklichkeits-



Die Angehörigen des Dichters.
Vorn: Mutter und Sohn des Dichters, dahinter Tochter und Schwelgerleben

knist stand, floss er vor dieser Wirklichkeit
in ein vergittertes Reich der Schönheit.
Die Götter haben ihn festgehalten bis an
den Tod. Aber zwischen ihren Stäben
strömte Schönheit hervor, von Richard
Strauß' Musik beflügelt, von Reinhardts
Theaterband geformt, Schönheit, die feinsinn-
liches Interesse, aber eine ewige Sehnsucht
der Menschheit füllt.
So rauchte sie ihm auch zu aus viel-
fachen, vergangenen Zeiten und ver-
mochte weiter zu tönen durch diesen Mund.



Hugo
von Hofmannsthal

Abb. 14: Nachruf in der Berliner Radiozeitung »Funkstunde« (26. Juli 1929)

Eine ähnliche Affinität zu österreichischen Rundfunksendern ist Hofmannsthal nicht nachzuweisen. In den Gesamtdarstellungen und Jubiläumspublikationen des österreichischen Rundfunks sucht man seinen Namen vergebens. Wortlaut und Sendetermin eines am 18. Juli 1929 – also drei Tage nach Hofmannsthals Tod – gesendeten Nachrufs sind nur durch deren späteren Abdruck in der Zeitschrift »Radio Wien« dokumentiert.¹³⁵ Von den Sendungen, die zu Lebzeiten Hofmannsthals ausgestrahlt wurden, überdauert keine in einer anderen als der schriftlich fixierten Form die Zeiten. Mitschnitte von Rundfunksendungen werden erst durch die Entwicklung der elektrischen Tonaufzeichnung auf Schallplatte Mitte der zwanziger Jahre möglich und können von den deutschen Sendern auch aus finanziellen Gründen erst 1929 eingeführt werden.¹³⁶ Das älteste, heute noch erhaltene Tondokument, das ein akustisches Zeugnis von der »funktischen« Klangwelt der lyrischen Dramen Hofmannsthals ablegt, wird erst drei Jahre nach seinem Tod aufgenommen und enthält bezeichnenderweise einen Ausschnitt aus jenem Stück, das man in Wien bereits anlässlich seiner Trauerfeier gesendet hatte: Die knapp über vier Minuten lange Dialogszene aus »Der weiße Fächer« gibt dem heutigen Hörer die Möglichkeit, sich ein eigenes Bild über die Qualitäten einer Aufführung zu machen, die 1932 einen ihrer Kritiker zu dem begeisterten Urteil hinreißen sollte, das Stück habe »erst als Funksendung eine vollkommen verinnerlichte Wirkung, zu der die Schaubühne ihm vielleicht nie hätte verhelfen können«,¹³⁷ gefunden.

Angesichts derart glücklicher Begegnungen von Dichtung und Rundfunk darf nicht vergessen werden, daß die Literatur erst langsam im Hörfunk Fuß fassen kann und im Grunde immer ein elitäres Programmssegment eines Mediums bleibt, das nicht erst heute von Musikdarbietungen, Nachrichten-, Sport- und Unterhaltungssendungen dominiert wird. Poetische Wortbeiträge fungieren vorerst als illustrer Aufputz für die vorwiegend musikalische Gestaltung sogenannter »Bunter Abende«. Abgesehen von konventionellen Kombinationen aus Musik und Lyrik

¹³⁵ Vgl. Hans Nüchtern: Worte des Gedenkens für Hugo von Hofmannsthal. In: Radio Wien (1929), S. 722f.

¹³⁶ Vgl. Walter Roller: Einführung. In: Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888–1932, S. 9–12; hier: S. 10.

¹³⁷ Dr. H.: In München: Theater im Rundfunk. In: Der Deutsche Rundfunk, H. 19 (1932), S. 59. [Zit. nach: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. Bd. 2. München 1997, S. 1061.]

zählen Märchen für Kinder oder in seltenen Fällen auch Auszüge aus Prosawerken zu den ersten literarischen Beiträgen im Hörfunk.¹³⁸ Bald werden auch kurze Monologe aus Dramen – wie etwa die von Vicky Werkmeister am 12. Dezember 1923 im Berliner Rundfunk vorgetragene »Passage des jungen Mädchens aus Hofmannsthals ›Der Tor und der Tod‹«¹³⁹ – als kleine Einlagen im musikalischen Programm gesendet. Die weiteren Stationen des literarischen Rundfunkprogramms führen über Dialoge und erste dramatische Szenen allmählich auch zur Sendung kompletter Stücke mit verteilten Rollen. Das Repertoire dieser sogenannten »Sende-Spiele« wird einerseits aus Bühnenstücken, die durch rundfunkspezifische Umschaffung den Forderungen des Hörfunks angepaßt werden, oder andererseits aus jenen am Theater »vernachlässigten Stücken, die der Technik des Rundfunks besonders entsprachen«¹⁴⁰, zusammengestellt. Als eines dieser »für besonders rundfunkgeeignet« eingeschätzten Bühnenwerke kristallisierte sich aufgrund seiner allegorischen Dimension und seines intimen, lyrischen Tons¹⁴¹ neben dem mittelalterlichen »Der Ackermann und der Tod« des Johannes von Tepl (Saaz) auch Hofmannsthals lyrisches Drama »Der Tor und der Tod« heraus. »Da diese beiden Spiele aus verschollener und neuester Zeit« – so Kurt Pinthus in seinen Erinnerungen an die Frühzeit des Berliner Hörfunks – »fast ganz unabhängig von der Szenerie und der körperlichen Bewegung, rein durch die Wirkung des Worts, verständlich gemacht werden können, wären hier also wirkliche Hörstücke längst vor der Erfindung des Radio entstanden.«¹⁴²

Obwohl seine Werke in den zwanziger Jahre regelmäßig gesendet werden, das lyrische Drama »Der Tor und der Tod« sowie »Der Jedermann« erfreuen sich zu Allerheiligen und Allerseelen großer Beliebtheit,¹⁴³ tritt

¹³⁸ Vgl. Kurt Pinthus: Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks. In: Gerhard Hay (Hg.): Literatur und Rundfunk 1923–1933. Hildesheim 1975, S. 41–67; hier: S. 44–47.

¹³⁹ Ebda, S. 53.

¹⁴⁰ Ebda, S. 57.

¹⁴¹ Vgl. Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, S. 1061.

¹⁴² Pinthus: Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks. In: Hay (Hg.): Literatur und Rundfunk 1923–1933, S. 64.

¹⁴³ Vgl. Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 2, S. 1047.

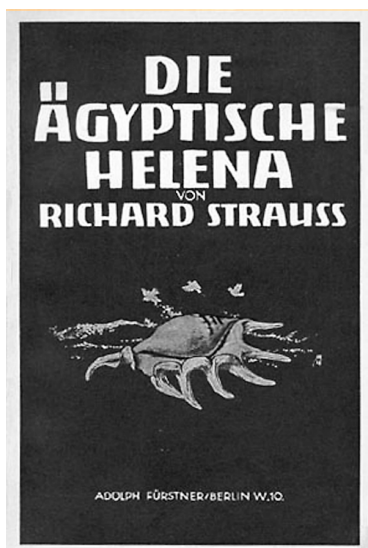


Abb. 15: »Die ägyptische Helena«
(1928) – Textheft der Oper

Hofmannsthal im Hörfunk-Kontext in erster Linie durch eine Aktion in Erscheinung: 1925 erkämpfen die Anwälte des Fischer-Verlages im Namen von Gerhart Hauptmann und Hofmannsthal das Copyright für Wortbeiträge im Hörfunk.¹⁴⁴ Zu einer näheren Beschäftigung mit dem Medium oder gar einer zeitweiligen künstlerischen Zusammenarbeit wie beim Film kommt es in diesem Fall nicht. Daß er sich seiner medienhistorischen Zeitgenossenschaft dennoch nicht entziehen kann, bestätigt unter anderem seine Bekanntschaft mit Robert von Lieben, einem Großneffen von Hofmannsthal's großmütterlicher Freundin Josefine von Wertheimstein.¹⁴⁵ Als Erfinder der Elektronenröhre,¹⁴⁶ die nach seinem Tod zu einem der grundlegendsten Bausteine der Telephon- und Rundfunktechnik, ja der analogen Verstärkertechnik überhaupt weiter-

¹⁴⁴ Vgl. Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Bd. 1, S. 92.

¹⁴⁵ Hinsichtlich Liebens Spuren in Hofmannsthal's Leben und Werk vgl. Mathias Mayer: Nachwort zu: BW Lieben, S. 61ff.

¹⁴⁶ In seinem Nachruf auf den früh verstorbenen Freund ehrt Hofmannsthal die Persönlichkeit Liebens vor allem als Mensch, Visionär und Träumer, der von einem seiner »Ausflüge das »Relais für undulierende Ströme« mitbrachte und (...) der die Sinnenwelt unterwerfenden Technik etwas Bleibendes zu schenken hatte«. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Robert von Lieben. In: GW RA I, S. 455–457; hier: S. 457.

entwickelt wird, zählt Lieben zu den schillerndsten Persönlichkeiten der europäischen Mediengeschichte.

Der Begriff »Radio« findet im Sprachgebrauch Hofmannsthals – so etwa in den Briefen an seine Tochter Christiane¹⁴⁷ – auch als Synonym für drahtlose Telegramme Verwendung. Guglielmo Marconis unermüdlichen Bemühungen um eine kommerzielle Verwertung der Funktechnik, die vorerst vor allem im Bereich der militärischen Nachrichtenübermittlung gefördert wird, ist die zivile Nutzung der drahtlosen Telegraphie zu danken. Mit ihrer Hilfe können erstmals bewegliche, an kein Leitungsnetz angeschlossene Ziele wie Schiffe, Eisenbahnzüge oder Flugzeuge mit Nachrichten versorgt werden. Den medienhistorischen Ursprüngen des Radios im Schiffsfunk trägt Hofmannsthal in seiner Oper »Die ägyptische Helena« Rechnung: Eine weissagende Muschel, die zu Beginn des ersten Akts mit mechanischem Klang die Rückkehr Helenas ankündigt, wird hier zu »den Einrichtungsgegenständen des Saales« gezählt. Hofmannsthal charakterisiert das Gerät im Begleittext zur Oper aus dem Jahr 1928 als »Muschel, die alles weiß, was draußen auf dem Meere vorgeht, und die, um Aithra zu zerstreuen, alles erzählt, was sie weiß«; mitunter bezeichnet er die Muschel sogar ausdrücklich als »Mittelding zwischen Zeitung und Radio«.¹⁴⁸ Als diese Beschreibung 1928 in seine programmatischen Bemerkungen zur mythologischen Oper Eingang findet, ist die Verbindung von Schiffen mit dem Festland längst keine Zauberei mehr. Das Radio, das als Informationsmedium gerade beginnt, die Zeitung als altbewährtes Nachrichtenmedium an Aktualität und Effizienz zu überflügeln, ist auf dem besten Weg, sich auch als Unterhaltungsmedium ein Massenpublikum zu erobern.

Weit abseits von den tastenden Entwürfen einer hörfunkgerechten Medienästhetik verbindet das im Zusammenhang mit Hofmannsthals Überlegungen zur »Ägyptischen Helena« entstandene Konzept der »mythologischen Oper«¹⁴⁹ seine unablässigen Bemühungen um die theore-

¹⁴⁷ Vgl. TB Christiane, S. 173.

¹⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal: »Die ägyptische Helena (1928)«. In: GW D V, S. 498–512; hier: S. 503. – Hofmannsthal: Die ägyptische Helena. In: SW XXXI, S. 216–227; hier: S. 220. Dem Text der kritischen Ausgabe ist zu entnehmen, daß der Verweis auf Zeitung und Radio von Hofmannsthal in manchen Fassungen gestrichen wurde. Vgl. Hofmannsthal: Die ägyptische Helena. Varianten. In: Ebda, S. 522–531; hier: S. 526.

¹⁴⁹ Vgl. ebda, S. 227.

tische Fundierung einer ebenso zeitgemäßen wie zeitlosen literarischen Form mit einem vorerst scheinbar nur als akustischer Gag angelegten Klangexperiment. Im Mittelpunkt steht dabei jene bereits erwähnte Muschel, die er immer wieder in Beziehung zu modernen akustischen Medientechniken wie Telephon und Radio setzt. Schon in einem Brief vom 16. Oktober 1923 geht es Hofmannsthal dabei vor allem darum, daß die Muschel:

wirklich lustig und *wunderbar* klingt! Ich denke, wenn ich von dem »Gurgeln« spreche, immer an ein Geräusch, wie wenn Wasser in einer Röhre »redet«. Daß man sie verstehe, ist nicht unbedingt nötig – es könnte lustig sein, wenn man sie so schlecht verstünde wie die Stimme am Telephon, wenn man daneben steht – dann muß halt die Dienerin alles wiederholen.¹⁵⁰

Knappe zwei Wochen vor dem offiziellen Sendebeginn des Hörfunks in Berlin liegt der Vergleich mit dem Telephon selbstverständlich noch näher als der mit dem bis dato weitgehend unbekannten Radio. Die Metamorphose der Muschel von dem anfangs in Kauf genommenen komischen Effekt zur Trägerin der »eigentliche[n] Exposition«¹⁵¹ des Stücks verhilft dem Klangexperiment auch inhaltlich zu immer größerer Bedeutung. Was Strauss und Hofmannsthal mit der »Ägyptischen Helena« letzten Endes liefern, ist wieder einmal weit davon entfernt, leicht, operettenhaft oder gar ganz ohne Worte verständlich zu sein. Daß es dabei erneut auch um einen Kampf zwischen Text und Musik geht und daß Hofmannsthal sehr wohl darauf besteht, daß sein Text nicht nur vertont, sondern vom Publikum auch verstanden werde, können die umfangreichen publizistischen Bemühungen um das Stück nicht verschleiern.¹⁵²

In Hofmannsthals fingiertem Gespräch über »Die ägyptische Helena (1928)«, in dem Richard Strauss nach Platonischem Vorbild die Rolle des naiven Fragenden zugewiesen wird, ist von Konflikten zwischen Text und Musik keine Rede. Ganz im Gegenteil: Die Kunstmittel des Musikers sollen für den Autor besonders befruchtend sein und ihn vor einer allzu dialektischen, naturalistischen Ausdrucksweise bewahren. Hofmannsthals Mißtrauen ist ausdrücklich gegen das »sich auf der dialektischen Ebene« bewegende Drama, »die zweckhafte, ausgeklügelte

¹⁵⁰ BW Strauss, S. 500.

¹⁵¹ Ebda, S. 531. [Hervorhebung im Original.]

¹⁵² Vgl. Richard Strauss: Interview über »Die ägyptische Helena«. [1928] In: Ders.: Betrachtungen und Erinnerungen. Hg. v. Willi Schuh. München, Mainz 1989, S. 150–153.

Rede« und »das, was man Kunst des Dialogs oder psychologischen Dialog nennt«, gerichtet.¹⁵³ Die Alternative, die er seinem immer wieder nach den Kunstmitteln des Autors fragenden Gegenüber anbietet, knüpft an sein erprobtes poetologisches Konzept an:

Er [der Autor; Anm. Hiebler] kann vermöge der Erfindung einer Handlung etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen. Er kann etwas im Zuhörer leben machen, ohne daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist. Er kann fühlen machen, wie zusammengesetzt das scheinbar Einfache, wie nahe beisammen das weit Auseinanderliegende ist.¹⁵⁴

Auf die Frage von Strauss, ob sich diese Kunstmittel nicht definieren ließen, erweitert Hofmannsthal sein bewährtes Reservoir an optischen Analogien um eine klangliche Dimension, bei der es in einer für den Musiker möglichst einleuchtenden Form weniger um den konkreten Inhalt als um die spezielle Art und Weise der literarischen Handhabung von Handlung und Motiven geht. Hofmannsthals Bemühungen, »das Verborgene anklingen (...), das Angeklungene wieder verschwinden« zu lassen, und das Ganze »durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation – durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte«, sprachlos zu dirigieren, zielen einerseits auf eine ausdrückliche Annäherung an die »Kunstmittel des Musikers«,¹⁵⁵ stehen andererseits jedoch auch in auffallender Affinität zur Programmatik früher Hörfunktheorien.¹⁵⁶

Abseits derartiger Theorieentwürfe und intermedialer Parallelen, im Kampf um die konkrete Umsetzung der künstlerischen Einheit von Text, Musik und optischem Eindruck auf der Opernbühne fordert gerade in der »Ägyptischen Helena« auch der Text sein Recht. Für die Münchner Premiere bemüht sich Strauss sogar darum, Hofmannsthals Wunsch nachzukommen, die Aufführungen hier »bei halberleuchtetem Hause spielen« zu lassen, so daß das mit Textbüchern bewappnete Publikum während der Aufführung mitlesen kann.¹⁵⁷ Bei der »Kinogeneration«¹⁵⁸

¹⁵³ Vgl. Hofmannsthal: Die ägyptische Helena. In: SW XXXI, S. 226.

¹⁵⁴ Ebda, S. 227.

¹⁵⁵ Vgl. ebda.

¹⁵⁶ Vgl. Heinz Hiebler: Odysseus im Land der Sirenen – Radio und Mythos in der Moderne: Zur Identitätsproblematik aus medientechnischer Sicht. In: Alice Bolterauer, Dietmar Goltzschnigg (Hg.): Moderne Identitäten. Wien 1999, S. 243–260; hier: S. 249 f.

¹⁵⁷ Vgl. dazu BW Strauss, S. 666 f.

¹⁵⁸ Ebda, S. 670.

der zwanziger Jahre, über deren Ignoranz sich Strauss in einem späteren Brief an Hofmannsthal beklagen sollte, dürften derartige Sonderwünsche wenig Anklang gefunden haben. Bei der zeitgemäßerer Hörfunk-Rezeption stand der begleitenden Lektüre ohnehin nichts im Wege, doch wurde hier der angestrebte Gesamteindruck durch das gänzliche Fehlen der optischen Dimension des Stücks zunichte gemacht. Das Fernsehen mit Untertiteln oder die noch authentischere Verwendung von Laufschriftanzeigen auf heutigen Opernbühnen – wie etwa auch auf jenen der Salzburger Festspiele – können mittlerweile auch diesem Defizit wenigstens von technischer Seite Abhilfe schaffen. In Hinblick auf die Ignoranz des Publikums sind auch diese medientechnischen Errungenschaften nach wie vor machtlos. Eine kurze, in der Wiener »Radio-Woche« enthaltene Rückschau auf die Ausstrahlung der »Ägyptischen Helena« vom 20. Dezember 1928 aus der Staatsoper beschränkt sich auf die Feststellung »eine[r] recht gute[n] Uebertragung«¹⁵⁹. Während der Hörfunk vor allem darum bemüht ist, ein akustisches Ereignis so störungsfrei wie möglich auszustrahlen, bleiben Hofmannsthals Interessen am Rundfunk, wie der bislang unveröffentlichte Briefwechsel mit dem Fürstner-Verlag zeigt, im wesentlichen auf die Auszahlung seiner Tantiemen beschränkt.

»Der bedeutendste Autorenfilm des Herbstes« –
»Das fremde Mädchen« (1913)

Über den proklamierten Einsatz einer bildreichen Sprache, die nichts beim Namen nennt, sondern alles durch Analogien umschreibt, und über die Rolle, die außersprachliche Gestaltungsmittel wie Gestik, Mimik und Gebärde in seinem Dramenkonzept spielen, bahnt sich Hofmannsthal mit seinen Ballettentwürfen und Pantomimen einen direkten Weg zum Stummfilm. Die Pantomime fügt sich in die körperbezogene Ästhetik von Hofmannsthals Poetologie. Im Vordergrund steht dabei nicht die literarische, sondern die theatralische Umsetzung eines künstlerischen Gedankens durch die wortlose Körpersprache der Akteure auf der Bühne. Der dazu entworfene, mehr begleitende denn beschrei-

¹⁵⁹ Vgl. Radio-Woche, 6. Jg. (1929), Nr. 1, S. 14.

In Berlin zensiert!

Das fremde Mädchen

Das Aufführungsrecht
für mehrere
der grössten Städte
und Provinzen
Deutschlands ist
bereits vergeben.



Noch freie Distrikte:

Oldenburg
(Grossh. und Provinz)
Sachsen
Thüring. Staaten
Prov. Hannover
Brandenburg
Schleswig-Holst.
und **Mecklenburg.**



Autor Hugo v. Hofmannsthal.

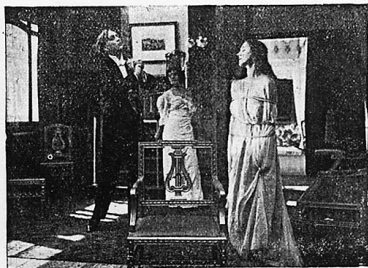
Reflektanten auf noch freie Städte und Distrikte wollen mir sofort schreiben; der Film kann bei Voranmeldung jederzeit hier gesehen werden.

Die abgeschlossenen Distrikte resp. deren Inhaber werde in einer der nächsten Nummern dieser Zeitung veröffentlichen.

Düsseldorfer Film-Manufaktur

Telegr.-Adresse: Films. **L. Gottschalk, Düsseldorf** Telephone: 8630 u. 8631.

Abb. 16: Werbeanzeige für den Film »Das fremde Mädchen«. In: Der Kinematograph, Nr. 343 (23. 7. 1913), o. S. (Mit einem Porträt Hugo von Hofmannsthals.)



**Grete
Wiesenthal**

Trägerin
der Titelrolle in



„Das
fremde
Mädchen“.

Der bedeutendste Autorenfilm des Herbstes

**Drei Namen, die das Publikum anziehen:
Hugo v. Hofmannsthal — Grete Wiesenthal — Hannes Ruch.**

„Das fremde Mädchen“ wird für Distrikte und Städte vergeben, auch das Erstaufführungsrecht.

**Düsseldorfer Film-Manufaktur L. GOTTSCHALK
Düsseldorf**

Telegramm-Adresse: „Films“

Telefon: 8630 und 8631

Abb. 17: Werbeanzeige für den Film »Das fremde Mädchen«.
In: Erste internationale Film-Zeitung, Nr. 32 (9. 8. 1913), S. 14.
(Mit einem Porträt Grete Wiesenthals und zwei Filmstills.)

bende Text ist von vornherein nebensächlich und in Hinblick auf seine medialen Absichten sogar weitgehend autonom. Das Füllen der im Text aufscheinenden Leerstellen ist der (Kon-)Genialität der ausführenden Künstler überlassen, an deren Arbeit Hofmannsthal jedoch bei Proben und in Gesprächen lebhaften Anteil nimmt. »Das sind Worte. Sie übersetzen sich in eine bessere Materie«¹⁶⁰, schreibt er 1910 in einem Brief an Grete Wieselth, mit der er in den Jahren 1911 bis 1913 an die Verfilmung seiner Pantomime »Das fremde Mädchen« geht.

Angesichts der künstlerisch und gesellschaftlich umstrittenen Rolle des Films vor dem Ersten Weltkrieg muß es überraschen, daß ein derart um Anerkennung bemühter Autor wie Hofmannsthal sich so früh für das neue Medium zu interessieren beginnt. Immerhin fällt das Kinogewerbe in den Verordnungen der österreichisch-ungarischen Monarchie bis 1912 unter das Vagabunden- und Schaustellergesetz.¹⁶¹ Bis 1918 bleibt es den Mitgliedern des k. k. Hofburgtheaters – abgesehen von einigen Sondergenehmigungen – prinzipiell untersagt, an Filmen mitzuwirken.¹⁶² Nachdem Alfred Walter Heymel, der erste belegbare Ansprechpartner für das Filmprojekt des »Fremden Mädchens«, mit deutschen Produktionsfirmen keine Einigung herbeiführen kann,¹⁶³ wird die Filmidee vorerst von der dänischen Nordisk-Film aufgegriffen. Ein vermutlich von Karl Ludwig Schröder, einem Beauftragten dieser Firma, entworfenen Filmszenario¹⁶⁴ bleibt für die spätere Filmfassung jedoch bedeutungslos. Realisiert wird der Film erst auf Initiative Mauritz Stillers im Mai 1913 von einer schwedischen Produktionsfirma, der Svenska Biografteatern. Stiller, der spätere Entdecker Greta Garbos und Ahnherr des schwedischen Kunstfilms,

¹⁶⁰ Vgl. Hofmannsthal an Grete Wieselth, Rodaun, 5. Juli 1910. In: Leonhard M. Fiedler, Martin Lang (Hg.): Grete Wieselth. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg, Wien 1985, S. 97.

¹⁶¹ Vgl. Werner Michael Schwarz: Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934. Hg. v. d. Ges. f. Filmtheorie. Wien 1992, S. 26f.

¹⁶² Vgl. Markus Nepf: Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Velteé/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. In: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.): Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte. Wien 1999, S. 11–36; hier: S. 29.

¹⁶³ BW Heymel, S. 187.

¹⁶⁴ Vgl. SW XXVII. [In Druck.] – [N.N.]: Das fremde Mädchen. Ein romantisches Drama. Nach Hugo von Hofmannsthal. Szenario der Filmfabrik. Milieu und Musik aus der Bellmanzeit oder eine Generation früher: Holbergzeit. In: Fiedler, Lang (Hg.): Wieselth, S. 113–126.

führt Regie und schreibt das Drehbuch nach Hofmannsthals Pantomime, an der Stiller vor allem die ästhetische Herausforderung reizt, einen Film mit möglichst wenigen Zwischentiteln zu machen. Am 23. Mai 1913 finden die Dreharbeiten des etwa 60 Minuten dauernden Films in Stockholm ihren Abschluß. Die Uraufführung findet am 21. August 1913 in Wien statt.¹⁶⁵

Die großen Kinozeitschriften in Deutschland beginnen den Film bereits im Juni 1913 zu bewerben. »Grete Wiesenthal, die bekannteste und beliebteste aller Tänzerinnen« wird der Berliner »Lichtbildbühne« vom 7. Juni 1913 zufolge im Herbst dieses Jahres »in ›Das fremde Mädchen‹ von Hugo von Hoffmannsthal [sic!], dem größten und genialsten aller Autoren«¹⁶⁶, ihr Debut auf der Kinoleinwand feiern. Unter der Rubrik »Geschäftliches« wird man in einem eigenen Absatz auch darüber in Kenntnis gesetzt, daß »[s]owohl der Autor, als auch die Hauptdarstellerin (...) ein Riesenhonorar erhalten«¹⁶⁷ haben. Die eigentlichen Filmemacher – allen voran Regisseur und Drehbuchautor Mauritz Stiller – bleiben unerwähnt. In einer am 28. Juni veröffentlichten Annonce des Filmtextverlages sieht man sich bereits veranlaßt, den zahlreichen Anfragen hinsichtlich des Autorenfilms zu begegnen. Da es sich dabei selbstredend um keinen »alltägliche[n] Film« handelt, auf den sich die in der Branche üblichen Superlative anwenden lassen, sagt man »am besten *einfach*, was er ist«:

Er ist die vollendete, organisch geschlossene Wiedergabe einer klassisch einfachen Handlung, die den Beschauer – wie alles wahrhaft Künstlerische – von Anfang bis zu Ende in eine seltsame innere Spannung gefangen nimmt.

Grete Wiesenthal hat den Film mit viel Poesie getanzt und mit viel Verstand inszeniert. Allerorten, wo *dieser Film auf seinem Laufe um die ganze Erde* gespielt werden wird, wird er allen Beschauern dankbar und dauernd im Gedächtnis bleiben.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl. SW XXVII. [In Druck.] – Für wichtige Hinweise und umfangreiche Materialien zur Verfilmung des »Fremden Mädchens« danke ich Frau G. Bärbel Schmid und Herrn Gösta Werner.

¹⁶⁶ Vgl. N.N.: Das fremde Mädchen. [Werbeanzeige.] In: Lichtbildbühne, Nr. 23 (7. Juni 1913), S. 175.

¹⁶⁷ Vgl. N.N.: Hugo Hoffmannsthal [sic!] und Grete Wiesenthal im Film, in: Ebda, S. 220f.; hier: S. 221.

¹⁶⁸ N.N.: Das fremde Mädchen. [Werbeanzeige.] In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 26 (28. Juni 1913), S. 18. [Hervorhebungen im Original.]

Da von dem Film keine Kopie erhalten ist, läßt sich dieses Urteil nur anhand von Filmstills, Programmheften und Filmkritiken überprüfen. Die Tatsache, daß das von Hofmannsthal autorisierte deutschsprachige Beiheft zum Film bis auf kleinere Abweichungen im vierten Akt im wesentlichen den genauen Wortlaut des Pantomimen-Textes und keine umgearbeitete Filmfassung enthält, deutet darauf hin, daß zwischen Stillers Drehbuch und Hofmannsthals Pantomime keine größeren inhaltlichen Differenzen bestanden haben dürften.¹⁶⁹ Eine nur im schwedischen Filmheft abgedruckte eigenständige Beschreibung des Films weist ebenfalls keine nennenswerten inhaltlichen Abweichungen zu Hofmannsthals Text auf.¹⁷⁰ Ein junger lebensüberdrüssiger Bonvivant wird durch die flehende Geste eines jungen, fremden Mädchens wieder mit dem einfachen Leben versöhnt. Bevor es dazu kommt, wird er jedoch von der schlechten Gesellschaft, in der sich das Mädchen befindet, in einen Hinterhalt gelockt, ausgeraubt und (fast) ermordet. Nachdem sich das Mädchen für ihn geopfert hat, steht seiner endgültigen Läuterung nichts mehr im Wege. Hinsichtlich der Beurteilung des Films ist sich die Kritik offenbar schon wenige Tage nach seiner deutschen Uraufführung am 5. September 1913 im Berliner Cines-Theater¹⁷¹ im wesentlichen einig. »Von den andern Autorenfilms hat schon Hofmannsthal's »Mädchen aus der Fremde« [sic!] ein schreckliches Fiasko erlitten«,¹⁷² bemerkt Karl Bleibtreu nur neun Tage nach der offiziellen Deutschland-Premiere. Die Reaktionen auf den Film machen die Grenzen einer künstlerisch anspruchsvollen Symbiose von (lyrischer) Dichtung und Film deutlich. Für Ludwig Klinenberger erweist sich die Kombination von »Symboli-

¹⁶⁹ Vgl. Das fremde Mädchen. Ein mimisches Spiel für den Film von Hugo von Hofmannsthal. In der Hauptrolle: Grete Wiesensthal. Film der Düsseldorfer Film=Manufaktur. Monopol=Vertrieb für Österreich=Ungarn und die Balkanländer: Anna Christensen, Wien VI, Mariahilferstraße 53. (Druck von A. Winser, Berlin.) O. O. o. J. [1913]. – Das fremde Mädchen. Text von: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1913.

¹⁷⁰ Vgl. Den Okända. Mimiskt drömspel i 3 akter. I hufvudrollen: Fru Grete Wiesensthal. Den världsberömda dansösen. Scensättning efter författaren Hugo von Hofmannsthal's roman Das fremde Mädchen. (Tryckerei A.-B. Skandia, Stockholm.) O. O. o. J. [1913].

¹⁷¹ Vgl.: Werner: Mauritz Stiller och hans filmer, S. 125. – Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach/Neckar. München, Stuttgart 1976, S. 147.

¹⁷² Karl Bleibtreu: Filmkritik. [Aus: Die Ähre, 1. Jg. (14. September 1913).] In: Fritz Güttinger (Hg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 248–279; hier: S. 258f.

stik«, die Hofmannsthal »auch als Kinodichter nicht« verläßt, und Film nicht unbedingt als vorteilhaft und steht in gewissem Gegensatz zu den »üblichen Verfolgungsszenen auf dem Kino«, die freilich »auch bei Hofmannsthal nicht« fehlen. Klinenberger resümiert in seiner Filmkritik Gesamteindruck und Publikumsreaktion recht eindeutig: »Wir wissen nicht, wie lang der Film ist, allein auch im Kino kann es, wie Figura zeigt, Längen geben. Die Technik der Kinodramatiker hat Hofmannsthal noch nicht vollends heraus.«¹⁷³ Bedeutend drastischer formuliert es Karl Kraus. Auf der Basis von Hofmannsthals Filmtext führt er nicht nur den Beweis, »daß das Kino die Autoren, die es findet, nicht brauchen kann«, er nutzt die Gelegenheit auch für eine Abrechnung persönlicher Art:

Lese, wer nach den Libretti des Herrn v. Hofmannsthal noch nötig hat, eine Jugendliebe zu begraben, die Inhaltsangabe des Kinodramas »Das fremde Mädchen«. Wenn der Dichter Paul Wilhelm sich entschließen wollte, seinen zähen Idealismus den Ansprüchen des Lebens zu opfern und seine Kunst in den Dienst des Kinos zu stellen, ein größerer Dreck könnte schwerlich das Ergebnis sein. Dichter, die so etwas können, waren natürlich nie welche, sondern nur ein Lichtspiel der Zeit.¹⁷⁴

Kriegspublizistische Vergegenwärtigungsstrategien und das Filmgeschäft der zwanziger Jahre

Die nicht gerade ermutigenden Erfahrungen mit dem von der Kritik verrissenen »Fremden Mädchen«, seine finanzielle Unabhängigkeit und sein kulturpolitisches Engagement während des Ersten Weltkriegs lassen Hofmannsthal – zumindest vorübergehend – von nervenaufreibenden Ausflügen ins Filmgeschäft absehen. Als Leiter des Pressebüros des Kriegsfürsorgeamtes versieht er hier bis 20. April 1915 seinen Dienst und wird dank eines Briefs von Karl Graf Stürgkh an den k. k. Minister für Landesverteidigung, demzufolge ihm »eine besondere publizistische Aufgabe zugeordnet« sei, »mit Schreiben vom 17. Mai 1915« seiner Dienst-

¹⁷³ Vgl. Ludwig Klinenberger: Filmdrama von Hofmannsthal. [Aus: Bühne und Welt 15. Jg. (1912/13) 2. Bd., Nr. 23/24, S. 503f.] In: Jörg Schweinitz (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig 1992, S. 378f.

¹⁷⁴ Karl Kraus: Ein Verlorener. In: Die Fackel, 15. Jg., Nr. 391/392 (Mitte Januar 1914), S. 17f.



Abb. 18: Franz Waciks Abschluslithographie
zu Hofmannsthals Kinderbuch »Prinz Eugen der edle Ritter« (1915)

pflichten enthoben.¹⁷⁵ Neben der Fortsetzung seiner kulturpolitischen Arbeit für Zeitungen und Zeitschriften, die er schon kurz nach Kriegsbeginn aufgenommen hatte, beschäftigt sich Hofmannsthal mit einer ganzen Reihe patriotischer Buch- und Editionspläne. Im Insel-Verlag realisiert er die Herausgabe der »Österreichischen Bibliothek«, einer zwischen 1915 und 1917 erscheinenden Buchreihe, sowie des »Österreichischen Almanachs auf das Jahr 1916«. Ihren buchkünstlerischen und wohl auch propagandistischen Höhepunkt erreicht Hofmannsthals Kriegspublizistik aber schon mit dem von Franz Wacik illustrierten Kinderbuch »Prinz Eugen der Edle Ritter« (1915). Gemeinsam mit den

¹⁷⁵ Vgl. Heinz Lunzer: Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917. Frankfurt a. M. u. a. 1981, S. 136f.

einfarbigen Vignetten und den mehrfarbigen Lithographien von Wacik, einem auch für das Kriegsfürsorgeamt tätigen Grafiker, erhält schon das eigentliche Textkorpus mit seiner dazugehörigen Eichenlaubumrahmung eine dem Ernst der Zeit angemessene Erscheinungsform. Der nachgestellte Abdruck des »Prinz-Eugen-Liedes« mit der beschwörenden Überschrift: »Prinz Eugens Geist ist immer dort, wo unsere Soldaten fechten und siegen«, spätestens aber das suggestive Schlußbild Waciks, das die österreichisch-ungarischen »Feldgrauen« unter der Silhouette des Prinzen tatsächlich im Vormarsch gegen einen unsichtbaren Feind zeigt, führt auch dem weniger beschlagenen Leser Hofmannsthals literarische Vergegenwärtigungsstrategie vor Augen.¹⁷⁶

Handfeste Gründe, sich wieder mit den farbloseren, dafür aber bewegteren Bildern des Films einzulassen, findet Hofmannsthal erst wieder nach dem Krieg, da jedoch in Hülle und Fülle. Der Verlust des ersparten Vermögens und die drastisch verschlechterte Einkommenssituation als Autor im konventionellen Sinn erleichtern die Entscheidung, sich in das kurzfristig auch in Österreich boomende Filmgeschäft der goldenen zwanziger Jahre zu stürzen. Für kurze Zeit erstrahlt das Wien der Nachkriegsjahre im Glanz einer europäischen Filmmetropole.¹⁷⁷ Mit circa 70 bis 75 hier erzeugten Normal- und Großfilmen pro Jahr ist 1921/22 der Zenit erreicht. Schon 1923 werden nur noch 35, ein Jahr später »nur mehr 16 und 1925 überhaupt nur 5« Filme in Wien produziert.¹⁷⁸ Bezeichnend für den vorübergehenden Aufschwung der österreichischen Filmproduktion sind vor allem die Monumentalfilme des gebürtigen Ungarn Michael Kertész, der 1926 nach Hollywood emigriert und unter dem weit bekannteren Namen Michael Curtiz als Regisseur von »Casablanca« (1942) in die Filmgeschichte eingeht: Unter seiner Regie entstehen im Auftrag der Wiener Sascha-Film unter anderem der Kolossalfilm »Sodom und Gomorrha« (1922) und der nach einem Drama von Arthur Schnitzler gedrehte Historienfilm »Der junge Medardus« (1923).

¹⁷⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Prinz Eugen der edle Ritter. Sein Leben in Bildern. Erzählt von Hugo von Hofmannsthal. 12 Original-Lithographien von Franz Wacik. Wien 1915.

¹⁷⁷ Vgl. Francesco Bono: Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In: Bono, Caneppele, Krenn (Hg.): Elektrische Schatten, S. 47–75, hier: S. 64f.

¹⁷⁸ Vgl. Ingrid Maria Hübl: Sascha Kolowrat. Ein Beitrag zur Geschichte der Österreichischen Kinematographie. Wien 1950, S. 60.

Einen ersten Anlauf zur Verfilmung seines »Rosenkavaliers« startet Hofmannsthal schon 1920, indem er der Berliner Geschäftsstelle der Gesellschaft deutscher Filmautoren eine unverbindliche Interessensbekundung zukommen läßt.¹⁷⁹ Über ein halbes Jahr später signalisiert er mit der Veröffentlichung von »Der Ersatz für die Träume« an prominenter Stelle, nämlich in der Osterbeilage der »Neuen Freien Presse« vom 27. März 1921, abermals sein prinzipielles Interesse am Film. Auf den Tag genau 25 Jahre nach der ersten Vorführung der »lebenden Photographien« der Brüder Lumière in Wien präsentiert er sich als Sprachrohr einer Kinotheorie¹⁸⁰, die unter den unterschiedlichsten Perspektiven betrachtet werden kann. Als Kernstück seiner »Drei kleinen Betrachtungen« lassen sich die referierten Ansichten zum Film in einen utopischen, auf das Jenseits digitaler Schriftsprache abzielenden Bezug zu Hofmannsthals poetischer Schreibweise bringen; »Der Ersatz für die Träume« wird dann im Kontext mit den beiden anderen Betrachtungen über »Die Ironie der Dinge« und »Schöne Sprache« als integrierbarer Bestandteil eines poetologischen Programms lesbar. Als skizzenhafter Ansatz einer frühen Filmtheorie mit soziologischen Implikationen braucht Hofmannsthals Beitrag zum Kino aber auch den Vergleich mit zeitgenössischen Lichtspiel-Reflexionen wie jener Hugo Münsterbergs nicht zu scheuen.¹⁸¹ »Der Vortragssaal ist neben dem Kino, das Versammlungslokal ist eine Gasse weiter, aber sie haben nicht diese Gewalt. (...) Über dem Vortragssaal steht mit goldenen Buchstaben: »Wissen ist Macht«, aber das Kino ruft stärker: es ruft mit Bildern.«¹⁸² Als ein den Anforderungen der Nachkriegsgesellschaft angemessenes Mittel zur Belehrung und Unterhaltung der Massen wird Hofmannsthal selbst in den zwanziger Jahren versuchen, den Film in sein kulturpolitisches Konzept zu integrieren. In seinem circa 1922 entstandenen Filmentwurf »Daniel De Foe« setzt er bewußt Defoe als sozial engagierten und kulturpolitisch aktiven Autor in Szene. In der kurzen

¹⁷⁹ Hugo von Hofmannsthal an Otto Fürstner, Hinterhör, 19. August 1920, Bl. 1 (unverf. fentl.; Hofmannsthal-Archiv, Frankfurt a. M.). – Vgl. Der Tag, Abendausgabe vom 10. August 1920, o. S.

¹⁸⁰ Walter Fritz will Hofmannsthals Beitrag zum Thema Film trotz seiner Kürze »als eine der frühesten österreichischen Filmtheorien« verstanden wissen. Vgl. Fritz: Kino in Österreich (1896–1930), S. 125.

¹⁸¹ Vgl. Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien 1996.

¹⁸² Hofmannsthal: Der Ersatz für die Träume. In: GW RA II, S. 141–145; hier: S. 142.



Abb. 19: Else Czulik: Der Rosenkavalier [Kinoplakat]. Plakatatelier: Georg Pollak. Wien: Papier- und Blechdruckanstalt [1926], 188 × 127 cm



Abb. 20: Filmstill: Der Rosenkavalier auf der Wurstlbühne

Notizenfolge einer für Elisabeth Bergner geplanten Filmfassung seiner Novelle »Lucidor« (1923/24; 1926) deutet die filmgemäße Aufrüstung der Figuren mit Browning, Messer und Cyankali eine Verlagerung der Geschichte ins Krimi-Genre an.¹⁸³ Auch bei seinem letzten Filmentwurf, dem sogenannten »Reinhardt-Hofmannsthal-Gish-Film« (1928), dessen Nachkriegsszenario an Filme wie Georg Wilhelm Pabsts »Freudlose Gasse« (1925) denken lässt, spielt die soziale Komponente eine Rolle. Im »Rosenkavalier-Film«, wo diese Perspektive in Hofmannsthals Entwürfen von zentraler Bedeutung ist, bleibt sie letzten Endes ausgespart.

¹⁸³ Zum Lucidor-Film vgl. SW XXVI, Operndichtungen 4, S. 123.

Von der Oper zur Wurstlbühne:
»Der Rosenkavalier-Film« (1923–26)¹⁸⁴

Die Unterlagen zum Projekt des »Rosenkavalier«-Films weisen eindeutig Hofmannsthal als treibende Kraft des Unternehmens aus. Seit 1923 laufen verschiedene Projekte zu einer Realisierung: Die Licho-Gesellschaft, ein italienischer Produzent und sogar die Ufa (Universum Film AG) interessieren sich für das Projekt, das die Wiener Pan-Film 1925 unter der Regie von Robert Wiene umsetzt. Ausschlaggebend für diese Wahl ist vor allem der Umstand, daß »die Gesellschaft wirklich *will*«. Der Ruf des »Caligari«-Regisseurs Wiene – laut Hofmannsthal übrigens »(neben Lubitsch) der einzige deutsche Regisseur, der Weltruf erworben hat und dessen Sachen Amerika akzeptiert« – ist eher nebensächlich. Fürstner und Strauss gegenüber bemüht sich Hofmannsthal um die Betonung der Eigenständigkeit des Films und seine Funktion als Werbeträger. Der Film soll »die größte Lust machen, die so kennengelernten Figuren nun in der *eigentlichen* Haupthandlung, auf dem Theater, lebend, sprechend, singend zu erblicken«. Die Filmmusik von Strauss soll diese Lust verstärken.¹⁸⁵ Zentraler Antrieb für Hofmannsthals Engagement ist das Geld. Während Strauss ein Honorar von 10 000 Dollar garantiert wird, können Fürstner und Hofmannsthal immerhin je 5 000 Dollar für sich buchen. Die finanzielle Bedeutung dieses Deals läßt sich daran ermessen, daß Hofmannsthal 1923 seine Quartaleinnahmen aus Opern- und Theatertantiemen sowie sämtlichen verkauften Büchern noch mit »summa 2 ¼ Dollar!«¹⁸⁶ angegeben hatte.

Drehbeginn des Films ist der 18. Juni 1925. Gedreht wird unter anderem im Wiener Schloß Schönbrunn und in der Wachau. Als Autoren des Drehbuchs zeichnen neben Hofmannsthal Louis Nerz und Robert Wiene verantwortlich. Opernstar Michael Bohnen brilliert als Ochs von Lerchenau. Huguette Duflos ist als Marschallin, Paul Hartmann

¹⁸⁴ Zum Folgenden vgl. auch: Heinz Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und das Filmgeschäft: Der »Rosenkavalier-Film« zwischen Oper und Kino. In: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. »... ersichtlich gewordene Taten der Musik«. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Hg. v. Peter Csobádi u. a. Anif/Salzburg 2001, S. 343–360.

¹⁸⁵ Vgl. dazu Hofmannsthals Brief vom 1. Januar 1925: BW Strauss, S. 532f. [Hervorhebungen im Original.]

¹⁸⁶ Ebda, S. 498.

als Marschall, Jacques Catelain als Oktavian und Elly Felicie Berger als Sophie zu sehen. Für die obligaten Massenszenen werden 10 000 Statisten aufgeboten.¹⁸⁷

Wie sehr Hofmannsthal auch in seinen Notizen zu diesem Projekt der Ästhetik des Stummfilms und den Erwartungen des Kinopublikums entgegenkommt, belegt eine Szene, die Rudolf Hirsch in der Vorbemerkung zu seinem Filmentwurf anführt: »Flucht des Barons in einem Fiaker, dessen Boden einbricht. / Liegenbleiben des Barons auf der Landstraße.«¹⁸⁸ Der Eindruck, daß Hofmannsthal mit seiner Filmarbeit ambitionierte Ziele verfolgt, wird nicht nur durch derart konventionelle Slapstick-Einlagen hervorgerufen. Auch durch seine Vorschläge für die Besetzung der Filmrollen beweist er Sinn für Qualität: Mit Asta Nielsen als Feldmarschallin, Werner Krauss als Feldmarschall und dem künstlerisch gleichrangigen Dreigespann (Emil) Jannings, (Michael) Bohnen oder (Heinrich) George als Ochs¹⁸⁹ entscheidet er sich durchwegs für anerkannte und zugkräftige Stars der (Stumm-)Filmszene. Das Beste ist gerade gut genug. Mit Ausnahme von Michael Bohnen bleiben seine hochtrabenden Besetzungswünsche jedoch ebenso unerfüllt wie seine Hoffnungen auf die vollständige Umsetzung seines alles in allem doch recht unspektakulären Skripts.

In Robert Wienes Filmfassung sind dennoch wesentliche Anregungen von Hofmannsthals Filmszenario eingegangen. Die Ausweitung des Opernstoffes auf Nebenhandlungen und verschiedenste Schauplätze wird ebenso umgesetzt wie die Einführung des Feldmarschalls Fürst Werdenberg. Die von Drehbuchautor Louis Nerz und Regisseur Robert Wiene realisierte Version des Films bringt den verlotterten Bauernhof des Ochs von Lerchenau ebenso ins Bild wie den halbverwilderten Lieblingsplatz der Marschallin im Park ihres Schlosses oder die Schlachten ihres in der Oper unsichtbaren Gatten. Der von Hofmannsthal eigentlich Sophie zugedachte Aufenthalt im Kloster wird dagegen kurzerhand den

¹⁸⁷ Vgl. Walter Fritz: Die österreichischen Spielfilme der Stummfilmzeit (1907–1930). Im Auftrag des Österr. Filmarchivs hg. v. der Österr. Ges. für Filmwissenschaft. Wien 1967 [Masch.], o.S. (Nr. 917).

¹⁸⁸ Vgl. Rudolf Hirsch: Vorbemerkung. In: Hugo von Hofmannsthal – Richard Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe. Hg. v. Willi Schuh. Frankfurt a. M. 1971, S. 312.

¹⁸⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Notiz einer möglichen Besetzung. In: Ebda, S. 335.

Erinnerungen der Marschallin an ihre Jugend zugeschanzt. Abgesehen von der Eingangsszene im Schlafzimmer der Marschallin und der Rosenüberreichung, die sowohl in der Oper als auch andeutungsweise in Hofmannsthals Filmskizze enthalten sind, weist die Filmfassung von Nerz und Wiene jedoch keine weiteren Übereinstimmungen auf. Neu sind im Film folgende Szenen: eine erste Begegnung zwischen dem adeligen Oktavian und der (quasi-)bürgerlichen Sophie, die bei einem alten Lusthaus auf dem Land arrangiert wird; eine Hans-Wurst-Szene, in der die Schlüsselszene von Film und Oper nachgestellt wird; und das abschließende Gartenfest der Marschallin. Hofmannsthals Vorschlag, den Film so unabhängig als möglich von der Geschichte der Oper zu gestalten, wird nicht entsprochen. Uli Jung und Walter Schatzberg stellen in ihrer Wiene-Monographie die Vermutung auf, daß gerade die »Fülle filmischer Mittel« sich als zentrales Problem für die Umsetzung von Hofmannsthals Entwurf erwiesen habe, da diese wohl »einen visuell höchst überfrachteten Film ergeben hätte«¹⁹⁰. Die enge Anknüpfung des Films an die Oper ist andererseits kaum dazu angetan, Neugier zu wecken. Die hinzugekommenen Außenaufnahmen und Rückblenden lassen ihn in manchen Szenen eher als epische Verbreiterung der Oper erscheinen. Bei der Premiere des Films, die genau 15 Jahre nach der gleichnamigen Oper am 10. Januar 1926 über die Bühne der Dresdner Oper geht, dirigiert Richard Strauss ein Hundert-Mann-Orchester. Die mangelhafte Synchronisation von Bild und Ton degradiert den Film – so die Kritik – »zur bildlichen Illustrierung« eines mit großem Beifall bedachten Strauss-»Konzerts«¹⁹¹. Zur allgemeinen Erleichterung der Cineasten stehen die Vorankündigungen der eigentlichen Kinopremiere im Berliner Capitol am 16. Januar 1926 bereits im Zeichen der Gleichberechtigung von Film und Musik.¹⁹² Die heikle Aufgabe der Synchronisation des für Berlin gekürzten Films mit der Musik von Strauss kommt dem Berliner Kinokapellmeister Willy Schmidt-Gentner zu. Wichtiger als die mit großem Aufwand betriebenen kostspieligen Gala-Aufführungen des Films mit großem Orchester und Strauss am Dirigentenpult wird letztlich der

¹⁹⁰ Jung, Schatzberg: Robert Wiene, S. 126.

¹⁹¹ Vgl. S.-r.: »Der Rosenkavalier« in Dresden. In: Der Film, Nr. 3 (17. Januar 1926), S. 16.

¹⁹² Vgl. Dr. M.-I.: Richard Strauß dirigiert den »Rosenkavalier«. In: Lichtbildbühne, 19. Jg., Nr. 8 (11. Januar 1926), S. 1, 3; hier: S. 3. – F. H.: »Der Rosenkavalier« in der Dresdner Staatsoper. Richard Strauss als Filmregisseur. In: Reichsfilmblatt, 1926, Nr. 3, 16. 1. 1926, S. 39.

kinogemäße Einsatz. Hier erweist sich das von Strauss verhängte Aufführungsverbot einer anderen Filmmusik als gewichtiger Nachteil für einen durchschlagenden Erfolg.¹⁹³ Die von Strauss zum Ausdruck gebrachte Hoffnung, der »Rosenkavalier-Film« möge »in den breiten Massen als Volks-Filmoper neue Freunde«¹⁹⁴ finden, bleibt unerfüllt.

Daß man in dem Film dennoch nichts unversucht läßt, Hofmannsthals elitäre Rokoko-Komödie recht volksnah zu gestalten, belegt die eingeflochtene Szene einer Theaterwandertruppe. Eine posssenreißende Schauspielertruppe unter der Leitung des einstigen Wiener Paradewurstels Gottfried Prehauser (1699–1769) präsentiert – wie es der Zwischentext der Wiener Filmfassung vermerkt – mit »der gnädigsten Erlaubnis einer hohen Obrigkeit (...) das gereimte und tiefgreifende Trauerspiel ›Die Liebe der Prinzessin Labuntic, oder Der stolze Vater und seine Demütigung«¹⁹⁵. Im Beisein Hans Wursts, der in der Rolle eines legeren Zeremonienmeisters die Lazzi seiner Darsteller mit Worten und Gesten dokumentiert, wird für alle, die die Problematik der Geschichte bis zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht begriffen haben, die Überreichung der Rose und der daran anknüpfende Konflikt zwischen Oktavian und dem Ochs in die mimische Sprache der Commedia dell'arte übersetzt. Umfangreiche Zwischentitel unterlegen der Geschichte im Stil einer modernen Emblematik mit bewegten Bildern gleichzeitig Tendenz und Moral. Vor den Augen der im Publikum der Wurstl-Bühne sitzenden

¹⁹³ Vgl.: Erdmann: Film-musikalische Mitteilungen. Die Woche. 1. Der Rosenkavalier. In: Reichsfilmbblatt, 1926, Nr. 2, 9. 1. 1926, S. 36. [Hervorhebung im Original.]

¹⁹⁴ Richard Strauss: Filmmusik zum »Rosenkavalier«. In: Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Hg. v. Friedrich Porges. 1926, Nr. 2, S. 5.

¹⁹⁵ W 42. Die Zwischentitel werden nach einer Videokopie des Österreichischen Filmarchivs von der durch Berndt Heller in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin 1991 rekonstruierten, vorläufig aktuellsten Fassung des Films zitiert. Da eine vollständige Originalfassung des Films bislang nicht entdeckt werden konnte, wurden die in Wien, Prag und London gefundenen Teile des Films und die dazugehörigen Zwischentitel von Berndt Heller gemäß der originalen Filmmusik von Richard Strauss zusammengesetzt. Die Zwischentitel wurden aus den Texten der Wiener Kopie, die auf Rückübersetzungen der tschechischen Titel der Prager Fassung beruhen, und der erhaltenen Londoner Titel kombiniert, mit den entsprechenden Buchstabenkürzeln »W« beziehungsweise »L« für Wiener oder Londoner Fassung versehen und durchnummeriert. Vgl. Der Rosenkavalier. Eine Komödie für Musik. Musik: Richard Strauß [sic!]. Buch: Hugo von Hofmannsthal. Regie: Robert Wiene. Wien/Österreich: Pan-Film 1925. (Rekonstruierte Fassung von Berndt Heller. Berlin: Bundesarchiv-Filmarchiv 1991.)

Protagonisten des Films wird der »ausgefressene Bräutigam«¹⁹⁶ zu Fall gebracht und Faninal – unter dem Jubel der Zuschauer und den unablässigen Verneigungen der Schauspieler – vor vollendete Tatsachen gestellt:

»Mein lieber Freund, ich weiß
wie das ist: Du glaubst, weil
Du selber ein Esel bist, soll
Deine Tochter ohne Bedenken,
Ihr Herz einem anderen Tiere schenken.«¹⁹⁷

Ehe man sich versieht, stattet der allgemein als unreflektiert verschrieene Film seine Protagonisten mit der Einsicht in ihr eigenes Dilemma aus. Unter den besorgten Blicken Oktavians, der das Spektakel in Auftrag gegeben haben soll, erkennen die Marschallin, Brautvater Faninal und schließlich auch der anfangs noch recht amüsierte Ochs, was hier gespielt wird. Die bezweckte kathartische Wirkung bleibt allerdings vorerst aus. Faninal erteilt nach der Aufführung dem am Ausgang wartenden Oktavian eine klare Absage; der Ehe-Vertrag mit Ochs sei unterschrieben und müsse eingehalten werden. Die Inhaltsangabe des Films setzt nicht nur die moralischen Tendenzen dieser Szene, sondern auch die Geschichte des Films, von dem die letzten zehn Minuten nicht erhalten sind, fort. Im Gegensatz zur Oper, wo nur die beiden jungen Liebenden Oktavian und Sophie »für alle Zeit und Ewigkeit« zueinander finden, trumpsft der Film mit einem totalen Happy-End auf. Im Zuge eines von der Marschallin arrangierten Maskenfestes wird nicht nur ihre zerrüttete Ehe mit dem Feldmarschall gerettet, sondern auch noch eine weitere zwischen den beiden Intriganten Annina und Valzacchi geschlossen.¹⁹⁸ Der einzige, der auch hier leer ausgeht, ist – nomen est omen – der Ochs (von Lerchenau).

Hofmannsthal versteht anfangs noch recht diplomatisch, seine Enttäuschung über den fertigen Film zu verbergen. In einem freundlichen Brief an Wiene vom 4. Januar 1926, also noch vor den Premieren des Films in

¹⁹⁶ Zur Charakterisierung des Ochs von Lerchenau auf der Wurstlbühne im Film siehe W 45.

¹⁹⁷ W 47.

¹⁹⁸ Vgl. N. N.: Inhaltsangabe aus dem Programmheft. Der Rosenkavalier-Film. In: Hofmannsthal, Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S. 344–346; hier: S. 346.



Wien, VII., Neubaugasse 64-66
Telegr.-Adr.: „PANINDUSTRIE“
Telephon Nr. 30-0-53, 36-4-16

Filialen:
Prag,
Budapest,
Krakau, Warschau,
Agram

Ba/H.

PAN - FILM - A. G.

Wien, am 24. September 26.

Hochwohlgeboren
Herrn

Dr. Hugo von Hofmannsthal,

Bad-Aussee
Ober-Tressen.

Hochverehrter Herr Doktor!

Eingedenk Ihres Wunsches gebe ich Ihnen auf der Rückseite dieses Briefes weitere Verrechnungsdaten bekannt, wie sie der Firma Fürstner von uns aufgegeben wurden.

Da die Summe der bisher der Firma Fürstner gutgeschriebenen Tantiemen bereits $\text{§ } 9.888,08$ beträgt, ist die Summe der Vorauszahlung von $\text{§ } 10.000,-$ bald erschöpft.

Ich hoffe Sie bei bestem Wohlbefinden und empfehle mich Ihnen und der verehrten Frau Gemahlin bestens und

in vorzüglichster Hochachtung

Th. Pachius

Abb. 21: Brief der Pan-Film vom 24. September 1926
mit den Verrechnungsdaten zum »Rosenkavalier-Film«
[Sammlung Rudolf Hirsch]

Dresden und Berlin, bedankt er sich für die viele Mühe aller Beteiligten und berichtet von seinem ersten, durchaus positiven Eindruck. »Aus der Musikcomödie« – so Hofmannsthal – »war ein Anderes geworden, eine Art von sentimentaler Roman aus der Theresianischen Welt, aber ein Roman in Bildern.«¹⁹⁹ Ganz anders sieht es aus, nachdem der Film weit hinter den ästhetischen, vor allem aber ökonomischen Hoffnungen zurückbleibt. Als netter, aber wohl zu langatmiger Klamauk kann er sich gegen die wirklichen Kassenschlager des Wiener Kinjahres 1926, Charly Chaplins »Goldrausch« und Sergej Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin«,²⁰⁰ nicht behaupten. Wohl auf diese beiden Streifen beziehend zieht Hofmannsthal in einem Brief an Willy Haas im Juli 1927 sein Resümee:

Der Film in der Form die uns Chaplins Filme und einige der russischen zeigen ist eine interessante merkwürdige Kunstform. Aber dergleichen hervorzubringen muß man von der Natur geformt sein. Benachbart ist diese Begabung vielleicht der des Romanschriftstellers (was ich ja auch nicht bin.) Ich glaube daß ich einer ganz anderen Sphäre angehöre, und man kann doch nicht alles auf der Welt an sich reißen wollen.²⁰¹

Vertrauten gegenüber verbirgt Hofmannsthal seine offensichtlich wachsende Unzufriedenheit mit Wienes Filmfassung nicht. In einem späteren Brief an Haas, in dem er wehmütig an seine Bemühungen um ein eigenständiges Filmskript für den »Rosenkavalier« erinnert, rechnet er endgültig mit dem »stümperhaftesten und plumpsten Film« und seinem Regisseur ab. Als Autor, der voraussetzt, »daß« – so Hofmannsthal – »man meine Arbeit, meine Einfälle, meine Rhythmik, meine Combinationsgabe, meine Bildung, nutzen u. bezahlen will, nicht meinen Namen«²⁰², distanziert er sich von medienüblichen Vermarktungsstrategien und präsentiert sich ganz plötzlich wieder als Poet alter Schule.

Wer allerdings annimmt, daß Hofmannsthals Tage im Filmgeschäft damit gezählt wären, der irrt. Schon ein Jahr später, 1928, läßt er sich von Max Reinhardt zu einem ambitionierten Hollywood-Filmprojekt mit Lillian Gish, dem Star in über 40 David Wark Griffith-Filmen, überreden.

¹⁹⁹ Briefe zum Film. In: Ebda, S. 338–343; hier: S. 343.

²⁰⁰ Vgl. Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau. Hg. von Friedrich Porges. 1926, Nr. 26, S. 16.

²⁰¹ BW Haas, S. 76.

²⁰² Ebda, S. 83.

Der bezeichnende Spielort von Hofmannsthals Filmentwurf, den er ohne Zuhilfenahme von Feder oder Schreibmaschine²⁰³ im Gespräch mit dem Regisseur und der Schauspielerin bei einem gemeinsamen Aufenthalt auf Schloß Leopoldskron entwickelt haben will, ist das von Hunger und innenpolitischen Krisen geschüttelte Österreich der Nachkriegsjahre.²⁰⁴ Das Aufkommen des Tonfilms vereitelt zwar eine Realisierung dieses Projekts, eröffnet dafür jedoch die Perspektive einer Tonfilmversion des »Rosenkavaliers« bei United Artists. Das von Hofmannsthals Sohn Raimund mitbetreute Vorhaben,²⁰⁵ bei dem von Anfang an klar ist, daß sich die amerikanischen Filmproduzenten auch in künstlerischer Hinsicht das vollkommene Verfügungsrecht über das Werk erwerben wollen, wird durch den frühen Tod Hugo von Hofmannsthals zunichte gemacht. Eine Unzahl von literarischen und journalistischen Nachrufen, Gedenksendungen im Hörfunk und das makabre Photo Arthur Bendas, das den Toten im schlichten Ornat des 3. Ordens der Franziskaner zeigt (siehe Abb. 6), dokumentieren eine Medienpräsenz, die gerade Hofmannsthals literarisch und kulturpolitisch ambitioniertestem Großprojekt der zwanziger Jahre, dem »Turm«, weitgehend verwehrt geblieben war. Eine Tonfilmversion des »Rosenkavaliers« als Opernfilm wird erst Anfang der sechziger Jahre durch Paul Czinner, den Ehemann Elisabeth Bergners und Regisseur ihrer ersten, von Hofmannsthal geschätzten Filmerfolge, verwirklicht.²⁰⁶ Eine 2001 auf den Markt gebrachte DVD dieses Films gibt Liebhabern avanciertester Medientechniken die Möglichkeit, sich nun auch an diesem Beispiel ein Bild von der Medienästhetik Hofmannsthals zu machen.

²⁰³ Vgl. Paul Frank: Der Reinhardt=Hofmannsthal=Gish=Film. Hugo von Hofmannsthal schildert Entstehung und Inhalt des Werkes. (Hugo von Hofmannsthal im Interview mit Paul Frank.) In: Münchner Telegrammzeitung, 31. Dezember 1928, S. 8.

²⁰⁴ Zu dem Filmprojekt vgl.: Edda Fuhrich-Leisler, Gisela Prossnitz: Begegnung mit dem amerikanischen Film: Das »Konnersreuth«-Projekt mit Hugo von Hofmannsthal und Lillian Gish. In: Dies.: Max Reinhardt in Amerika. Salzburg 1976, S. 109–134.

²⁰⁵ Vgl. dazu Renate Moering: Die Hofmannsthal-Sammlung Dr. Rudolf Hirsch. In: Aus dem Antiquariat 1997, H. 6, A 287f.

²⁰⁶ Die Besetzungsliste von Czinner's Opern-Film entspricht mit Ausnahme von Elisabeth Schwarzkopf, die anstelle von Lisa della Casa die Marschallin singt, jener der Uraufführung im Neuen Festspielhaus vom 26. Juli 1960. Neben Schwarzkopf spielen Otto Edelmann (Baron Ochs), Sena Jurinac (Oktavian), Anneliese Rothenberger (Sophie) und Erich Kunz (Faninal). Vgl. Hans Jaklitsch: Die Salzburger Festspiele. Bd. 3: Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920–1990. Salzburg, Wien 1991, S. 110.

Hugo von Hofmannsthal und Schriftsteller seiner Zeit Zur beiliegenden CD-Ausgabe der Stimmporträts aus den Historischen Beständen (1899–1950) des Wiener Phonogrammarchivs

Das zehnjährige Jubiläum des Hofmannsthal-Jahrbuches wurde zum Anlaß genommen, den Band des Jahres 2002 mit einer ganz besonderen medienhistorischen Rarität auszustatten: Unter dem Titel »Hofmannsthal und Schriftsteller seiner Zeit« präsentiert die beiliegende Sonderausgabe einer Audio-CD, als deren Namengeber ursprünglich Arthur Schnitzler fungierte,¹ einen akustischen Einblick in die Medienkultur der literarischen Moderne.² Die elf Stimmporträts aus den Historischen Beständen des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften geben sowohl in Hinblick auf die Auswahl als auch hinsichtlich der Länge und Inhalte der gesammelten Tondokumente einen repräsentativen Querschnitt durch einen Spezialbereich der Sammlung,

¹ Arthur Schnitzler und Schriftsteller seiner Zeit. Ausgewählt und kommentiert von Peter Michael Braunwarth. Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, hg. von Dietrich Schüller. Historische Stimmen aus Wien. Vol. 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1997. (= OEAW PHA CD 4.)

² Die beiliegende Audio-CD hat – nicht nur im technischen Sinne – viele »Mütter« und »Väter«. Zu danken ist vor allem den Herausgebern des Jahrbuchs, allen voran Prof. Dr. Gerhard Neumann (München), der sich im Rahmen unserer Korrespondenz zu der ungewöhnlichen Idee einer CD-Beilage inspirieren ließ, sowie Prof. Dr. Günter Schnitzler und seinem Freiburger Redaktionsteam, die zusätzlich zur CD auch noch den in letzter Minute fertiggestellten Textkommentar zu »verkräften« hatten. Ohne das engagierte Entgegenkommen Herrn Mag. Herwig Stögers vom Verlag der Akademie der Wissenschaften (Wien) und die freundliche Genehmigung dieser einmaligen Sonderedition durch Herrn Dr. Dietrich Schüller, den Leiter des Wiener Phonogrammarchivs, wäre an eine erfolgreiche Umsetzung dieses für alle Beteiligten ungewöhnlichen Projekts nicht zu denken gewesen. Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal) gebührt als Leiter der Hofmannsthal-Gesellschaft der Dank für die Finanzierung dieses akustischen Ausfluges in die Mediengeschichte der Wiener Moderne. Ellen Ritter (Bad Nauheim) hat für den Kommentar der Edition wertvolle Informationen über Hofmannsthals Beziehungen zu den auf der CD vertretenen Autoren zur Verfügung gestellt. Ihr und Frau Gerda Lechleitner vom Wiener Phonogrammarchiv, die als Redakteurin der Gesamtausgabe aller historischen Stimmporträts diesem Kommentar durch die Erstellung der für das Verständnis der Aufnahmen unerlässlichen Transkriptionen der Texte vorgearbeitet hat und gemeinsam mit Franz Lechleitner auch an der organisatorischen und technischen Umsetzung des Projekts beteiligt war, gilt mein ganz besonderer Dank.

der zwar von Anfang an geplant war, eigentlich aber nur einen Nebenzweig des Unternehmens darstellte. Hauptaufgabe des 1899 gegründeten und damit knapp vor Paris und Berlin ältesten Schallarchivs dieser Art waren ethnographische Sprach- und vor allem Musikaufnahmen. Als Kaiser Franz Joseph I., der künftige Schirmherr der Unternehmung, 1903 gebeten wurde, die Aufgabenbereiche des Archivs zu resümieren, fand man es in dem soufflierten Text angebracht, das Hauptaugenmerk verständlicherweise auf die phonographische Fixierung »sämtliche[r] Sprachen und Dialekte unseres Vaterlandes« zu legen.³ Tatsächlich wurden von Anfang an auch zahlreiche internationale Unternehmungen – so etwa nach Lesbos (Griechenland), Brasilien, Neuguinea, Deutsch-Südwestafrika, Indien oder Grönland – mit Archivphonographen ausgerüstet.⁴ Im Verhältnis zu den insgesamt fast 4.000 mechanischen Aufnahmen, die zwischen 1899 und 1951 für das Wiener Phonogrammarchiv gemacht wurden,⁵ stellen die 1999 veröffentlichten 174 Stimmporträts bedeutender Persönlichkeiten nur einen geringen Anteil des erhaltenen Bestandes dar.

Eingestimmt von einem kurzen fragmentarischen Stimmporträt Ludwig Eduard Boltzmanns, das dieser am 30. November 1899 allerdings noch in den Trichter eines Edison-Phonographen gesprochen hatte,⁶ markieren in Wien vier Aufnahmen des Schauspielers Josef Lewinsky am 24. Februar 1901 den eigentlichen Beginn dieses Teilunternehmens.⁷ Neben Mitgliedern des Herrscherhauses (allen voran selbstredend der

³ Vgl. Kaiser Franz Josef I.: Stimmporträt, aufgenommen am 2. August 1903 in Bad Ischl. (Ph 1–3, OEAW PHA CD 8/1: 33.) In: [Begleitbuch zu:] Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Hg. v. Dietrich Schüller. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950. Serie 2. Stimmporträts. [Umfasst vier CDs und eine CD-ROM mit den Originalprotokollen der Aufnahmen als Bild-Dateien.] Redaktion von Gerda Lechleitner. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999. (= OEAW PHA CD 8.) S. 33f.

⁴ Vgl. Burkhard Stangl: Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen. Wien 2000, S. 151–163.

⁵ Vgl. Gerda Lechleitner: Zu den Stimmporträts. In: [Begleitbuch zu:] Schüller (Hg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Serie 2. Stimmporträts, S. 19–23, hier: S. 19.

⁶ Ludwig Eduard Boltzmann: Stimmporträt, aufgenommen am 30. Oktober 1899 im Phonogrammarchiv. Kopiert von einer Walze am 22. November 1907. (Ph 887, OEAW PHA CD 8/1: 29.) In: [Begleitbuch zu:] Schüller (Hg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Serie 2. Stimmporträts, S. 65.

⁷ Vgl. ebda, S. 196–200.

Kaiser und Erzherzog Rainer), Politikern wie Victor Adler, Wissenschaftlern wie Albert Einstein oder Musikern wie Giacomo Puccini finden sich vor allem Künstler aus den Bereichen der darstellenden und bildenden Künste in der Wiener Sammlung vertreten. Nachdem von den deutschsprachigen Autoren Detlev von Liliencron und Ernst von Wildenbruch bereits in den Jahren 1896 beziehungsweise 1897 ihre Stimmen in den Phonographen erhoben hatten,⁸ eröffneten im Wiener Phonogrammarchiv Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar im Juni 1901 den Reigen der Dichter und Schriftsteller. Daß die Namen der Autoren, die ihnen folgten, in Hinblick auf ihren künstlerischen Rang nur in Ausnahmefällen die hochgesteckten Erwartungen erfüllen, die man aus heutiger Sicht in eine derartige Unternehmung setzen würde, dürfte – abgesehen von den wissenschaftlichen Prioritäten des Gesamtunternehmens – vor allem organisatorische Gründe gehabt haben. Nähere Angaben zur Aufnahme- und Auswahlstrategie der Stimmporträts finden sich trotz vereinzelter Bemerkungen zu diesem Arbeitsbereich nicht einmal in den Sitzungsprotokollen der Phonogrammarchivs-Kommission. »Auch gibt es« – Gerda Lechleitner zufolge – »keinerlei Hinweise, wer als berühmte Persönlichkeit angesehen wurde, wer zu einer Aufnahme eingeladen wurde, oder wer eine Einladung ablehnte.«⁹ In Hinblick auf die Schriftstellerporträts läßt sich der Zeitraum intensiver Aufnahmetätigkeit auf nur zwei Monate einschränken: Bis auf die bereits erwähnten Aufnahmen von Ebner-Eschenbach und Saar sowie die erst in den dreißiger Jahren gemachten Stimmporträts von Anton Wildgans, Franz Karl Ginzkey, Karl Hans Strobl, Josef Weinheber und Laurence Binyon entstanden alle Schriftstelleraufnahmen zwischen dem 5. März und dem 30. April 1907.

Mit seinem Auftritt am 22. April 1907 zählt *Hugo von Hofmannsthal* (1874–1929) vor Otto Hauser und Richard Schaukal, deren Aufnahmen am 23. beziehungsweise 30. April diesen Jahres erfolgten, zu den drei

⁸ Liliencron soll 1896 der erste deutsche Dichter gewesen sein, »der eigene Dichtungen in den Phonographen« gesprochen hat (vgl. Irmgard Weithase: *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. Bd. 1. Tübingen 1961, S. 492). Zu einem eigens für die phonographische Aufnahme geschriebenen Gedicht Ernst von Wildenbruchs, in dem dieser den Phonographen ausdrücklich »[a]ls der Seele wahrhaftige[n] Photograph[en]« verstanden wissen will, vgl. ebd., S. 505 f. Friedrich Kittler datiert die Aufnahme Wildenbruchs auf das Jahr 1897 (vgl. Friedrich A. Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin 1986, S. 123).

⁹ Vgl. Lechleitner: *Zu den Stimmporträts*, (Anm. 5), S. 19.

letzten in dieser Phase intensiver Aufnahmetätigkeit phonographierten Schriftstellern. Dem Großteil der auf der vorliegenden Edition enthaltenen Phonogramme ist gemein, daß sie unter der technischen Leitung von Fritz Hauser, dem Haustechniker und Konstrukteur des im Wiener Institut entwickelten Archivphonographen, entstanden sind. Der dabei zum Einsatz gebrachte Wiener Archivphonograph der Type III aus dem Jahr 1905 vereint – wie seine Vorgängermodelle – die akustischen Vorteile von Edisons Phonographen mit der leichteren Kopierbarkeit der von Berliner benutzten Schallplatte: Das von Anfang an in Wien verwendete charakteristische Format der Phonogrammplatte »war eine Wachsplatte von ca. 15 cm Durchmesser, auf der in Tiefenschrift unter Verwendung Edisonscher Recorder aufgenommen wurde«. Um die Dauerhaftigkeit der Aufnahmen garantieren zu können, »wurde anschließend auf galvanoplastischem Weg ein Negativ hergestellt, von dem in Wachs die gewöhnliche Archivplatte bzw. galvanisch die dauerhafte Metall-Archivplatte abgenommen wurde.«¹⁰ Da die historischen Positive 1945 durch Kriegseinwirkung zerstört wurden, basieren die vorliegenden Phonogramme auf Neuabgüssen der erhalten gebliebenen Matrizen, von denen zwischen 1962 und 1964 widerstandsfähige Epoxidharz-Positive erstellt wurden.¹¹ Während mechanische Apparate dieser Bauweise bei Feldaufnahmen bis Anfang der dreißiger Jahre in Gebrauch blieben, konnten sie im Wiener Studio 1926 durch die Einführung eines elektrischen Aufnahmeverfahrens auf Grammophonplatten ersetzt werden.¹² Die von Leo Hajek, dem ehemaligen Leiter des Phonogrammarchivs im Jahrzehnt zwischen 1928 und 1938, gemachten Aufnahmen von Anton Wildgans im Jahre 1931 verdanken ihre verbesserte Tonqualität vor allem dem dadurch möglichen Einsatz des Mikrophons anstelle der bis dahin üblichen Aufnahmetrichter.

Zur Wahrung der Wissenschaftlichkeit des Unternehmens orientierten sich die Vorschriften für ein phonographisches Aufnahme-prozedere auch im Bereich der Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten am Ideal

¹⁰ Vgl. Franz Lechleitner: Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser! 100 Jahre Technik im Phonogrammarchiv. In: Das audiovisuelle Archiv, Nr. 45 (September 1999), S. 16–22, hier: S. 16.

¹¹ Vgl. Editionsprinzipien. In: [Begleitbuch zu:] Schüller (Hg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Serie 2. Stimmporträts, S. 11–15; hier: S. 11.

¹² Vgl. Lechleitner: Zu den Stimmporträts, (Anm. 5), S. 21.

einer Laboratoriumssituation. Das obligate Protokoll zu Hofmannsthals Stimmporträt enthält die üblichen Angaben zum »Phonographirten« [sic!], zur Aufnahme sowie die Transkription des aufgenommenen Sprechtextes. Neben allgemeinen Daten zu Hofmannsthals Alter von 33 Jahren, seinem Geburtsort Wien und seinem Wohnort Rodaun bei Wien finden sich hier Angaben zur Heimat des Vaters und der Mutter ebenfalls in Wien sowie zu Hofmannsthals deutschem »Stamm«. Als selbstgewählte Berufsbezeichnung wählte Hofmannsthal im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die sich in aller Bescheidenheit als »Schriftsteller« in die Sammlung eintrugen, die distinguiertere Bezeichnung »Dichter«. Fragen nach der Reisetätigkeit sowie nach Name und Herkunft der Eltern blieben von Hofmannsthal unbeantwortet. Datum der Aufnahme mit der Nummer 876 ist der 22. April 1907, als Ort wurde – wie bei den anderen Autorenaufnahmen des Jahres 1907 auch – das Phonogrammarchiv des Physikalischen Instituts in Wien angegeben. Den technischen Daten ist zu entnehmen, daß das Stimmporträt mit einer Glasmembran und einer Umdrehungsgeschwindigkeit von 50 Touren pro Minute aufgenommen wurde. Die vorschriftsgemäße Niederschrift des von Hofmannsthal gesprochenen Textes, des Gedichtes »Manche freilich ...«, hält sich wohl an die Vers-, nicht aber an die Strophenform des Gedichts.¹³

Hofmannsthals mannigfaltige Beziehungen zur guten Wiener Gesellschaft respektive zur geistigen, finanziellen und kulturellen Elite der Stadt dürften bei seiner Auswahl ebenso eine Rolle gespielt haben wie seine 1907 bereits unbestrittene Reputation als junge literarische »Hoffnung« der Doppelmonarchie. Außer Schauspielern wie Josef Lewinsky, Josef Altmann, Max Devrient, Hugo Thimig, Adolf von Sonnenthal, Bernhard Baumeister oder Ludwig Gottsleben waren bis 1907, abgesehen von Altersgenossen wie Richard Schaukal, auch einige Bekannte Hofmannsthals aus dem literarischen und kulturellen Leben Wiens vor den Trichter gebeten worden. Der Mäzen Karl Graf Lanckoroński-Brzezic, in dessen Haus Hofmannsthal schon am 10. Mai 1902 eine seiner wichtigsten programmatischen Reden über die Kunst gehalten hatte,¹⁴ und

¹³ Zu den Angaben vgl. das auf Seite 126 abgebildete, folgender CD-ROM entnommene Protokoll: [CD-ROM zu:] Schüller (Hg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Serie 2. Stimmporträts. Wien 1999.

¹⁴ Zu der »Ansprache, gehalten von Hugo von Hofmannsthal am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński« sowie zu einem ursprünglich ebenfalls für Lancko-

dessen ehemaliger Erzieher, der spätere Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel, mit dem Hofmannsthal vor allem im Zuge seines 1901 zurückgenommenen Habilitationsgesuches zu tun hatte, waren hier bereits 1906 aufgetreten.

Obwohl die Auswahl der beiliegenden CD sich am Freundes- und Bekanntenkreis Arthur Schnitzlers orientiert, lassen sich – mit wenigen Ausnahmen – hinsichtlich der ausgewählten Sprecher natürlich auch Bezüge zu Hugo von Hofmannsthal herstellen. Den promovierten Juristen, Literaturhistoriker und Biographen *Anton Bettelheim* (1851–1930) hatte Hofmannsthal bereits in den frühen neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Palais der Familie Todesco oder im Salon der Josephine von Wertheimstein kennengelernt. Als Bruder von Caroline Gomperz-Bettelheim zählte der mit der Schriftstellerin Helene Gabillon-Bettelheim verheiratete Autor zum Freundeskreis von Hofmannsthals großmütterlicher Gönnerin Josephine von Wertheimstein. Im Tagebuch Arthur Schnitzlers sind in den späten neunziger Jahren gemeinsame Treffen mit Bettelheim und Hofmannsthal belegt. Wie aus dem Briefwechsel Hofmannsthals mit seinen Eltern hervorgeht, unternahm Bettelheim 1899 den Versuch, Hofmannsthals Werke beim Cotta-Verlag unterzubringen. »Ich habe gedankt & mitgeteilt daß Du bis auf weiteres in Berlin gebunden bist. Natürlich für Dich unterschrieben. Höre übrigens daß Cotta, aus lauter Nobleße, die unbrauchbarsten Verleger sind die man sich denken kann«¹⁵, schrieb Hugo von Hofmannsthal sen. am 17. April 1899 an seinen Sohn, dessen erste große Buchpublikation im selben Jahr unter dem Titel »Theater in Versen« bei Samuel Fischer in Berlin erschien. Nachhaltiger als mit seinem gutgemeinten Vermittlungsversuch mit dem einstigen Goethe-Verlag Cotta hat Anton Bettelheim mit seiner 1886 erschienenen Biographie über Beaumarchais¹⁶ auf Hofmannsthal gewirkt, findet sich eine Anekdote aus diesem Buch doch sogar noch in Hofmannsthals »Buch der Freunde« (1922).¹⁷

roński gedachten »Tasso-Vortrag« (1902) vgl. Konrad Heumann: Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition. Phil. Diss.: Wuppertal 2001, S. 72–127.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal sen.: Brief an Hugo von Hofmannsthal jun., vom 17. April 1899 (unveröffentl.; FDH, Hofmannsthal-Archiv, Frankfurt a. M.).

¹⁶ Vgl. Anton Bettelheim: Beaumarchais. Frankfurt a. M. 1886.

¹⁷ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Buch der Freunde. In: GW RA III, S. 233–299; hier: S. 249.

Nicht ganz so ungetrübt verliefen Hofmannsthals Begegnungen mit seinem zwei Jahre jüngeren Schriftstellerkollegen, dem Journalisten, Dramatiker und Erzähler *Raoul Auernheimer* (1876–1948), der als Hauptmitarbeiter des Feuilletons und Burgtheaterreferent der »Neuen Freien Presse« 21 Kritiken zu Hofmannsthals Werken verfaßte. Obwohl sich Hofmannsthal – noch bevor er Auernheimer persönlich kennenlernte – über dessen ironische Stilisierung zu einem »Rodauner Aestheten« ärgerte, der »von Schaukal entzückt ist und der – Schaukal für seinen Dreck! (um den sich das Feuilleton dreht) becomplimentiert«¹⁸, bemühte sich Hofmannsthal um Auernheimers Anerkennung und Verständnis. Seit 1908 trafen sie sich regelmäßig, meist im Ausseerland, wo beide den Sommer verbrachten. »[I]ch hatte das Glück, mit Hofmannsthal »um den See herum« zu gehen und mich unterwegs in das gesprochene Gespinnst eines seiner dramatischen Pläne zu verstricken«¹⁹, erinnert sich Auernheimer in seiner Autobiographie. Wie bei anderen Kritikern und Philologen auch versuchte Hofmannsthal, Auernheimer seine poetologischen Ziele und poetischen Intentionen zu erklären, damit dieser sie an seine Leserschaft weitergebe. Während Auernheimer seiner Vermittlerrolle besonders beim »Schwierigen« und beim »Bürger als Edelmann« zur Zufriedenheit Hofmannsthals gerecht wurde, stieß er mit seinem Versuch, das Libretto und die Erzählung der »Frau ohne Schatten« miteinander zu vergleichen,²⁰ auf das völlige Unverständnis des Autors:

Eine Erzählung und ein Drama sind doch jedes für sich, wofern sie auf den Namen Poesie Anspruch haben und von einem ernst zu nehmenden Kopf hervorgebracht werden, in sich geschlossene Gebilde, ja geschlossene magische Welten. Wenn sie das Geringste miteinander zu schaffen hätten, im geringsten von einander Ergänzung oder Belichtung borgen müßten, was für ein unbegreiflicher Mensch wäre ich dann wenn ich – den Schrank voll Scenarien und den Kopf voll Figuren neun Jahre an die Ausarbeitung der zweiten Form gewandt hätte – wäre sie nicht ein völlig Neues.²¹

Solcherart zurechtgewiesen verstand es Auernheimer jedoch immer wieder, Hofmannsthal auch noch in den zwanziger Jahren des 20.

¹⁸ Vgl. BW Schnitzler, S. 232.

¹⁹ BW Auernheimer, S. 213.

²⁰ Vgl. R[aoul] A[uernheimer]: Das Märchen vom Kind und der Gesang vom Kindchen. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 19. Dezember 1919, S. 1–3.

²¹ BW Auernheimer, S. 250.

Jahrhunderts als »Poet und Gelehrte[n], Kenner und Liebhaber in einer Person« zu würdigen, der – so Auernheimer etwa in seiner Besprechung der »Neuen Deutschen Beiträge« – »wie ganz wenige berufen« sei, »der Nation ein Führer zu sein und sie, aus Nacht und Finsternis, zu neuen Zielen geistig anzuleiten«.²²

Nicht ganz so ernst gestalteten sich die Beziehungen im Umfeld des »Jungen Wien«, wenn es um Bezüge zu heute unbekannten Berufskollegen Hofmannsthal ging. In einem gemeinsam mit Richard Beer-Hofmann verfaßten Scherzbrief, in dem die Freunde am 15. Februar 1903 Schnitzler bei der geplanten Drucklegung des »Reigens« berieten, schlug Hofmannsthal unter anderem vor, Schnitzler solle das Buch »unter dem Pseudonym Ludassy« oder unter dem eigenen Namen herausgeben.²³ Im Gegensatz zu dem damit angesprochenen *Julius Gans von Ludassy* (1858–1922), der sich 1919 um die Gründung einer österreichischen Autorenorganisation nach französischem Vorbild bemühte²⁴ und sein Phonogramm zu einem prinzipiellen politischen Statement nutzte, indem er seinem Glauben »an einen Kreislauf der Macht« Ausdruck verlieh, nehmen die beiden kurzen Wortspenden, die *Arthur Schnitzler* (1862–1931) mit Auszügen aus dem Einakter »Lebendige Stunden« (1902) und »Der Schleier der Beatrice« (1901) am 19. März 1907 abgab, inhaltlich Bezug auf die akustische Verewigung seiner Dichterstimme. Schnitzlers im Verhältnis zu Hofmannsthal strengem Deklamationsstil relativ ungezwungener, legerer Ton bietet Gelegenheit, sich eine ungefähre Vorstellung von den legendären, in Schnitzlers Tagebüchern verzeichneten Lesezusammenkünften des »Jungen Wien« zu machen, bei denen sich neben Hofmannsthal und Schnitzler auch Richard Beer-Hofmann, Felix Salten [d.i. Siegmund Salzmann] und Felix Dörmann seit den frühen neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts gegenseitig aus ihren neuesten Werken vorlasen.

Weit weniger beziehungsreich als das seit Ende 1890 bestehende, in den ersten Jahren jedenfalls recht intensive Verhältnis zu Schnitzler gestaltete sich Hofmannsthal's Bezug zu dem Schriftsteller und Sozialreformer

²² R[aul] A[uernheimer]: Eine neue Zeitschrift. Neue Deutsche Beiträge, herausgegeben von Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 17. September 1922, S. 31.

²³ Vgl. BW Schnitzler, S. 167.

²⁴ Vgl. ebda, S. 283.

Josef Popper-Lynkeus (1838–1921). Obwohl Hofmannsthal – wie sich am Beispiel von Poppers Stimmporträt zeigt – einer ähnlichen, in der Nähe von Ernst Mach angesiedelten Vorstellung des Individuums verpflichtet war, wenn er durch den Tod jedes seiner Freunde oder Schauspieleridole eine ganze Welt verschwinden sah, scheinen sich die Parallelen zwischen diesen beiden Vertretern zweier ganz unterschiedlicher Generationen und Temperamente damit fürs erste zu erschöpfen. Der Naturwissenschaftler Popper, der sich bis zu seinem 60. Lebensjahr »als Verkäufer und Monteur seiner technischen Erfindungen« durchschlagen mußte, bis er sich seinen schriftstellerischen Ambitionen zur Gänze widmen konnte, nahm zwar einen Großteil der zeitgenössischen Dichter wie Detlev von Liliencron, Stefan George, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Henrik Ibsen, August Strindberg oder Gerhart Hauptmann zur Kenntnis, als Verehrer von Dramatikern wie Frank Wedekind oder George Bernard Shaw vermißte er bei Hugo von Hofmannsthal jedoch »die große Tendenz, einen eigentlichen Inhalt«.²⁵

Daß Hofmannsthal, der einer derartigen Einschätzung seiner Werke selbstverständlich vehement widersprochen hätte, auch populäreren Genres der modernen Unterhaltungskultur gegenüber durchaus aufgeschlossen war, läßt sich unter anderem an seiner spätestens seit Januar 1891 bestehenden Bekanntschaft mit dem Bühnenschriftsteller und Regisseur *Victor Léon* [d.i. Victor Hirschfeld (1858–1943)] illustrieren. »Im Caffeehaus Austausch gesellschaftlicher Beobachtungen. (Victor Léon, Baron Waldberg, Dr B. H. [Beer-Hofmann; Anm. HH] und ich) Anekdoten. Aphorismen. Details zur Physiologie des Verkehrs«,²⁶ heißt es in einer Tagebuchaufzeichnung vom 19. Januar 1891. An das Beispiel Victor Léons, der sich gemeinsam mit Leo Stein oder Fritz Beda-Löhner einen Namen als Operettenlibrettist von Publikumserfolgen wie Johann Strauß' »Wiener Blut« (1899) oder Franz Lehárs »Lustiger Witwe« (1905) und »Das Land des Lächelns« (1929) machte, wird man immer wieder dann erinnert, wenn Hofmannsthal mit kritischen Pressestimmen zu seinen gemeinsam mit Richard Strauss geschaffenen Opern konfrontiert

²⁵ Vgl. Ingrid Belke: Die sozialreformerischen Ideen von Josef Popper-Lynkeus (1838–1921) im Zusammenhang mit allgemeinen Reformbestrebungen des Wiener Bürgertums um die Jahrhundertwende. Tübingen 1978, S. 95.

²⁶ Unveröffentlichte Aufzeichnung aus dem Bestand der Houghton Library, Cambridge (USA).

wird²⁷ oder wenn er seinen Komponisten – nach Lehárschem Vorbild – »zu einem *Weniger* von Musik« und etwas mehr Melodie in der Stimme²⁸ überreden will. Da Hofmannsthal sich nicht zu schade war, sich auch für ›Tingeltangs‹ wie die Münchner »Elf Scharfrichter« zu interessieren,²⁹ dürfte Victor Léons Bruder *Leo Feld* [d. i. Leo Hirschfeld (1869 – 1924)], der unter anderem auch »als Textautor für Ernst Wolzogens Kabarett ›Überbrett‹ in Berlin« tätig war und überdies zum Freundeskreis des von Hofmannsthal bewunderten Burgschauspielers Josef Kainz gehörte,³⁰ seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen sein.

Konkretere Berührungspunkte ergeben sich jedoch erst wieder mit Honoratioren wie dem langjährigen Direktor des Wiener Burgtheaters *Max Eugen Burckhard* (1854–1912). Während Burckhard, der von 1890 bis 1898 mit der Leitung des Hauses betraut war, im Februar 1894 eine Aufführung von »Der Tor und der Tod« abgelehnt hatte, wurde noch vor seinem Ausscheiden im Januar 1898 ein Stück des damals dreiundzwanzigjährigen Hofmannsthal, nämlich »Die Hochzeit der Sobeide«, am Burgtheater angenommen.³¹ Obwohl Burckhard sich teilweise kritisch über Hofmannsthal's Stücke wie »Das gerettete Venedig« äußerte, »dessen theatralische Wirksamkeit er« – laut einer Tagebucheintragung von Hermann Bahr – »sehr, dessen dichterischen Gehalt er wenig« zu schätzen wußte,³² sind vor allem Ende des Jahres 1897 und im September 1904 mehrere gesellige Begegnungen Hofmannsthal's mit Burckhard (meistens gemeinsam mit Schnitzler) belegt.³³

²⁷ Alexander Witeschnik: Geht all's recht am Schnürl oder Richard Strauss in Geschichten und Anekdoten. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 103.

²⁸ Vgl. BW Strauss, S. 650f. [Hervorhebung im Original.]

²⁹ Vgl. BW Schmujlow-Claassen, S. 83.

³⁰ Vgl. Peter Michael Braunwarth: Schriftsteller. In: [Begleitbuch zu:] Schüller (Hg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Serie 2. Stimmporträts, S. 129–165, hier: S. 151.

³¹ Vgl. SW V. Dramen 3, S. 307. »Die Uraufführung des Stückes fand am 18. März 1899 zusammen mit ›Der Abenteurer und die Sängerin‹ gleichzeitig am Deutschen Theater in Berlin und im Burgtheater in Wien statt.« (Ebda, S. 313.)

³² Vgl. Hermann Bahr. Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte. Bd. III, 1901–1903. Herausgegeben von Moritz Csáky. Bearbeitet von Helene Zand, Lukas Mayerhofer. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 256f.

³³ Diesbezügliche Belegstellen finden sich sowohl in den Tagebüchern Schnitzlers als auch in den unveröffentlichten Aufzeichnungen Hofmannsthal's sowie in einem Brief, den Hofmannsthal am 11. September 1904 vom Karersee an Hermann Bahr schreibt.

Ein aufgrund der unterschiedlichen politischen und künstlerischen Auffassungen problematischeres Verhältnis bestand dagegen zwischen Hofmannsthal und *Anton Wildgans* (1881–1932), der in den Jahren 1921–1922 und 1930–1931 ebenfalls das Amt des Burgtheaterdirektors bekleidete und für Hofmannsthal vor allem als Mitarbeiter der »Österreichischen Bibliothek« während des Ersten Weltkriegs von Bedeutung war. In einem ersten Brief Anfang Dezember 1914 bat Hofmannsthal Wildgans, den er bereits im Mai 1910 kennengelernt hatte, um die Mitarbeit an einer zu diesem Zeitpunkt noch bei dem Wiener Verlag Hugo Heller geplanten Reihe mit dem Titel »AEIOU. Bücher aus Österreich«. ³⁴ Als Autor und Mitherausgeber der letztlich beim Insel-Verlag erscheinenden Reihe ist Wildgans auch in dem von Hofmannsthal herausgegebenen »Österreichischen Almanach auf das Jahr 1916« mit dem propagandistischen Gedicht »Das große Händefalten. Ein Gebet für Österreichs Volk und Kämpfer« vertreten. Zur größten Annäherung zwischen den beiden Autoren kam es im Dezember 1918 im Rahmen eines Besuchs Hofmannsthals bei Wildgans in Mödling. Über das bei dieser Gelegenheit überreichte Buch »Dies irae. Eine Tragödie« schrieb Hofmannsthal schon am nächsten Tag, dem 12. Dezember 1918, einen begeisterten Brief an seinen Autor. ³⁵ Dieser revanchierte sich mit einer enthusiastischen Würdigung von Hofmannsthals »Eduard und die Mädchen«, einer (musikalischen) »Phantasie über ein Raimundisches Thema«, die Wildgans in einem Brief vom 20. Februar 1919 zum Anlaß für folgende Bitte nahm: »Lassen Sie mich, bitte, bald den 3. Band Ihrer Prosaschriften in Händen halten, ich brenne darauf, ihre innere Stimme unmittelbarer, nicht durch die Marke eines vergangenen Stils hindurch, sprechen zu hören.« ³⁶ Zwei Jahre später, 1921, kam es im Kontext einer geplanten Burgtheater-Uraufführung von Hofmannsthals »Schwierigem« in einer Inszenierung Max Reinhardts mit Albert Bassermann in der Hauptrolle zu einem Zerwürfnis mit Wildgans, der das Unternehmen trotz bestehender Vereinbarungen mit seinem Vorgänger nicht zuletzt aus persönlichen Antipathien gegen das Stück und gegen Reinhardt platzen ließ. Der versöhnliche Umstand, daß am 15. Januar 1922 anläßlich des 300. Geburtstags von Molière ein Prolog Hofmannsthals

³⁴ Vgl. BW Wildgans (1971), S. 3f.

³⁵ Vgl. ebda, S. 18f.

³⁶ Vgl. ebda, S. 21f.

zur Burgtheater-Aufführung des »Eingebildeten Kranken« gesprochen wurde, änderte nichts daran, daß die Beziehung der beiden bis 1925 rein geschäftlicher Art blieb. Zu versöhnlicheren Tönen zwischen Hofmannsthal und Wildgans, der zu den wenigen zeitgenössischen Bewunderern von Hofmannsthals »Turm« zählt, kam es erst wieder in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre.³⁷

Im Gegensatz zu Arthur Schnitzler, der seinen Besuch im Wiener Phonogrammarchiv immerhin in seinem penibel geführten Tagebuch festhielt und sich beim anschließenden Abhören der Aufnahme »frappirt über den ausgesprochen nasal jüdischen Charakter meines Organs«³⁸ zeigte, ist von Hofmannsthal keine Stellungnahme zu seinem Auftritt vor dem Trichter des Archivphonographen überliefert. Er ist diesbezüglich jedoch keine Ausnahme. Der Umstand, daß den für Archivzwecke erstellten Aufnahmen (zum Teil bis heute) weder in kommerzieller noch in wissenschaftlicher Hinsicht eine größere Bedeutung beigemessen wurde, dürfte mit ein wichtiger Grund dafür gewesen sein, daß Hofmannsthal und viele seiner Berufskollegen ihrer Begegnung mit den Segnungen akustischer Aufnahmetechnik keine größere Aufmerksamkeit schenkten. Ein anderer Grund mag in der mediokren Tonqualität der Stimmporträts gelegen haben, die jedoch – mit wenigen Ausnahmen – durchaus dem üblichen Standard der Zeit entsprach. Auf jeden Fall dürfte die Befremdung über den Klang der eigenen Stimme, wie Schnitzler sie stellvertretend für viele artikuliert, typisch für eine Generation von Schriftstellern gewesen sein, deren Verständnis vom akustischen Leistungspotential ihrer Dichtungen noch wesentlich von den eingeübten und lebensnahen Lektüreerfahrungen der eigenen literarischen Sozialisation geprägt war. Noch in einem auf den 11. März 1926 datierten Brief bestätigte Schnitzler seinem nicht ganz zwölf Jahre jüngeren Dichterkollegen Hofmannsthal die Erreichung eines der höchsten, in dieser Hinsicht erreichbaren dichterischen Ziele:

Sonderbar, daß ich gerade gestern, mit Andacht, fast könnt ich sagen, und jedenfalls mit *tiefster* Bewegung eine ganze Anzahl Ihrer Gedichte wiedergele-

³⁷ Zu den Angaben vgl. auch BW Wildgans (1971).

³⁸ Arthur Schnitzler: Tagebuch (1903–1908). Unter Mitwirkung v. Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik u. Reinhard Urbach hg. v. der Kommission für literar. Gebrauchsformen der Österr. Akademie der Wiss., Obmann: Werner Welzig. Wien 1991, S. 261.

sen und empfunden habe, wie unerhört neu die Melodie und der Rhythmus ist, den Sie in die deutsche Dichtung gebracht haben, – und wie er durch die Zeiten weiterschwingt.³⁹

Der Augen- und Ohrenzeuge Schnitzler war als lebenslanger Begleiter des Dichters und Vorlesers Hofmannsthal kein Unberufener in derartigen Belangen. Die vorliegende Auswahl aus den Historischen Beständen (1899–1950) des Wiener Phonogrammarchivs, die als Tondokumente von hervorragender Bedeutung von der UNESCO in das Weltregister des Memory of the World Programmes aufgenommen wurden, ermöglicht es dem aufmerksamen Hörer von heute trotz aller technischen Defizite sich selbst wenigstens einen ungefähren Eindruck von dieser durch die Zeiten weiterschwingenden Klangwelt der literarischen Moderne zu machen.

Transkriptionen⁴⁰

Anton Bettelheim, Doktor der Rechte, Schriftsteller

Geb. in Wien, 18. November 1851

Gest. in Wien, 29. März 1930

Aufgenommen am 5. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 226

Wahlspruch des Biographen

Fremdes Leben nachleben, gut; eigenes Leben vorleben, besser; gar nicht leben, vielleicht am besten.

[Quelle nicht angegeben]

³⁹ BW Schnitzler, S. 306. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁰ Die Transkriptionen zu den auf der beiliegenden Audio-CD enthaltenen Stimmporträts sind nach den Textfassungen des Begleitheftes der von Dietrich Schüller herausgegebenen Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950, Serie 2: Stimmporträts, S. 133–156 zitiert.

Raoul Auernheimer, Schriftsteller

Geb. in Wien, 15. April 1876

Gest. in Oakland, Kalifornien, 7. Januar 1948

Aufgenommen am 15. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 244

In der Liebe ergeht es uns Männern wie es den Kindern bei der Fronleichnamsprozession geht, wenn sie auf den Kaiser warten. Sobald die erste scharlachrote Uniform sich zeigt, klatschen sie in die Hände und rufen: »Der Kaiser!« Und Uniform folgt auf Uniform, und immer rufen sie wieder: »Der Kaiser!« Plötzlich aber verstummen sie, ihr kleines Herz steht still, ihr Atem stockt, denn jetzt erst kommt er wirklich vorbei, der Kaiser. Die anderen, das waren nur die Vorboten.

[Aus: Die große Leidenschaft. Wien-Leipzig 1905, S. 143; geringfügige Abweichungen des gesprochenen Texts zum gedruckten.]

Julius Gans von Ludassy, Schriftsteller

Geb. in Wien, 13. April 1858

Gest. in Wien, 30. September 1922

Aufgenommen am 18. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 525

Jedes politische Parteiprogramm stellt sich als das einzige Mittel vor, das Glück des Staates zu begründen. Es ist aber nur der Ausdruck der Herrschbegier, die in einer besonderen Gesellschaftsschichte rege wird. Für jede kommt ihre Zeit, da wird ihr vertraut, sie gelangt zur Macht. Dann überhebt sie sich, sorgt für das eigene Wohl allein, wird entwertet und bereitet den Boden für eine andere Heilslehre vor. Darum liebe ich nicht den Absolutismus, nicht den Liberalismus, ich schwöre weder auf den Sozialismus noch auf den Anarchismus. Aus diesem wird gewiß wieder eine Autokratie der Zukunft hervorgehen. Darum glaube ich an einen Kreislauf der Macht.

[Quelle nicht eruierbar]

Arthur Schnitzler, Schriftsteller
Geb. in Wien, 15. Mai 1862
Gest. in Wien, 21. Oktober 1931

Aufgenommen am 19. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 536

Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der Letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus.

[Aus: Lebendige Stunden. Einakter aus dem gleichnamigen Zyklus. Berlin 1902, S. 35.]

Das Zeichen tönt, und mächt'ge Neubegier
Wie nie zuvor beflügelt meinen Schritt.
Ich freue mich des guten Kampfs, der kommt;
Die frischen Morgenlüfte atm' ich durstig,
Und preise dieses Leuchten aus den Höh'n,
Als wär' es mir allein so reich geschenkt.
Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit,
Und noch der nächste Augenblick ist weit!

[Aus: Der Schleier der Beatrice. Berlin 1901, S. 215.]

Josef Popper-Lynkeus [d. i.: Josef Popper], Schriftsteller
Geb. in Kolin, Böhmen [heute: Kolín, Tschechische Republik], 21. Februar
1838
Gest. in Wien, 22. Dezember 1921

Aufgenommen am 19. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 645

Ein Individuum ist eben ein Etwas, das nicht aufhören will, zu sein und auch nach seiner Art zu sein. Wenn wir stets darauf so viel als möglich Rücksicht nehmen, daß

es nach seiner Art sein will, so bezeugen wir damit unsere Achtung vor seiner *Persönlichkeit*, wie es *Kant* vorschrieb. Wenn wir aber mit größter Peinlichkeit darauf achten, daß das Individuum [nicht] aufhören will, überhaupt zu sein, so erfüllen wir damit das wichtigste, das oberste Grundgebot der Ethik: die Schonung oder Erhaltung jeder physischen Existenz. *Wenn irgendein noch so unbedeutendes Individuum wider seinen Willen aus der Welt verschwindet, so ist das ein ungleich wichtigeres Ereignis als alle politischen, wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Fortschritte auf der ganzen Erde zusammengenommen.* Nichts ist leichter zu beweisen als das.

[Aus: Das Individuum und die Bewertung menschlicher Existenzen. Dresden 1910, S. 51; mit geringfügigen Abweichungen des gesprochenen Texts zum gedruckten.]

Victor Léon [d. i.: Victor Hirschfeld], Bühnenschriftsteller und Regisseur
Geb. in Senitz/Szenice, Oberungarn [heute: Senica, Slowakei], 4. Januar 1858
Gest. in Wien, 3. Februar 1943

Aufgenommen am 21. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 647

Regie in künstlerischem Sinn

Regie, künstlerisch genommen, das heißt nicht mit Berücksichtigung des Handwerksmäßigen, der Handgriffe, der Verständigungsmittel im Bühnenjargon mit Darstellern, Bühnenarbeitern, Malern, Friseuren, Garderobiers und so weiter, kurz des sozusagen Technischen, läßt sich nicht in bestimmte Regeln bringen, läßt sich nicht nach gegebenen Paradigmen ausführen. Wohlverstanden, Regie künstlerisch genommen! In diesem Sinne gibt es nur eine Regie von Fall zu Fall, die sich ändert bei jedem Genre, ja bei jedem Darsteller. Es existiert da keine Schablone, oder vielmehr es soll keine existieren. Die Regie soll ein streng *individualisierendes* Verfahren sein, gleich jenem in der neueren Heilkunst; individualisierend in bezug auf die Art und Eigenart des Stückes und ebenso in bezug auf jene des Darstellers.

[Aus: Regie. Notizen zu einem Handbuch. Mit einem Geleitwort von Hermann Bahr. München 1897, S. 11.]

Leo Feld [d. i.: Leo Hirschfeld], Schriftsteller

Geb. in Augsburg, 14. Februar 1869

Gest. in Florenz, 5. September 1924

Aufgenommen am 22. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 873

Aus dem »Herzog von Orleans«

Der Tag wird still. Nun flammen in Paris
Die Lichter auf, und durch die weiche Nacht
Glüht jedes Fenster wie im Widerschein
Geheimer Seligkeit, der Fackelgruß
Einsamer Tempelwacht. Von fern ein Lied
Und Lautenklang – und überall ein Schweigen
Wie von verhaltne[m] Atem – heißem Glück.
So weit! So mocht' es wohl dem Dichter sein,
Der nach dem fernen Rom die Blicke sandte,
Durch dessen tolle Gassen Kampf und Lust
Und Sieg und Liebe ihre Reigen führten,
Der neue Tag die neue Sonne hob,
Und grenzenlos das Leben – wie die Flut,
Die einsam jetzt zu seinen Füßen sang,
Eintönig, Tag um Tag, das alte Lied.
Verbannt? Fürwahr? Bin ich an fremder Küste?
Mach' deinen Frieden mit der Welt und dir
Und lerne schweigen und ein Glück versteh'n,
Das sanft und friedlich deine Tage füllt.
Die Jubel [statt: Jugend; Anm. HH] ist vorbei, die heiße Lust
Am blauen Glanz der Ferne, das ist fort.
Verbannt? Vielmehr zu Hause bist du nun!
Und was verflutend dir das Leben ließ,
Das sammle dankbar nun – und werde still!

[Aus: Der Herzog von Orleans. IV. Akt, 2. Szene.]

Max Burckhard, Schriftsteller
Geb. in Korneuburg, 14. Juli 1854
Gest. in Wien, 16. März 1912

Aufgenommen am 9. April 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 874

Unmoralisch? Ich finde es nur im höchsten Grade unmoralisch, wenn man zwei Leute, die sich nicht mehr mögen, nicht ausstehen können, vielleicht nicht nur die Liebe, sondern auch die Achtung vor einander verloren haben, zwingt, mitsammen weiter zu leben, ununterbrochen miteinander zu sein, sich zu quälen, ihre Qual, ihre Verbissenheit, ihre Wut aneinander auszulassen, der Welt und den Kindern das Beispiel fortwährenden Unfriedens zu geben – und dazwischen, den Lockungen des Augenblicks oder auch nur der Macht der Gewohnheit oder dem herrlichen Gedanken der »ehelichen Pflicht« folgend, doch wieder als Mann und Frau zu leben und zu verkehren. *Das ist unmoralisch, lieber Freund!*

[Aus: *Im Paradiese*. Komödie. Wien, Leipzig 1907, S. 84f.]

Hugo von Hofmannsthal, Dichter
Geb. in Wien, 1. Februar 1874
Gest. in Rodaun [heute: Wien], 15. Juli 1929

Aufgenommen am 22. April 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 876

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen.
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet

Bei den Sibyllen, den Königinnen.
Und da sitzen sie wie zu Hause
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die Leichten sind an die Schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein.
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

[Manche freilich ... Aus: Ausgewählte Gedichte. Berlin 1903, S. 26f.]

Anton Wildgans, Schriftsteller
Geb. in Wien, 17. April 1881
Gest. in Mödling, 3. Mai 1932

Aufgenommen am 20. November 1931 im Phonogrammarchiv von Leo
Hajek; G 3376

Wo sich der ewige Schnee
Spiegelt im Alpensee,
Sturzbach am Fels zerstäubt,
Eingedämmt Werke treibt.

Wo in der Berge Herz
Dämmert das Eisenerz,

Hammer Gestein zerstampft,
Zischend die Schmelzglut dampft.

Wo durch der Ebene Gold
Silbern der Strom hinrollt,
Ufer von Früchten schwillt,
Hügelan Rebe quillt,

Wurzelheil, Kraft im Mark,
Pflichtgewillt, duldenstark,
Einfach und echt von Wort
Wohnen die Menschen dort.

Pflügenschweiß, Städtefleiß
Hat da die rechte Weis
Was auch Geschick beschied
Immer noch blüht ein Lied.

Österreich heißt das Land!
Da er's mit gnädiger Hand
Schuf und so reich begabt,
Gott hat es liebgehabt!

[Österreichisches Lied. Aus: Gesammelte Werke. Bd. 5. Leipzig 1930,
S. 265.

Aufgenommen am 20. November 1931 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; G 34/2

Willst du gleich die Früchte greifen?
Hast doch eben erst gesät!
Laß sie werden, laß sie reifen:
Früh ist Arbeit, Ernte spät.

Läßt kein Wachstum sich beschleunen,
Ihr Gesetz hat jede Saat,

180 Heinz Hiebler

Rüste Werkzeug, baue Scheunen
Für die Fechtung, für die Mahd!

Heimsen andere Pflüger eher,
Voll Geheimnis ist die Welt;
Sei kein Neider, sei kein Späher
Nach des Nachbars Ackerfeld!

Glaubst du vor dem Schnitt zu sterben,
Sei nicht bange um die Frucht!
Kein Ertrag bleibt ohne Erben,
Keine Tat bleibt unbucht.

Wer im Werk den Lohn gefunden,
Ist vor Leid und Neid gefeit,
Denn er hat sich überwunden
Und kann warten und hat Zeit.

[Letzte Erkenntnis. Aus: Das Buch der Gedichte. Leipzig 1929, S. 219.]

Ritual und Trauma Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal

I

Kaum ein größerer Gegensatz ist denkbar als der zwischen Ritual und Trauma. Rituale¹ sind kollektive Wiederholungen symbolischer Handlungen, die kulturell prägende Sinnzuschreibungen und Motivationen in Umlauf bringen. In der Ökonomie des gesellschaftlichen Zeichentauschs sind sie daran beteiligt, die »Zirkulation von sozialer Energie«² nach Mustern der herrschenden Zeichenordnungen zu regulieren. Rituale sind in der Regel streng kodifiziert. Deshalb ist ihr Ablauf weitgehend vorhersehbar.

Traumata³ dagegen sind ihrem Wesen nach unvorhersehbar. Nach Freud⁴ entsteht ein Trauma, wenn das Ich übermächtigen Sinnesreizen oder nicht kontrollierbaren Triebsschüben schutzlos preisgegeben ist. Das Trauma bringt die psychische Ökonomie der Betroffenen so nachhaltig

¹ Zur Diskussion um die Funktionen des Rituals in kulturellen Symbolordnungen vgl. Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. 1989; ders.: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M. 1995; Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt a. M. 1986; Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987; René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987; Wolfgang Braungart: *Ritual und Literatur*, Tübingen 1993 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 53).

² Stephen Greenblatt: *Die Zirkulation von sozialer Energie*, in ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Berlin 1990, S. 7–24.

³ Zu der in den letzten Jahren sehr lebhaften Diskussion um das Trauma vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore/London 1996; Birgit Erdle: *Traumatisierte Schrift. Nachträglichkeit bei Freud und Derrida*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1998; Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hgg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln u. a. 1999; Inka Mülder-Bach (Hg.): *Trauma und Modernität*, Wien 2000.

⁴ Zur Entwicklung von Freuds Trauma-Konzeption vgl. unten, Anm. 12.

aus dem Gleichgewicht, daß die von ihm verursachten Symptome auch die Ökonomie des gesellschaftlichen Zeichentauschs stören. Während Rituale an der Stiftung von kulturellem Sinn wesentlichen Anteil haben, sind traumatische Ereignisse dadurch gekennzeichnet, daß für sie »alle kulturell vorgeprägten Sinnrahmen versagen«⁵.

Trotz dieses primären Gegensatzes gibt es in Kunst und Kulturtheorie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Tendenz, Ritual und Trauma zusammenzudenken. Einer der frühesten und bedeutsamsten dieser Versuche ist Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Die beiden Bücher, die Hofmannsthal nach eigenem Zeugnis während der Arbeit an diesem Drama am stärksten beeinflusst haben, sind jeweils Meilensteine in der Theorie von Ritual und Trauma: »Psyche« von Erwin Rohde⁶ und die »Studien über Hysterie« von Joseph Breuer und Sigmund Freud (vgl. B I, S. 348)⁷. Das Ritual ist zum einen in die Ätiologie der sequentiellen Traumatisierung der Atriden-Familie verflochten: Zumindest einer der über Generationen wiederholten innerfamiliären Morde ist eine eindeutige Kulthandlung, nämlich die (in letzter Sekunde verhinderte) Opferung Iphigenies. Auf der anderen Seite stehen die Versuche der Kontrahentinnen Elektra und Klytemnästra, das familiäre Trauma durch rituelle Muster zu heilen. Während Klytemnästra auf bereits kodifizierte Opferrituale setzt, erfindet Elektra ein paradoxes »Privatritual«: Ihr »namenloser Tanz« (SW VII, S. 110)⁸ steht auf halber Strecke zwischen einer bacchantischen Kulthandlung und der *grande attaque* einer Hysterika. Im Kreuzungspunkt von Ritual und

⁵ Jan Assmann: Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur, München 1998, S. 52.

⁶ Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Tübingen 1890/94.

⁷ Zu den Berührungspunkten zwischen Psychoanalyse und Elektra vgl. Heinz Politzer: Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Geburt der Tragödie aus dem Geist der Psychopathologie, in: ders.: Hatte Ödipus einen Ödipuskomplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur, München 1974; Bernd Urban: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen, Frankfurt a. M. 1978; Michael Worbs: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1988.

⁸ Aus der reichhaltigen Literatur zu Elektras Tanz seien nur zwei für diese Studie besonders wichtige Titel genannt: Mathias Mayer: Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal, in: Franz Link (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993; Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 279 ff.

Trauma inszeniert Hofmannsthal damit die Koinzidenz von zeichenloser Bedeutsamkeit und nicht codierbarer Korporalität. Gelingen kann sie jedoch nur im Augenblick und auf der Schwelle zum Tod.

Mit seinem plötzlichen Umschlagen von Euphorie in Dysphorie ist Elektras Tanz charakteristisch für Hofmannsthals ›Augenblicke‹, wie sie zahlreiche Werke der Jahre von 1902–1907⁹ prägen. Diese herausgehobenen ›Augenblicke‹ changieren eigentümlich zwischen Epiphanie und Trauma, zwischen quasi-religiöser Emphase und pathologischem Ich-Verlust. Sie lassen sich deuten als eine Reihe von Ausdrucks- und Wahrnehmungsexperimenten, welche die subjektkonstituierende Trennlinie zwischen wahrnehmendem Ich und wahrgenommenem Ereignis oder, wie Freud bündig in »Jenseits des Lustprinzips« formuliert: die »Grenze von außen und innen« (JdL 3/234)¹⁰ neu ausschreiten. Ebenso wie Freuds Trauma-Begriff weist auch der traumatische Aspekt der Hofmannsthalschen ›Augenblicke‹ zwei Pole auf: Auf der einen Seite steht die Überwältigung des Subjekts durch innere, ich-sprengende Triebsschübe (so bei der imaginierten Körperunmittelbarkeit des Tanzes in »Elektra« oder im Dialog »Furcht«); auf der anderen Seite die »Überschwemmung des seelischen Apparates« (JdL 3/239) mit plötzlich hereinbrechenden äußeren Sinnesreizen, die nicht verarbeitet werden können (so bei der im Chandos-Brief oder in den »Briefen eines Zurückgekehrten« durchgespielten Wahrnehmungskrise).

Vor allem aber geht es Hofmannsthal um eine poetologisch neue Verbindung zwischen Erleben und Ausdruck, zwischen traumatischem Ereignis und Sprache. Genauer gesagt: Es geht um eine Sprach- oder Ausdrucks-*Findung*, die selbst Ereignis ist. Genau an dieser Stelle hat – so die leitende These dieser Studie – das Ritual seine spezifische Funktion. Das Ritual erscheint als Möglichkeit, traumatische Augenblicke zu kommunizieren und symbolisch zu verarbeiten, ohne ihren Ereignischarakter zu neutralisieren. Dies gilt nicht nur für Hofmannsthal, sondern auch

⁹ Vgl. Gerhard Neumann: Hofmannsthals poetologische Konzepte 1902 und 1907 aus der Sicht der Postmoderne (Botho Strauß, ›Beginnlosigkeit‹), in: *Austriaca* 18 (1993), H. 37 *Modernité de Hofmannsthal*, S. 227/240.

¹⁰ Die Werke von Sigmund Freud werden zitiert nach der Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1974. Zitate aus dieser Ausgabe werden fortlaufend im Text belegt. Eine Sigle verweist auf den betreffenden Titel (hier: »Jenseits des Lustprinzips«, dann folgen Band/Seitenzahl).

für eine ganze Reihe anderer Künstler und Kulturtheoretiker der Moderne. Demonstrieren ließe sich das an so unterschiedlichen Autoren wie Antonin Artaud, Richard Beer-Hofmann, Ernst Jünger und Robert Musil, an so weit auseinanderliegenden Theoretikern wie Aby Warburg, Rudolf Otto, Ludwig Klages oder Georges Bataille, aber auch an Werken für das Musiktheater wie »Le Sacre du Printemps« von Igor Strawinsky und Waslaw Nijinsky.

Auf den folgenden Seiten soll die Konstellation von Ritual und Trauma anhand einer vergleichenden Rekonstruktion von Walter Benjamins Theorie der »Chockerfahrung« und Sigmund Freuds Traumatheorie untersucht werden. Freud und Benjamin setzen mit irritierender Konsequenz ihre jeweilige Theorie des Rituals in enge Beziehung zum traumatischen Erleben – nicht allein kontrastierend, sondern auch in Parallelführung und kausaler Verknüpfung. Die Ergebnisse dieser vergleichenden Rekonstruktion sollen abschließend durch eine Gegenüberstellung mit Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte« auf ihre ästhetischen Implikationen hin befragt werden. Am Fluchtpunkt der hier angestellten Überlegungen zeichnet sich eine Theorie des Ereignisses ab, die auf die oft beschworene Zeichenkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bezug nimmt. Die Auswahl der drei Autoren ist im übrigen weniger durch ihre wechselseitigen Kontakte¹¹ als durch strukturelle Parallelen motiviert: Die Konstellation von Ritual und Trauma, wie sie Hofmannsthal in der »Elektra«, im »Gespräch über Gedichte« oder in »Ödipus und die Sphinx« durchgespielt hat, ist eine Konstellation der Moderne.

¹¹ Zum Verhältnis Freud-Hofmannsthal vgl. die in Anm. 7 aufgeführte Literatur. Zu Benjamins Freud-Rezeption vgl. Rainer Nägele: *Theatre, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore/London 1991, S. 54 ff.; Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. 1997. Zum Verhältnis Benjamin-Hofmannsthal vgl. Hella Tiedemann Bartels: »Unveräußerliche Reserve bei aller Bewunderung«: Benjamin über Hofmannsthal, in: *Austriaca* 18 (1993), H. 37 *Modernité de Hofmannsthal*, S. 299/305.

Der Trauma-Begriff von Sigmund Freud war im Lauf der Entwicklung der Psychoanalyse einer Reihe von Umbelichtungen ausgesetzt.¹² Man kann jedoch aus den sich wandelnden Konzeptionen einen konstanten Kern herauschälen: Ein Trauma bildet sich, wenn ein übermächtiger Sinneseindruck oder ein nicht mehr beherrschbarer Triebwunsch vom Bewußtsein abgespalten und verdrängt wird. Die von der traumatischen Situation ausgelöste Erregungssumme kann deshalb nicht abgegolten werden; die psychische Ökonomie des Traumatisierten gerät aus dem Gleichgewicht. Nach einer Latenzzeit äußert sich die ursprüngliche Traumatisierung, angeregt durch neuerliche Traumata oder Triebschübe, in Symptomen.

Diese werden von Freud als Elemente einer dysfunktionalen (Körper-) Sprache aufgefaßt, welche die normale Zirkulation der kulturellen Codes massiv beeinträchtigt. Der »Realität der Außenwelt« gegenüber bleibt die Sprache der Symptome ein unzugänglicher »Staat im Staat«, was letztlich zu »Lebensunfähigkeit [...] in der menschlichen Gesellschaft« (MM 9/525) führt. Die Sprache der Symptome wäre demnach der unbewußte Versuch, das, was in die Vorstellungswelt des Traumatisierten eingebrochen war, festzuhalten in seiner irreduziblen Fremdheit gegenüber den durch das traumatische Ereignis bedrohten Wahrnehmungsmustern. Deshalb wehrt sich der Patient gegen die Umsetzung dieses »Fremdkörpers« (MM 9/542) in Zeichen aus dem Reservoir der kulturellen Codes. Was Freud später als »Widerstand« konzeptionalisiert hat, beschreibt er schon im Gründungsdokument seiner Trauma-Theorie, den »Studien über Hysterie«. Der Patient

¹² Die Eckpunkte dieser Entwicklung markieren Freuds erstes und letztes Buch: Die noch gemeinsam mit Joseph Breuer verfaßten »Studien über Hysterie« (1895) und »Der Mann Moses und die monotheistische Religion« (1939). Mit der Weiterentwicklung der kathartischen Methode zur Psychoanalyse etwa um die Jahrhundertwende verlegt Freud die ursprünglichen Traumatisierungen typischerweise in die frühe Kindheit seiner Patienten. In den »Vorlesungen« (1917) betont er die ökonomische Struktur seines Trauma-Begriffs (1/274f.). In »Jenseits des Lustprinzips« (1920) (JdL 3/213ff.) definiert er, unter dem Eindruck der Kriegstraumen des I. Weltkriegs, das Trauma als Durchbrechung des Reizschutzes bei fehlender Angstbereitschaft – ein Modell, das er in Analogie zu physiologischen Vorgängen entwickelt. In »Der Mann Moses und die monotheistische Religion« (MM 9/455ff.) schließlich entwirft Freud eine Theorie kultureller Traumatisierungen.

weist jede Bezeichnung, die ihm der Arzt für seine Schmerzen vorschlägt, zurück, auch wenn sie sich später als unzweifelhaft passend herausstellt; er ist offenbar der Meinung, die Sprache sei zu arm, um seinen Empfindungen Worte zu leihen, diese Empfindungen selbst seien etwas einziges, noch nicht Dagewesenes, das man gar nicht erschöpfend beschreiben könne, und darum wird er auch nicht müde, immer neue Details hinzuzufügen, und wenn er abbrechen muß, beherrscht ihn sichtlich der Eindruck, es sei ihm nicht gelungen, sich dem Arzte verständlich zu machen. (»Studien« 155)¹³

Freud versucht nun, jenes »noch nicht Dagewesene« – und das ist ja eigentlich der traumatische Gedankeninhalt – allen Widerständen zum Trotz sprachlich einzuholen. Die Symptome waren das Ergebnis eines ersten Austauschs, der Konversion. Sie entziehen sich dem Kreislauf der kulturellen Codes und resultieren aus der Störung der psychischen Ökonomie des Patienten. In einem zweiten Austausch, dem analytischen Gespräch, wird die dysfunktionale und an-ökonomische Zeichensprache der Symptome im doppelten Sinn »flüssig gemacht«: Erst nach dieser zweiten Konversion ist das Trauma in Zeichen umgesetzt, die selbst mehr oder weniger frei konvertibel sind. Diese nunmehr den kulturellen Codes kompatiblen Zeichen können dann in einer dritten Konversion in eine wissenschaftliche Theorie investiert werden: in den Diskurs der Psychoanalyse. Auf diese Weise produziert die Psychoanalyse einen allgemeinen Code, der sich für die subjektiv als präzedenzlos und unaussprechlich erlebten traumatischen Ereignisse immer wieder als »passend herausstellt«.

Diese angestrebte Reintegration des traumatischen Ereignisses in die innerpsychische Ökonomie und in die des gesellschaftlichen Zeichentauschs stößt freilich an prinzipielle Grenzen, die Freud in »Jenseits des Lustprinzips« mit der Einführung des an-ökonomischen Todestriebes konzeptuell zu fassen versucht. Vor allem aber geht die Verfügbarmachung des traumatischen Ereignisses »auf Kosten der Integrität seines Inhalts« (I, 615),¹⁴ wie Walter Benjamin zutreffend bemerkt. Freud hat diesen Sachverhalt schon in den »Studien« benannt:

¹³ Josef Breuer/Sigmund Freud: Studien über Hysterie, Frankfurt a. M. 1991. Im folgenden fortlaufend im Text belegt.

¹⁴ Die Werke von Walter Benjamin werden zitiert nach den Gesammelten Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972ff. Römische und arabische Ziffern geben stets Band und Seitenzahl dieser Ausgabe an. Die folgenden Nachweise im Text.

Ist einmal ein Bild aus der Erinnerung aufgetaucht, so kann man den Kranken sagen hören, daß es in dem Maße zerbröckle und undeutlich werde, wie er in seiner Schilderung desselben fortschreite. *Der Kranke trägt es gleichsam ab, indem er es in Worte umsetzt.* (Herv. i. O., »Studien« 297)

III

Die Psychoanalyse und die Kunst der Moderne, wie sie Walter Benjamin theoretisch beschrieben hat, sind komplementär entgegengesetzte Formen, das, was im Trauma als inkommensurabel in die Vorstellungswelt des Traumatisierten einbricht, in kulturelle Zeichen zu überführen. Der kanonische Text über die Bedeutung des Traumas für die Ästhetik der Moderne ist Benjamins Essay »Über einige Motive bei Baudelaire«. Auch die moderne Literatur – bei Benjamin fungiert Charles Baudelaire als ihr archetypischer Vertreter – versucht, Worte zu finden für die dem normalen Bewußtsein nicht zugänglichen Erinnerungsbilder, in denen traumatische Situationen sich niederschlagen. Diese poetischen Zeichen haben jedoch gerade nicht das Ziel, die Bilder »abzutragen« wie die des analytischen Gesprächs. Im Gegenteil: Die Literatur soll die traumatischen Erfahrungen möglichst ebenso unversehrt festhalten, wie das Unbewußte sich die Erinnerungsbilder einprägt, die zu Beginn einer traumatischen Neurose als Fremdkörper aus dem Bewußtsein verdrängt werden.

Benjamin geht in seinem Essay von der Beobachtung aus, daß in der durch Industrialisierung und Massenmedien geprägten Wahrnehmung der Moderne das »Chockerlebnis zur Norm geworden ist« (I, 614). Nicht jedes Schockerlebnis jedoch ist eine traumatische Erfahrung. Vielmehr ist der trainierte Großstadtbewohner in der Lage, die auf ihn einstürmenden Schocks durch erhöhte Geistesgegenwart abzufangen. Wird der Schock dergestalt »vom Bewußtsein pariert« und »der Registratur der bewußten Erinnerung einverleibt« (genau dies versucht ja der Analytiker dem traumatisierten Patienten nachträglich zu ermöglichen), so werden die entsprechenden Wahrnehmungen Benjamin zufolge im gleichen Zug »für die dichterische Erfahrung« sterilisiert (I, 614). Auf diese drohende Verarmung habe Baudelaire mit einer besonderen poetologischen Wahrnehmungsstrategie reagiert, die es darauf abgesehen habe, daß traumati-

sche Wahrnehmungen die bis zur äußersten Aufmerksamkeit aktivierte Reizabwehr durchbrechen. Benjamin sieht dies in der drastischen Allegorie vom fechtenden Künstler versinnbildlicht: Baudelaire »spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst.« (I, 615)

Daß Baudelaire das Schockerleben der Moderne gerade in Gedichten zum Thema gemacht hat, hält Benjamin für ein anachronistisches Unterfangen. Denn Lyrik ist nach Benjamin auf *Erfahrung* in emphatischem Sinn angewiesen: auf eine erfüllte Beziehung zwischen Augenblick und Lebensganzem, Psyche und Dingwelt, Individuum und Kollektiv. In der industrialisierten Moderne befindet sich die Erfahrung in einer Krise: Die Begegnung mit der modernen Waren- und Medienwirklichkeit wird zum bloßen *Erlebnis* depotenziert. Das Erlebnis ist der Schock, der durch erhöhte Geistesgegenwart pariert wird. Benjamin nennt den Abwehrmechanismus, der dies leistet, mit einem Freudschen Terminus *Reizschutz*. Einzig um den Preis einer traumatischen Durchbrechung des Reizschutzes kann dem modernen Schockerleben noch »das Gewicht einer Erfahrung gegeben« werden (I, 653). Benjamin verstand darunter durchaus nicht nur einen psychologischen Vorgang, wie eine Aufzeichnung aus den Jahren um 1930 belegt:

Zur Entbindung der traumatischen Energie in den Dingen. [Ernst] Joël [*ein befreundeter Arzt, mit dem Benjamin in jenen Jahren verschiedene Haschisch-Experimente unternahm, B.N.*] erzählt von einer anatomischen Führung. Er steht mit seiner Gruppe vor dem Skelett eines Schädels. Möchte darauf hinweisen, wie tief die Augenhöhle geht und wo das Gehirn beginnt. Nun war gerade kurz vorm durch die Zeitungen der Bericht von der traurigen und sensationellen Geschichte zweier junger Männer aus der »Roten Garde« gegangen, von denen der eine sich das Leben genommen hatte, der andere der, bei dem Versuche das zu tun, sich blind geschossen hatte. Davon spricht Joël und zeigt: [»] ... er hat sich nämlich *dorthin* geschossen. *Dahin* hätte er sich schießen müssen, um das Gehirn zu treffen. Denn die Augenhöhle hört erst *hier* auf«. (VI, 200)

Das Geschoß, das mit der Augenhöhle die »Grenze von außen und innen« (JdL 3/234) durchschlägt, wird zum Inbegriff der »traumatischen Energie in den Dingen«. Offensichtlich bevorzugt Benjamin die »alte, naive Lehre vom Schock« und nicht die »spätere[] und psychologisch anspruchsvollere[]«, »welche nicht der mechanischen Gewalteinwirkung, sondern dem Schreck und der Lebensbedrohung die ätiologische Be-

deutung zuspricht« (JdL 3/241). Auch Freud bezieht sich in »Jenseits des Lustprinzips« auf eine mechanisch-physiologische Trauma-Theorie, entwickelt sie jedoch nur zur Veranschaulichung der von ihm favorisierten psychologischen Auffassung. Vor dem Hintergrund der physiologischen Drastik des eben zitierten Fragments gewinnt Benjamins Analyse der Schockwirkungen in der Kunst der Avantgarde ihre Brisanz: »Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschosß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität.« (I, 502) Nichts könnte, so scheint es, dieser Wahrnehmungsform schärfer entgegengesetzt sein als eine kontemplative Versenkung in auratische Kultbilder.

IV

Die Rituale vorindustrieller Gesellschaften bilden nach Benjamin den sozialen Raum, in dem Erfahrung ihr eigentliches Fundament hat: Der »Bereich des Kultischen« ermöglicht »eine Erfahrung, [...] die sich krisensicher zu etablieren« vermag (I, 638).¹⁵ Die Erfahrung des Schönen, also der »Wert der Kunst«, ist nur eine säkularisierte Form des »Kultwerts« (ebd.). Diese Partizipation der traditionellen Kunst am Bereich des Kultischen faßt Benjamin in den Begriff der *Aura*.¹⁶ Die zerstörende Wirkung des modernen Schockerlebens für die Aura sieht er in Baudelaire's Prosastück »Perte d'auréole« veranschaulicht: Inmitten der Reizüberforderung des Großstadtverkehrs fällt einem plötzlich erschreckenden Dichter die Aureole in den Straßendreck.

Ritual und Trauma (bzw. Aura und Geschosß) sind also die geschichtsphilosophischen Extrempunkte, zwischen denen sich die Entwicklung der Kunst abspielt. Ist die Aura das »Vermögen« der angeschauten Dinge, »den Blick aufzuschlagen« (I, 646f.), so durchschlägt die »traumatische Energie der Dinge«, versinnbildlicht im Geschosß, das Auge, um direkt

¹⁵ Eine umfassende Studie über den Begriff des Kultischen bei Benjamin steht noch aus. Erste Hinweise gibt Mariusz Kieruj: Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kultischen. Kontinuität und Bruch in der deutschen Avantgarde 1910–1930, Frankfurt a. M. u. a. 1995 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 39), S. 251ff.

¹⁶ Zu Benjamins Konzeption der Aura vgl. Marleen Stoessel: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung Walter Benjamins*, München 1983.

ins Gehirn zu dringen. Ist die Aura eine Erfahrung der »Unnahbarkeit« (ebd.), so steht das Geschoß für ein Maximum an Näherung. Ist die Aura eine kultische Erfahrung der »vollendeten Zeit« (I, 637), so ist der profane Schock Inbegriff der Unterbrechung. Findet die Aura ihre »letzte Verschanzung« im Bild vom »Menschenantlitz« (I, 485), so wird dieses vom Geschoß brutal entstellt. Und schließlich: Ist die Aura die Erfahrung einer »Einzigkeit« (I, 480), so gehört die technische Reproduzierbarkeit zum Wesen des Films, dem Prototyp taktile »zustößender« Kunst.

Und doch zeigen sich zwischen Trauma und Ritual bei näherem Hinsehen einige merkwürdige Übereinstimmungen. Nicht nur, daß beide gleichermaßen in Opposition zum Erlebnis stehen, dem vom Reizschutz neutralisierten Schock. Auch ihr Zeitmodus ist nicht nur gegensätzlich, wie zunächst scheinen mag. Bei beiden Wahrnehmungsformen sind Einmaligkeit und Wiederholung, Unterbrechung und Gleichförmigkeit auf bemerkenswerte Weise miteinander verknüpft. Zunächst zum Ritual:

– Das Kultische ist einerseits Wiederholung: Die Feste kehren, geregelt durch den Kalender, jedes Jahr »immer von neuem« wieder (I, 611). Andererseits garantiert das Ritual die Erfahrung von Einmaligkeit: Das auratische Kultbild, an die Erfahrung eines »Hier und Jetzt« (I, 476) gebunden, ist Inbegriff des »Echten« (I, 480).

– Auf der einen Seite gewährt das Kultische Zugang zur in sich geschlossenen Fülle der Zeit, auf der andern erschließt sich diese »vollendete Zeit« im »Augenblick [...], da das Licht der Sternschnuppe für einen Menschen aufblitzt« (I, 635).¹⁷

– Die Zeit der Feste steht für Ganzheit und Vollendung, gerade deshalb müssen sie jedoch aus der Homogenität der profanen Zeit als »ungleichartige, ausgezeichnete Fragmente« (I, 642) herausgebrochen werden.

Auch beim Schock läßt sich diese Doppeldeutigkeit aufweisen:

– Einerseits ist er erschreckend und unerwartet; andererseits ist er gekennzeichnet von monotonen »Gleichförmigkeiten« (I, 631) und zwanghaften Wiederholungen (vgl. I, 633).

– Zwar überfällt der Film als »taktile« Kunst den Rezipienten unablässig mit neuen, unvorhersehbaren Sensationen – darin besteht seine Schock-

¹⁷ Im »Wahlverwandtschaften«-Essay markiert das gleiche Bild ja bekanntlich die »Cäsar«, also eine Diskontinuität, welche die ewige Wiederkehr des Mythischen und seiner Opfer-rituale durchbricht! (Vgl. I, 199f.)

wirkung; gleichwohl ist er als *die* Kunstform der technischen Reproduzierbarkeit an industrielle Massenhaftigkeit gebunden.

– Die einmalige, blitzhafte, unwiederholbare Begegnung mit der *passante* in Baudelaires berühmtem Sonett »stellt« nach Benjamins Worten »die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe« – und wird doch dem Beobachter durch die gleichförmige Masse »erst zugetragen«. So ist sie weit davon »entfernt, in der Menge nur ihren Widerpart, nur ein ihr feindliches Element zu haben« (I, 623).

Bezieht man andere Schriften Benjamins in die Betrachtung ein, so wird der Befund noch deutlicher. Nicht nur, daß Ritual und Trauma einer analogen Dialektik von Einmaligkeit und Wiederholung unterstehen. Mehr noch: Es finden sich auch direkte Überblendungen beider Bereiche. In »Erfahrung und Armut« wird der I. Weltkrieg als historische Schwelle benannt, auf der sich der Mensch zum ersten Mal der ungeheuren Übermacht der entfesselten Technik gegenübergesehen habe. Dieses »Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen« (II, 214) habe die Erfahrung im hergebrachten Sinn unter sich begraben. (Die zahllosen Kriegsneurosen waren es ja auch, die Freud zu seiner Wiederbeschäftigung mit der Trauma-Theorie Anfang der 20er Jahre veranlaßten.¹⁸) Um so erstaunlicher ist, daß Benjamin im Schlußstück der »Einbahnstraße«, dem Aphorismus »Zum Planetarium«, ausgerechnet den Weltkrieg als Versuch deutet, die rituell erzeugte »kosmische« Erfahrung der Antike mittels moderner Technik wiederzugewinnen.

Antiker Umgang mit dem Kosmos vollzog sich anders: im Rausche. [...] Es ist die drohende Verirrung der Neueren, diese Erfahrung für belanglos, für abwendbar zu halten [...]. Nein, sie wird je und je von neuem fällig [...], wie es am letzten Krieg aufs fürchterlichste sich bekundet hat, der ein Versuch zu neuer, nie erhörter Vermählung mit den kosmischen Gewalten war. Menschenmassen, Gase, elektrische Kräfte wurden ins freie Feld geworfen, Hochfrequenzströme durchfuhren die Landschaft, neue Gestirne gingen am Himmel auf, Luftraum und Meerestiefen brausten von Propellern, und alenthalben grub man Opferschächte in die Muttererde. (IV, 146f.)

Nur wegen der »Profitgier der herrschenden Klasse« sei das »Brautlager«, in dem die Menschheit sich mit dem Kosmos habe vereinen wollen, in

¹⁸ Vgl. Freuds Einleitung zu dem Sammelband »Zur Ätiologie der Kriegsneurosen«. Mit Beiträgen von Sandor Ferenczi, Karl Abraham und Ernst Simmel, Leipzig/Wien 1919.

ein »Blutlager« (ebd.) verwandelt worden. Ein irritierender Text: Die archaische Institution des Opfers und die moderne Materialschlacht werden jäh miteinander enggeführt. Was sonst Inbegriff traumatisierenden Schockerlebens ist, wird hier, zurückweisend auf Johann Jakob Bachofen und Ludwig Klages, als rituelle Feier kosmischer Verbundenheit gedeutet.

Wie sind nun diese Beobachtungen zu erklären, die der primären Opposition von Trauma und Ritual zuwiderlaufen? Zunächst wird man konstatieren können, daß in Benjamins Schriften der dreißiger Jahre eine eigentümliche Unentschiedenheit zwischen zwei Modellen herrscht: einer avantgardistischen Flucht nach vorn auf der einen Seite und dem »dialektischen Bild« auf der anderen. Das erste Modell könnte man auf die These bringen, daß der Schock als Signatur der Moderne die aus der Antike überkommenen Elemente des Kultischen eliminiert. Die Aura muß angesichts der historischen Situation und der neuen Medienwirklichkeit beherzt über Bord geworfen werden; die »traumatische Energie in den Dingen« hat längst einen Grad erreicht, der die Geschlossenheit der archaischen Bilder irreversibel zerstört hat. Für dieses Modell stehen etwa »Erfahrung und Armut« und der »Kunstwerk«-Aufsatz.

Das »Passagen«-Projekt, Benjamins Fragment gebliebenes Hauptwerk über das Paris des 19. Jahrhunderts, geht dagegen von einem anderen Modell aus. Gerade in der Merkwelt der Moderne sind *die* Elemente aufzuzeigen, in der sie mit der Antike kommuniziert: »Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.« (V, 576) Die Beziehung zwischen den Schocks der technisierten Moderne und den archaischen Wahrnehmungsformen Kult und Aura erscheint so als ein »Gesichtspunkt der aktuellen Urgeschichte« (ebd.). Das »dialektische Bild«, das so konstruiert wird, »ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.« (Ebd.)¹⁹ Aus dieser diskontinuierlichen geschichtsphilosophischen Perspektive sind die auratischen Kultbilder und die Schocks der technischen Moderne keine gewöhnlichen, einander ausschließenden Gegensätze mehr. So ist im Passagenwerk sogar von einer paradoxen »Aura der

¹⁹ Zu Benjamins Begriff des dialektischen Bildes vgl. Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. 1983; Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Walter Benjamin*, München 1991.

Neuheit« (V, 576) die Rede, die gerade die Maschinenwelt der modernen Technik umgibt.

V

Eine befriedigende Klärung des Verhältnisses zwischen Ritual und Trauma in Benjamins Spätwerk ist jedoch nur möglich, wenn auch die aus der frühen metaphysischen Phase übernommenen Motive berücksichtigt werden. Im Problemkomplex Kult/Fest/Aura/Eingedenken, der sich im Spätwerk als zusammengehörig präsentiert, sind nämlich zwei Pole vereinigt, die im Frühwerk eine schroffe, ja *die* alles strukturierende Antithese bilden: Judentum und Heidentum oder Theologie und Mythos²⁰. Der heidnisch-mythische Kult, wie er etwa in »Zur Kritik der Gewalt« oder im »Wahlverwandtschaften«-Essay dargestellt wird, ist naturverfallen und deshalb an die ewige Wiederkehr gebunden. Er setzt das Leben über die Wahrheit und den Ritus über die Theologie: »das Gemeinsame aller heidnischen Anschauung (ist) der Primat des Kultus vor der Lehre« (I, 163). Die heidnischen Opfer entsöhnen und verschulden zugleich und müssen deshalb unablässig wiederholt werden. Damit steht der heidnische Bilder- und Opferkult in Opposition zum göttlichen Namen, dem wahren religiösen Symbol. Sein »Zeitmaß« ist das »mystische Nu« (I, 342). Die Wiederholung des mythisch Immer-Gleichen und die erlösende Einmaligkeit sind einander strikt entgegengesetzt. Der bilderlose jüdische Kult ist seit Zerstörung des Tempels nicht mehr an das Opfer, sondern an die Schrift gebunden. Im rituellen Eingedenken vergegenwärtigt er das erlösende Eingreifen Gottes. So unterbricht der jüdische Kultus die ewige Wiederkehr des Gleichen in der »Natur-Geschichte«.²¹

Nach Benjamins materialistischer »Wende« Mitte der Zwanziger Jahre wird der heidnische Mythos aufgewertet. Nicht mehr die Offenbarung oder das unvermittelte Eingreifen Gottes, sondern die Machtübernahme durch das revolutionäre Proletariat ist nun die messianische Alternative

²⁰ Die beste Darstellung von Benjamins Mythos-Begriff ist immer noch Winfried Menninghaus' konzise »Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos«, Frankfurt a. M. 1986.

²¹ Bei dieser Konzeption knüpft Benjamin an Hermann Cohens »Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums« an (Leipzig 1919, vgl. dort insbes. S. 200ff.).

zum schlechten Kontinuum der ›Natur-Geschichte‹. Das hat Folgen für die Bewertung der heidnischen Kultformen. Im »Baudelaire«-Aufsatz werden den Festen sowohl die Aura, die im heidnischen Kultbild wurzelt, als auch das Eingedenken zugeordnet, dessen jüdisch-messianischen Charakter Benjamin in den Geschichts-Thesen hervorhebt:

Die Thora und das Gebet unterwiesen sie [die Juden] im Eingedenken. [...] Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte. (I, 704)

Zugleich wird beim späten Benjamin der ›mythisch‹-kultische Charakter der bürgerlichen Machtordnung immer schärfer attackiert. Zentrales Stichwort dazu ist der Marxsche Begriff des Warenfetischismus. Schon in dem frühen Fragment »Kapitalismus als Religion« bezeichnet Benjamin den Kapitalismus als »reine Kultreligion, vielleicht die extremste, die es je gegeben hat.« (VI, 100) Der Kultus der Ware unterscheidet sich jedoch nachdrücklich von den kalendarischen Festen, die im »Baudelaire«-Aufsatz erwähnt werden. Denn sein wichtigster Zug ist

die permanente Dauer des Kultus. Der Kapitalismus ist die Zelebrierung eines Kultes sans [t]rêve²² et sans merci. Es gibt da keinen »Wochentag« keinen Tag der nicht Festtag in dem fürchterlichsten Sinne der Entfaltung alles sakralen Pompes der äußersten Anspannung des Verehrenden wäre. (Ebd.)

Kapitalismus ist also ein Kult der »homogenen und leeren Zeit«. Die negative Rolle, die die archaischen, heidnisch-mythischen Kulte in Benjamins Frühwerk spielen, ist im Spätwerk auf den bürgerlichen Kult der Ware übergegangen. Er verkörpert nunmehr die Verstrickung, die allen Fortschritt in den Schuldzusammenhang der ›Natur-Geschichte‹ zurückfallen läßt. Im Gegenzug verbinden sich nun die großen Opponenten des Frühwerks zu einer spannungsvollen Symbiose: Im zentralen methodischen Theorem der »Passagen«-Arbeit, dem dialektischen Bild, durchdringen sich Elemente aus Heidentum und Judentum. Denn dia-

²² In den »Gesammelten Schriften« heißt es »sans rêve«. Uwe Steiner hat darauf hingewiesen, daß die im Französischen gebräuchliche Redensart »sans trêve et sans merci« (›rast- und erbarmungslos‹) lautet. Seiner Angabe nach läßt das Manuskript auch diese wahrscheinlichere Lesart zu. Uwe Steiner: Kapitalismus als Religion. Anmerkungen zu einem Fragment Walter Benjamins, in: DVjs 72 (1998), S. 147–171, hier S. 157.

lektische Bilder zehren ebenso sehr vom kollektiven Bilderfundus wie vom Eingedenken, das durch Schrift vermittelt ist. Sie sind im Unterschied zu den von Ludwig Klages beschworenen Bildern »echte (d. h.: nicht archaische) Bilder«, weil sie *gelesen* werden sollen: »der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache« (V, 577). Dennoch ist diese dialektisch-konstruktive Lektüre auf mythische Bilder als Material angewiesen:

Ursprung – das ist der aus dem heidnischen Naturzusammenhänge in die jüdischen Zusammenhänge der Geschichte eingebrachte Begriff des Urphänomens. Nun habe ich es in der Passagenarbeit auch mit einer Ursprungsergründung zu tun. (Ebd.)

Im Ursprung aber verbinden sich – entsprechend der Verknüpfung von mythischem Natur-Bild und eingedenkender Geschichts-Lektüre – nicht nur Heidentum und Judentum, sondern, laut »Trauerspiel«-Buch, auch »Einmaligkeit und Wiederholung« (I, 226).

VI

Damit sind die Motive und Begriffe versammelt, mit denen sich das komplexe Verhältnis von Ritual und Trauma bei Benjamin – zumindest probeweise und in heuristischer Absicht – formelhaft zusammenfassen läßt. Ritual und Trauma können nicht nur als Extrempole in einem dialektischen Bild auftreten (wie im Schlußstück der »Einbahnstraße« oder in der kultischen »Aura des Neuen«, die die industriellen Maschinen umgibt), sie sind *in sich selbst dialektisch*. Es gibt beide jeweils in einer negativen (weil der »Natur-Geschichte« und ihrem Wiederholungszwang zugehörigen) und in einer positiven (weil potentiell messianischen, das Katastrophen-Kontinuum der Natur-Geschichte durchbrechenden) Variante:

- Schock als Zerstörer der Erfahrung: als gleichförmiges Erlebnis
- Schock als Wiedergewinnung von Erfahrung im Trauma: als revolutionäre Unterbrechung
- Kult als affirmative Feier der ewigen Wiederkehr: »Kapitalismus als Religion«
- Kult als qualitativ gegliederte Zeit: als Fundus der Erfahrung

Im »Kunstwerk«-Aufsatz treten Ritual und Kult ausschließlich in ihrer negativen Variante auf. Durch die technische Reproduzierbarkeit

emanzipiert sich das moderne Kunstwerk »zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual« (I, 481), was durchaus begrüßt wird. Der hier kritisierte Kult ist jedoch nicht der archaische, sondern der bürgerliche, der »profane Schönheitsdienst« als »säkularisiertes Ritual« (I, 480f.). Die Aura des bürgerlichen Kunstwerks und die säkularisierten Rituale müssen politisch durch die Revolution, ästhetisch durch avantgardistische Schock-Techniken überwunden werden. Die Argumentation beruht also auf einer binären Oppositen: Die marxistische Politisierung der Kunst, die sich der anti-auratischen Mittel der Avantgarde bedienen soll, steht gegen die »verwesten« Formen der Aura im bürgerlichen Schönheitskult und in der faschistischen Ästhetisierung der Politik. Die archaischen Kulte spielen in dem politisch-ästhetischen Programm, das der »Kunstwerk«-Aufsatz entwirft, keine Rolle.

Im »Baudelaire«-Aufsatz sind die Akzente anders gesetzt. Die Intensität der traumatischen Erfahrung, welche die Erlebnis-Routine jäh unterbricht, und die auratische Erfahrung der archaischen Kulte, welche die homogene Messung des Zeitverlaufs durch emphatische *durée* unterbricht, stehen gemeinsam gegen die Gleichförmigkeit der entfremdeten Wahrnehmung im kapitalistischen Alltag.

Im dialektischen Bild der »Passagen«-Arbeit und der Geschichtstheesen schließlich sind die jeweils positiven, messianischen Elemente von modernem Trauma und archaischem Ritual vereint. Die als Extreme konstruierten Elemente aus Antike und Moderne, Natur und Geschichte, Bild und Schrift, Heidentum und Judentum treten zu »einer von Spannungen gesättigten Konstellation« zusammen. Deren messianische Energie gilt es zu entbinden, indem das dialektische Bild aus dem Kontinuum der Natur-Geschichte herausgesprengt wird:

Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Schock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. (I, 702f.)

Während Benjamin das Schockerleben im Baudelaire-Aufsatz unter wahrnehmungsgeschichtlichen und ästhetischen Gesichtspunkten analysiert, versucht er in den dialektischen Bildern des Passagen-Werks und

der Geschichtsthesen, den Schock als Erkenntnismethode zu nutzen, die in politisch-revolutionäre Aktion umschlägt. Im dialektischen Bild gelangen so kultische Formen der Erfahrung – das (jüdische) Eingedenken der Schrift und das (heidnische) Tradieren auratischer Bilder – zu revolutionärer Aktualität. Motor dieser Aktualisierung der kulturellen Energien des Rituals ist die traumatische Energie der »Chockerfahrung«. Ihr Ziel, die Revolution, steht ebenfalls im Kreuzungspunkt von Ritual und Trauma: Sie ist der »Augenblick [...]«, da Panik und Fest, nach langer Brudertrennung sich erkennen, im revolutionären Aufstand einander umarmen.« (IV, 434f.)

VII

Ganz anders Freud: Er versucht, das kultische Ritual, das er nach dem Muster eines pathologischen Symptoms deutet, durch psychoanalytische Erkenntnis auf ein urzeitliches Menschheitstrauma zurückzuführen. In der vierten Abhandlung von »Totem und Tabu«²³ interpretiert Freud Kult und Fest als kollektiven Wiederholungszwang. Der urzeitliche Vtermord wird von den nachfolgenden kulturellen Entwicklungsstufen unablässig wiederholt: zunächst verschoben in die rituelle Tötung des Totemtiers, das als symbolischer Vater fungiert; dann, nach der Vermenschlichung der totemistischen Gottheiten, im Menschenopfer; und schließlich, verschoben ins Sühneopfer des Sohns, im Kreuzestod Christi und im Abendmahl.

In »Die Zukunft einer Illusion« und »Der Mann Moses und die monotheistische Religion« hat Freud die in »Totem und Tabu« beschriebenen menschheitsgeschichtlichen Vorgänge nach dem Muster seiner individualpsychologischen Trauma-Theorie gedeutet: Die Vaternötung ist das Menschheits-Trauma; die auf dem Inzestverbot gründenden kulturellen Ordnungen repräsentieren das kollektive Über-Ich; der fortbestehende Haß auf den Vater und der Triumph über seine Tötung bilden die abgespaltene psychische Gruppe, die ins Unbewußte der Massenpsyche ver-

²³ Zur Kritik an Freuds Ursprungsmythos vgl. Jacques Lacan: Die Familie, in ders.: Schriften III, Olten 1980; Claude Lévi-Strauss: Das Ende des Totemismus, Frankfurt a. M. 1988; Harold Bloom: Rereading Freud: Transference, Taboo und Truth, in: Eleanor Cook u. a. (Hgg.): Centre and Labyrinth. Essays in Honour of Northrop Frye, Toronto 1983; Friedrich A. Kittler: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft, München 2000, S. 197ff.

drängt wird; und das Ritual als Wiederholungszwang ist das Symptom, in dem sich das Trauma stets von neuem vergegenwärtigt.

Die symbolischen Handlungen des Kults haben demnach in gesellschaftlichem Maßstab eine ähnliche Funktion wie das »Traumleben« des Unfallneurotikers, das »den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalls zurückführt« (JdL 3/223). Im archaischen Ritual der Totemmahlzeit zeigt sich gewissermaßen ein traumatophiler Zug der Gesellschaft: »der Exzeß liegt im Wesen des Festes« (TT 9/425). Sowohl die Hysterika, die durch pathologische Gesten und Lähmungen traumatische Situationen »erinnert«, wie auch die Freudschen »Wilden« setzen den zensierten Gedankeninhalt in eine mimetische Körpersprache um: Die »Stammesgenossen [...] imitieren« das Totem »in Lauten und Bewegungen« (TT 9/424). Der große Unterschied zwischen den mimetischen Körperzeichen des Rituals und denen der traumatischen Neurose besteht in ihrem Verhältnis zu den kulturellen Zeichenordnungen. Während die hysterischen Symptome dysfunktionale Störungen sind, die ein Individuum aus der Gesellschaft desintegrieren, ist das Ritual gemeinschaftsbildend, ja sogar verpflichtend: »Das Fest ist ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzeß« (TT 9/425).

VIII

Die wichtigste Parallele zwischen Ritual und Trauma teilt Freuds Konzeption mit der von Benjamin: ein spezifisches Spannungsverhältnis zwischen Einmaligkeit und Wiederholung. In der »Vorläufigen Mitteilung« zu Beginn der »Studien« weisen Breuer und Freud auf das »Mißverhältnis zwischen dem jahrelang dauernden hysterischen Symptome und der einmaligen Veranlassung« (»Studien« 28) hin. Ein noch viel krasserer Mißverhältnis herrscht in Freuds Hypothese von der *einen* Tat am Beginn aller Kultur und den menscheitsgeschichtlichen Auswirkungen. Indessen muß diese Gegenüberstellung relativiert werden: Das Menschheits-Trauma der urzeitlichen Vaternötung »oszilliert bei Freud seltsam zwischen Einmaligkeit und Wiederholung«,²⁴ wie Jan Assmann bemerkt. Freud selbst schreibt über »Totem und Tabu«:

²⁴ Assmann, Moses der Ägypter (Anm. 5), S. 232.

Die Geschichte wird in großartiger Verdichtung erzählt, als ob sich ein einziges Mal zugetragen hätte, was sich in Wirklichkeit über Jahrtausende erstreckt hat und in dieser Zeit ungezählt oft wiederholt worden ist. (MM 9/529)

Auch in den Krankengeschichten der traumatisierten Hysterikerinnen, die Freud zum Ausgangspunkt seiner Trauma-Theorie machte, läßt sich selten *ein* einmaliges Ereignis als Auslöser ausmachen – vielmehr gibt es meist eine ganze Reihe von Begebenheiten, die sich in entsprechend verwobenen Symptomkomplexen niederschlagen. Schon in dem Aufsatz »Zur Ätiologie der Hysterie« (1896) stellt Freud den Satz auf, daß traumatische Ereignisse immer erst rückwirkend, als verdrängte Erinnerungen, ihre pathogene Wirkung entfalten (vgl. 6/58f.). In diesem Sinne hat Sigrid Weigel zwei Pole im Freudschen Trauma-Begriff unterschieden: Er bewege sich »zwischen dem traumatischen *Ereignis* und dem Trauma als Figur eines nicht ins Bewußtsein integrierbaren Erlebnisses, das – stets nachträglich und verschoben – in Symptomen »spricht«, ohne doch »als solches« je rekonstruierbar zu sein.«²⁵ Umgekehrt kann auch die Wiederholung den Charakter eines neuen Ereignisses erhalten, das in den traumatischen Gedankeninhalt eingreift:

Auch einzelne ätiologisch wichtige Erinnerungen von 15- bis 25jährigen Bestand erwiesen sich bei ihr [der Patientin] von erstaunlicher Intaktheit und sinnlicher Stärke und wirkten bei ihrer Wiederkehr mit der *vollen Affektkraft neuer Erlebnisse*. (»Studien« 33f., Herv. von B.N.)

Eben diese Möglichkeit, in der Wiederholung über eine bloße Reproduktion hinauszugehen, die das Erinnerte intakt läßt, bleibt auch nach der Weiterentwicklung der Katharsis zur Psychoanalyse der wichtigste Ansatzpunkt von Freuds Behandlungsmethode. Es gilt, das im Unbewußten aufbewahrte Trauma »in statu nascendi« zu bringen und dann »durch die Erinnerungsarbeit zu erledigen«, heißt es in »Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten« (EWD, Ergänzungsband/213). Wiederholen und Durcharbeiten können also nicht streng voneinander geschieden werden. Vielmehr steht die vom Arzt provozierte Reaktualisierung stets auf der Kippe zwischen einer bloßen Wiederholung und dem erledigenden Durcharbeiten. Denn die Symptome werden ja durch die Kur zunächst einmal stärker:

²⁵ Weigel, Entstellte Ähnlichkeit (Anm. 11), S. 230.

Das Wiederholenlassen während der analytischen Behandlung nach der neueren Technik heißt ein Stück realen Lebens heraufbeschwören und kann darum nicht in allen Fällen harmlos und unbedenklich sein. (EWD Ergbd./211f.)

Die Zeitstruktur dieser Reaktualisierung vergangener Ereignisse im Freudschen ›Wiederholen‹ ist der des Rituals analog. Auch bei der Totemmahlzeit und im Abendmahl geht es um »Wiederherstellungen des Vergangenen« (MM 9/533). Wie das Unbewußte kennt der Kult keine Zeitdistanz zwischen der heraufbeschworenen Urszene und dem gegenwärtigen Moment. In den »Studien« weiß Freud von einer Hysterika zu berichten, die »bereits 3 bis 4 ihrer Lieben zu Tode gepflegt hat« und »alljährlich um die Zeit der einzelnen Katastrophen« »periodische Erinnerungsfeiern« hält, bei denen die »lebhaft visuelle Reproduktion und ihre Affektäußerung getreulich dem Datum (folgt)« (»Studien« 182). Offensichtlich ähnelt diese Zeitstruktur der des Eingedenkens, wie es Benjamin in den Geschichtsthesen dargestellt hat:

Die große Revolution führte einen neuen Kalender ein. Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer. Und es ist im Grunde genommen derselbe Tag, der in Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. (I, 701)

Freud und Benjamin ordnen sowohl dem Ritual wie auch den Reminiszenzen an traumatische Ereignisse eine vom gewöhnlichen Erinnern strikt unterschiedene Zeitstruktur zu: Quer zum kontinuierlichen Zeitverlauf, über den die bewußte Erinnerung verfügt (oder, mit dem von Benjamin zitierten Proustschen Terminus: die *mémoire volontaire*), gibt es ein unwillkürliches Erinnern, das herausgehobene Ereignisse in bruchstückhaften Bildern, dafür aber in unmittelbarer Präsenz und »sinnlicher Stärke« wiedervergegenwärtigt. In der Tat werden ja Körper und Sinne sowohl beim Ritual wie auch bei der unwillkürlichen Erinnerung an traumatische Augenblicke in besonderem Maß aktiviert:

- der Geruchssinn: die verbrannte Mehlspeise der Miß Lucy (vgl. »Studien« 126ff.), bei Benjamin heißt der Geruch »das unzugängliche Refugium der *mémoire involontaire*« (I, 641);
- der optische Sinn: Bilder spielen eine ebenso prominente Rolle bei Freud wie bei Benjamin;

- die Geste: Tics und pathologische Lähmungen, die *mémoire involontaire des membres*;
- und schließlich der Verzehr bzw. die »Innervationsempfindungen [...] im Schlund« (»Studien« 201): das Totemmahl, Brechreiz und Würgen »anstelle [...] des Aussprechens« (»Studien« 314), Prousts *madeleine* als säkularisiertes Erinnerungsmahl.²⁶

IX

Trotz dieser Parallelen ist die Gegensätzlichkeit der Intentionen, mit denen sich Freud und Benjamin den Phänomenen Ritual und Trauma nähern, nicht zu übersehen. Freud will die Patienten von den im traumatischen Augen-Blick festgebannten Bildern befreien. Benjamins dialektische Bilder dagegen sollen selbst schockhaft erkannt werden: Der Historiker bemächtigt sich ihrer als einer »Erinnerung [...], wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« (I, 695). Im dialektischen Bild treten Schock und Kult zu einer utopischen Erkenntnisform zusammen, die unmittelbar in Aktion, in eine revolutionäre Umgestaltung der Wirklichkeit münden soll. Komplementär dazu versucht Freud, den Patienten dazu zu bringen, »durch die Erinnerungsarbeit zu erledigen, was [er] durch eine Aktion abführen möchte.« (EWD Ergbd./213) In »Die Zukunft einer Illusion« wirbt er für eine analytische Therapie der »allgemein menschliche[n] Zwangsneurose« (9/177) namens Religion. Kaum ein größerer Gegensatz dazu ist denkbar als Benjamins Messianismus.

Dennoch dürften die individualpsychologischen therapeutischen Bemühungen der Psychoanalyse den realen sozialen Funktionen vieler kultischer Rituale in traditionellen Gesellschaften immer noch näher stehen als Benjamins messianisch-revolutionäres Programm, das die kulturellen Energien des Rituals für die Moderne fruchtbar machen will. Wenn man so unterschiedlichen Kulturtheoretikern wie Turner, Geertz, Girard oder Douglas²⁷ glauben darf, dann geht es bei den Festen und

²⁶ Zur Beziehung zwischen *madeleine* und Abendmahl vgl. Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie, in: Walter Strolz (Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte, Freiburg u. a. 1986.

²⁷ Vgl. Anm. 1.

Ritualen vorindustrieller Gesellschaften in der Regel gerade nicht um eine Durchbrechung profaner Ordnungen um ihrer selbst willen – auch dann, wenn es sich dabei in manchen Fällen um »gebotene Exzesse« (Freud) handeln mag. Vielmehr scheinen (soweit solche Verallgemeinerungen zulässig sind) die kollektiven Feste und *rites de passages* weit eher die Aufgabe zu haben, potentiell traumatische Situationen abzufangen und gesellschaftlich destruktive Energien zu kanalisieren. Indem gewisse Rituale gewisse Normen und Tabus für gewisse Zeiten und Räume aufheben, stabilisieren sie letztlich die profane gesellschaftliche Struktur. Die Parallele zur Kathartischen Methode, auf die als erster Hermann Bahr in seinem »Dialog vom Tragischen« hingewiesen hat,²⁸ liegt auf der Hand: Indem Freud und Breuer pathogene Vorstellungen ans Licht holen und die Symptome vorübergehend verstärken, versuchen sie, die Patienten davon zu befreien. So gesehen hat der Name Kathartische Methode nicht nur im Hinblick auf die »Poetik« des Aristoteles seinen guten Sinn:

Die Griechen nannten das bei rituellen Handlungen weggeworfene böse Objekt *katharma*; diese Rituale sind jenen des Schamanismus, wie er von Ethnologen in verschiedenen Erdteilen beobachtet werden konnte, zweifellos sehr ähnlich.²⁹

Claude Lévi-Strauss kam aus einer ähnlichen Perspektive sogar zu der zugespitzten These: »Genau genommen scheint das schamanische Heilverfahren dem psychoanalytischen völlig zu entsprechen.«³⁰ Zwar hat Freud auf das kathartische »Abreagieren« später verzichtet. Doch auch das analytische »Durcharbeiten« ist eine affekt-intensive Form der Wiederholung, die über eine bloß intellektuelle Deutung weit hinausgeht. So stellen Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis fest: »Die Katharsis bleibt darum nichtsdestoweniger eine der Dimensionen jeder analytischen Psychotherapie.«³¹ Ein merkwürdiger Befund: Freud, der im Ritual ein zu heilendes Symptom sieht, bleibt in seiner Behandlungsmethode – soweit sie an kathartische Vorgänge im weiteren Sinne gebun-

²⁸ Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen, Berlin 1903.

²⁹ René Girard: Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987, S. 422.

³⁰ Claude Lévi-Strauss: Die Wirksamkeit der Symbole, in: ders.: Strukturelle Anthropologie, Frankfurt a. M. 1967, S. 219.

³¹ Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a. M. 1973, S. 249.

den ist – einem ursprünglich rituellen Modell verpflichtet. Ebenso wie Benjamin, der die kulturellen Energien des Rituals für die Revolution in Dienst nehmen will, blendet auch Freud die affirmativen, ordnungsstiftenden Funktionen des Rituals weitgehend aus. Das Ritual fungiert bei beiden Theoretikern als Projektionsfläche für einen sozio-ökonomischen Ausnahmezustand, als Chiffre und Ausdrucksfeld eines verdrängten ›Anderen‹, das – je nachdem – herbeigewünscht oder als pathologisch gedeutet wird.

X

Die eigenartige Kontamination von Einmaligkeit und Wiederholung, auf die sowohl Freud als auch Benjamin im Kreuzungsfeld von Ritual und Trauma stoßen, verweist in letzter Instanz auf die fundamentale Frage nach dem *Ereignis*. Während Freud diese Frage in metapsychologischer und kulturtheoretischer Absicht stellt, ist sie bei Benjamin ästhetisch, geschichtsphilosophisch und politisch motiviert. Es sind jeweils Stiftungsereignisse, die im exterritorialen Raum des Rituals bzw. der traumatischen Reminiszenz wiederholt *und* zu einer Art Realpräsenz gebracht werden: bei Benjamin die Einsetzung eines kalendarischen Festtages bzw. die »rechtsetzende Gewalt« der Revolution; bei Freud die Vaternötigung.³² Jedes Stiftungs- oder Ursprungsereignis ist in einem wesentlichen Sinn einmalig, unvorhersehbar und plötzlich. Jacques Derrida hat diese Struktur des »gründenden Augenblicks« in seinem Vortrag »Gesetzeskraft« analysiert:

das Moment der Stiftung, der (Be)gründung, der Rechtfertigung des Rechts impliziert eine performative Kraft (Gewalt) [...] Das Moment ihrer Stiftung, ihrer (Be)gründung oder ihrer Institutionalisierung [...] (ist) niemals dem gleichmäßigen Gewebe einer Geschichte eingeflochten, da es die Gestalt einer Entscheidung hat und dieses Gewebe zerreißt.³³

Der »gründende Augenblick«, der »als Ereignis die Berechnungen, die Regeln, die Programme, die Vorwegnahmen usw. übersteigt« (Derrida

³² Als eine Theorie des Ereignisses hat Gilles Deleuze »Totem und Tabu« interpretiert (vgl. seine »Logik des Sinns«, Frankfurt a. M. 1960, S. 260f.).

³³ Jacques Derrida: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt a. M. 1996, S. 27f.

57) – und einen solchen Augenblick imaginieren Freud mit der ursprünglichen Vaternötung und Benjamin mit der Revolution –, entspricht insofern einer traumatischen Situation, als für ihn »alle kulturell vorgeprägten Sinnrahmen versagen«³⁴ müssen. Nur läßt sich dieser »Augenblick« Derrida zufolge weder (prä-)historisch verorten (wie Freud versucht) noch metaphysisch substantialisieren (wie der frühe Benjamin versucht). Denn:

Es gehört zur Struktur der (be)gründenden Gewalt, daß sie eine Wiederholung ihrer selbst erfordert, daß sie jenes (be)gründet, was erhalten werden und erhaltbar sein muß: dem Erbe und der Überlieferung versprochen [...]. Eine Gründung (eine Grundlegung) ist ein Versprechen. [...] Selbst wenn ein Versprechen nicht in die Tat umgesetzt und gehalten wird, schreibt die Iterabilität das Versprechen des Erhaltens in den Augenblick der Gründung ein, der für den gewaltsamsten Durchbruch sorgt. Sie schreibt so die Möglichkeit der Wiederholung in das Herz des Ursprünglichen ein; im Herzen des Ursprünglichen ist sie die Inschrift dieser Möglichkeit. Damit gibt es keine reine Rechtssetzung oder -gründung [...]. Die Setzung ist bereits Iterabilität, Ruf nach einer selbsterhaltenden Wiederholung. (Derrida 83)

Der Augenblick der Setzung selbst, das eigentliche Ereignis, bleibt unfaßbar. Auch Freud und Benjamin stoßen auf diese eigentümliche Unverfügbarkeit des Ereignisses, etwa wenn Freud feststellt, »daß kein hysterisches Symptom aus einem realen Erlebnis allein hervorgehen kann, sondern daß alle Male die assoziativ geweckte Erinnerung an frühere Erlebnisse [...] mitwirkt« (»Zur Ätiologie der Hysterie«, 6/58); oder wenn Benjamin vom traumatischen Augenblick sagt, er habe keine »Zeitstelle« (I, 615). Neben solchen Ansätzen, die das Ereignis nur indirekt, verschoben und verspätet fassbar machen wollen, stehen bei beiden Theoretikern Denkfiguren, die emphatisch auf seiner unmittelbaren Realität, ja auf seiner Körperlichkeit beharren. Bei Freud steht dafür die Vaternötung (»Im Anfang war die Tat.« TT 9/444), bei Benjamin die Theorie des Kollektivleibs der Masse, der im traumatischen Augenblick der Revolution seiner selbst inne wird.³⁵ In dem bereits zitierten Aphorismus »Zum Planetarium«, der den Weltkrieg als mißglückten Versuch einer Reaktualisierung archaischer Rituale deutet, heißt es:

³⁴ Assmann, Moses der Ägypter (Anm. 5), S. 51.

³⁵ Vgl. Sigrid Weigel (Hg.): Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin, Köln/Weimar 1992.

In den Vernichtungsnächten des letzten Krieges erschütterte den Gliederbau der Menschheit ein Gefühl, das dem Glück der Epileptiker gleichsah. Und die Revolten, die ihm folgten, waren der erste Versuch, den neuen Leib in ihre Gewalt zu bringen. (IV, 148)

Benjamins Versuch, das Ereignis als gründenden Augenblick im Spannungsraum von Urgeschichte und Revolution, von Ritual und Trauma dingfest zu machen und im Kollektivleib der revolutionären Masse zu verorten, führt politisch zu offensichtlich ruinösen Positionen. Freuds Ursprungsmythos dagegen verfängt sich in logischen Aporien: Entweder postuliert er eine wundersame Schöpfung aus dem Nichts oder er macht eine *petitio principii*.³⁶ Dennoch: Die dringliche *Frage* nach dem Ereignis, die Freud und Benjamin mit ihren Überlegungen zu Ritual und Trauma stellen, wird nicht erledigt durch die unabweisbare Kritik an den jeweiligen Antwortversuchen. Auch die Dekonstruktion erledigt diese Frage keineswegs – bleibt doch für Derrida das Ereignis, dessen Undarstellbarkeit und Nicht-Verfügbarkeit die Bewegung der Dekonstruktion allererst in Gang setzt, letztlich undekonstruierbar.³⁷

XI

In poetologischer Absicht und nicht weniger dringlich als Freud und Benjamin ist Hugo von Hofmannsthal der Frage nach dem Ereignis nachgegangen. Hofmannsthals »Elektra« – diese These stand am Ausgangspunkt des Aufsatzes – endet mit der Erfindung, oder besser: mit der Geburt eines Rituals aus dem traumatischen Augenblick. Der rituelle Charakter von Elektras »namenlosem Tanz« ergibt sich allerdings erst aus dem Kontext. In einem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Text, dem »Gespräch über Gedichte« (1903), hat Hofmannsthal explizit die Geburt eines Rituals in Szene gesetzt.³⁸ Gabriel, der überlegene

³⁶ Vgl. Kittler, Eine Kulturgeschichte (Anm. 23), S. 201.

³⁷ Vgl. Derrida, Gesetzeskraft (Anm. 33), S. 31, 57; vgl. außerdem Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I, München 1993, S. 158ff.

³⁸ Vgl. dazu Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Ffm 1972ff., Bd. 10, S. 234f.; Ritchie Robertson: The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's »Das Gespräch über Gedichte« and »Andreas«, in: Modern Austrian Literature 23 (1990), S. 19–33; Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke, München 1996.

Gesprächspartner, versucht, das Wesen der dichterischen Metapher in Analogie zur Entstehung des Opfers zu erklären. Auch das Opfer-Ritual entsteht aus einer traumatischen Situation heraus:

Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten: daß sie die Wellen des Gießbaches und das Geröll der Berge in seinen Acker schleuderten; daß sie mit der fürchterlichen Stille des Waldes sein Herz zerquetschen wollten; oder er fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut. Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Seele rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. (SW XXXI, S. 80)

In diesem lebensbedrohlichen Augenblick ›panischen‹ Schreckens greift der urzeitliche Erfinder des religiösen Opfers nach einem Widder und tötet ihn an Stelle seiner selbst:

einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang [...]: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. [...] Das ist die Wurzel aller Poesie (SW XXXI, S. 80f.).

Was hier, unter Anspielung auf den Abrahams-Mythos wie auch auf Herders Sprach-Ursprungsschrift, in Szene gesetzt wird, ist ein »gründender Augenblick«. Er markiert nicht allein eine phantasmatische Einheit von Zeichen und Bezeichnetem, von Symbol und Körper, sondern darüber hinaus – und das ist vielleicht noch wichtiger – einen Indifferenzpunkt von Ereignis und Institution, von Einmaligkeit und Wiederholung. Allein deshalb kann die hier inszenierte Geburt des Rituals aus dem traumatischen Augenblick zum Paradigma für das dichterische Symbol – genauer: für die Metapher werden. Metaphern, wie Hofmannsthal sie versteht, sind innerhalb der Sprache die eigentlichen Ereignisse. In einer Rezension von Alfred Bieses »Philosophie des Metaphorischen« entwirft Hofmannsthal eine noch zu schreibende

Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung [...], dieses ganzen mystischen Vorgangs, der uns

die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen. (GW RA I, S. 192)

Im Unterschied zum »Gespräch über Gedichte« benennt Hofmannsthal hier die unhintergehbare Verspätung, die der Preis dafür ist, daß die Metapher das Ereignis zu bezeichnen vermag. Die Metapher ist nicht der »Augenblick« selbst, in dem eine übermächtige, sprachlich noch nicht bewältigte Wirklichkeit in das Erleben einbricht, sondern seine Hinterlassenschaft, ein »Pfand«: Metaphern üben »ihre unheimliche Herrschaft« immer nur »rückwirkend auf unser Denken« (ebd.) aus. Hofmannsthal stößt damit auf den gleichen Sachverhalt, den Freud mit seiner Theorie der »Nachträglichkeit« konzeptionalisiert: Wie ein Freudsches Trauma »spricht« der poetologisch für Hofmannsthal so bedeutsame »Augenblick« als Stimulus des »metaphernbildenden Triebes« (ebd.) immer nur verschoben und nachträglich in den Spuren, die er hinterläßt. Nur deshalb, so ließe sich ergänzen, sind Metaphern überhaupt Sprachzeichen. Als solche lassen sich wiederholen und bis zu einem gewissen Grad in andere Kontexte übertragen. Damit aber sind sie zugleich der Abnutzung in der gewöhnlichen Ökonomie der Zeichen preisgegeben. Insoweit sich jedoch die Metapher gegen eine beliebige Wiederholung in fremden Kontexten sträubt, bleibt sie gleichsam als Narbe des Ereignisses im institutionalisierten Sprachsystem zurück.

Im »Gespräch über Gedichte« versucht Hofmannsthal dagegen, die unhintergehbare Verspätung des Zeichens gegenüber dem Ereignis zu überspielen. Der Zeichencharakter eines Ritualopfers ist offensichtlich: Es ist ein wiederholbares, institutionalisiertes Symbol. Als solches muß es den »Augenblick« selbst verfehlen. Diese Tatsache wird von Hofmannsthal jedoch geschickt ausgeblendet, indem er nicht den bloßen Vollzug, sondern, ähnlich wie am Schluß der »Elektra«, die Geburt eines Rituals schildert. Die mythische Urszene, deren Realpräsenz das institutionalisierte Ritual suggestiv inszeniert, wird zur Legitimationsinstanz einer poetologischen Präsenzphantasie umgedeutet. Insofern fällt die Symbolkonzeption des »Gesprächs« hinter die Modernität von Hofmannsthals Frühwerk und die der gleichzeitig entstehenden »Elektra« zurück. Während die Rezension von Bieses »Philosophie des Metaphorischen« die Kluft zwischen Zeichen und Augenblick, die uneinholbare Verspätung der Institution Sprache gegenüber dem Ereignis benennt,

führt der Schluß der »Elektra« den Preis für die Überschreitung dieser Schwelle vor Augen: Der reine Augenblick zeichenloser Präsenz ist gleichbedeutend mit dem Tod.

XII

Die auffällige Konstellation von Ritual und Trauma bei Hofmannsthal, Freud und Benjamin verweist auf eine grundlegende Aporie, auf einen produktiven Widerspruch, an dem sich die ästhetische Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts abarbeitet: Es geht um die Frage, wie sich Ereignisse zur Sprache bringen lassen, ohne ihre Inkommensurabilität, ihr Vermögen zur Überraschung und damit ihren Ereignischarakter durch Einordnung in präformierte Wahrnehmungsmuster und Sprachsysteme zu neutralisieren. Das besondere Interesse an Ritual und Trauma zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann in diesem Zusammenhang als Symptom jener oft konstatierten Sprach- oder Zeichenkrise verstanden werden, die sich zutreffender noch als *Wahrnehmungskrise* bezeichnen läßt, wie Gabriele Brandstetter u. a. gezeigt haben.³⁹ Diese für die Moderne konstitutive Zeichenkrise läßt sich auf die Formel bringen, daß die Einmaligkeit der Wahrnehmungs-Ereignisse mit der Wiederholbarkeit der Zeichen aus dem Reservoir der kulturellen Codes nicht mehr zu vermitteln ist.

Während der traumatische Augenblick die Automatismen der präformierten Wahrnehmung unterbricht, erscheint das Ritual als Projektionsfläche für den Wunsch nach einer »anderen Sprache«, die das irreduzibel Einmalige des »Augenblicks« unverkürzt zum Ausdruck bringen könnte – nicht nur, weil seine Zeichen überwiegend korporal sind, sondern vor allem deshalb, weil sie mehr als alle anderen kulturellen Codes ihre Performativität in den Vordergrund stellen und damit selbst Ereignischarakter haben. Rituale vermögen freilich nicht nur ungeheuer suggestiv die Realpräsenz eines kultisch beschworenen Ereignisses zu inszenieren, sie sind – und dies setzt sie in größtmöglichen Gegensatz zur Einmaligkeit der traumatischen Wahrnehmung – üblicherweise streng kodifizierte Wiederholungen.

³⁹ Brandstetter, Tanzlektüren (Anm. 8), S. 49ff. Weitere Literatur zum Thema Sprachkrise um 1900 bei Rolf Grimmiger: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende, in ders. u. a. (Hgg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek 1995.

Um so faszinierender erscheint für Hofmannsthal aus poetologischer Perspektive der gründende Augenblick einer Geburt des Rituals aus dem Trauma. Benjamin dagegen entwirft in zugleich ästhetischer und politisch-revolutionärer Absicht das Programm einer Wiedergeburt der kulturellen Energien des Rituals aus dem traumatischen Augenblick der »Chockerfahrung«. Freud schließlich erzählt in »Totem und Tabu« ebenfalls den Mythos einer Geburt des Rituals aus dem Trauma, jedoch ohne jedes Programm einer Reaktualisierung – zumal er in »Der Mann Moses und die monotheistische Religion« auch den für ihn selbst lebensbedrohlichen modernen Antisemitismus als Spätfolge jenes urzeitlichen Menschheitstraumas deutet.

Gemeinsam ist den drei Autoren, daß sie, konfrontiert mit einer tiefreichenden Krise der tradierten Vermittlungskategorien zwischen Allgemeinem und Besonderem, jeweils neuartige, kulturtheoretisch fundierte Verbindungen von Ereignis und Sprache erproben. Mit ihren unterschiedlichen Versionen der Konstellation von Ritual und Trauma beziehen sie Stellung zur *condition moderne*.

Die Szene des Virtuosen Zu einem Topos von Theatralität

*A. ist ein Virtuose
und der Himmel ist sein Zeuge*
Franz Kafka

Von Niccolò Paganini, dem berühmten Violinvirtuosen, ist folgende Geschichte überliefert: Ein Gespräch zwischen Kollegen, nach einem seiner Konzerte. Eduard Jaëll, ebenfalls ein berühmter Geiger, tauscht seine Eindrücke über Paganini mit Benesch, einem dritten großen Violinisten dieser Zeit aus: »Wir können alle unser Testament machen«, sagt Benesch. »Nein«, erwidert Jaëll, »ich bin schon tot.«¹

Die kleine Anekdote bezeugt die außerordentliche Wirkung eines Konzertereignisses. Und sie inszeniert die Evidenz dieses Ereignisses, seine Unbegreiflichkeit, die alle Maßstäbe bricht, indem sie eben diese Unbegreiflichkeit im Urteil von Experten des gleichen Faches beglaubigt.²

¹ Vgl. Edward Neill: Niccolò Paganini, München, Leipzig 1990, S. 167. Zu Paganini vgl. auch: Walter G. Armando: Paganini. Eine Biographie, Hamburg 1960. – Die hier publizierte Studie arbeitet mit Skizzen und Thesen eines umfassenderen Forschungsprojektes zum Thema »Virtuosen«. Es handelt sich um ein Gebiet, das bislang fast ausschließlich Gegenstand musikhistorischer Untersuchungen war; eine kulturwissenschaftliche und theaterwissenschaftliche Reflexion des Phänomens steht bislang noch aus. Aus dem Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung konnte hier nur ein Teil der Arbeiten berücksichtigt werden; vgl. u. a.: Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. – Vorlesungen zur Kulturgeschichte, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001; Tomi Mäkelä: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik, München, Salzburg 1989; Kurt Blaukopf: Große Virtuosen, Teufen, Brezgenz, Wien 1957; Adolf Weissmann: Der Virtuose, Berlin 1920. Zur Motivgeschichte des »Teufelsgeigers« im Kontext des mephistophelischen Musters des Teufelspaktes vgl. Pascal Fournier: Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche, Freiburg i.Br. 2001.

² Ähnliches schreibt auch der Komponist Carl Friedrich Zelter über seinen Eindruck von Paganini an Goethe. Er berichtet am 20. April 1829 über die Begegnung am Tag zuvor, Paganini sei »ein vollkommener Meister seines Instruments in höchster Potenz«, so daß »die Wirkung seines Spiels [...] anderen Virtuosen auf seinem Instrument ganz unbegreiflich« sei. Vgl. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von Max Hecker, I–III, Leipzig 1913–1918, Nr. 734; zit. nach Walter Salmen (Hg.): »Critiques Musicaux d'Artiste«. Künstler und Gelehrte schreiben über Musik, Freiburg i. Br. 1993, S. 86.

Diese staunen nicht nur. Sie kapitulieren: Der Auftritt Paganinis – dieses »monstre« auf der Szene – sei nicht nur *nicht* mit den üblichen Mustern der perfekten Beherrschung des Instruments erklärbar. Er verweise überdies alle anderen Geiger in einen Raum der Nicht-Existenz. Der Virtuose, ein Revenant eines anderen Geistes von Kunst und Technik; ein Magier, der die Grenzen des physisch Möglichen in seinem Tun zu überschreiten scheint und in eben diesem Spiel seinem verzückten Publikum verbirgt, worin diese Transgression besteht.

Der Topos des Virtuosen markiert das Ereignis eines Auftritts, das Aufmerksamkeit, ja: Staunen und Verblüffung auf sich zieht. Der Eindruck des Überwältigenden,³ der das Publikum zum »Zeugen eines Mysteriums«⁴ macht, ihm »Schreie der Begeisterung«⁵ entlockt, verdankt sich – dies wird immer wieder berichtet – der schier menschen-unmöglichen Perfektion in der Darstellung, in der Beherrschung des Instruments, der Stimme, des Körpers.⁶ Der Enthusiasmus des Publikums bezieht sich darüber hinaus aber vor allem auf das Charisma, das die Figur des Virtuosen erst hervorbringt; das diesem – als einem Topos von Darstellung – allererst zuwächst. Denn Topoi schaffen einen Evidenzraum; sie bieten Argumente für die Wahrheit des Vorgetragenen. Und der Virtuose erscheint als das Ereignis des Unwahrscheinlichen schlechthin. Eine paradoxe Situation!

³ Der Eindruck des Überwältigenden – als das »Virtuose« – ist vergleichbar der Erfahrung des Erhabenen, insofern als es sich um eine ästhetische Wahrnehmung handelt, die »unerklärlich«, das Menschenmögliche übersteigend erscheint; es ist aber dem Sublimen (wie Burke und Kant es definieren) zugleich auch unvergleichbar, da das Virtuose auf einer technischen Basis beruht; und das Überwältigende – eben deshalb – eher auf dem Frappanten (dem »Interessanten« im Sinne romantischer Kunstphilosophie) basiert.

⁴ vgl. Kurt Blaukopf: Große Virtuosen, (Anm. 1), S. 13.

⁵ So die Berichte z.B. über die Auftritte von Franz Liszt und N. Paganini; vgl. Neill (Anm. 1), S. 94.

⁶ In Handbuch-Artikeln wird eben diese Seite des Virtuosen, die perfekte Beherrschung von Körper und Instrument, hervorgehoben; so z.B. im MGG-Artikel »Virtuosen« (von Hanns-Werner Heister), Sp. 1723: Virtuosität verbinde die Pole »Ausstellung von Fertigkeiten und Ausdruck, Verwundern- und Staunenmachen versus Affektsprache und Rührung [...]«; und im »Theaterlexikon«, (hg. von Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek 1990), heißt es im kurzen Artikel von Bernard Poloni: »V. bezeichnet allgemein einen Meister seines Fachs, einen hervorragenden Interpreten. Der Begriff gehört eigentlich der musikalischen Fachsprache an und wurde im 18. Jh. aus dem Ital. übernommen. Im Theater haftet dem Wort V. eine leicht pejorative Bedeutung an im Sinne einer zu äußerlichen, auf unmittelbaren Effekt zielenden Betonung der schauspielerischen Mittel.« (ebd., S. 1038.)

Warum? – Das Ereignis des Virtuosen, das Singuläre seines Auftritts bindet sich zwar an die jeweilige Performance und ihre Wirkung: Es kann sich, als das Unüberbietbare, nur selbst beglaubigen. Als eine Szene aber und als ein Muster von Theatralität zeigt sich die Figur des Virtuosen erst durch die Geschichte ihrer Bezeugung: in den Berichten und Erzählungen der faszinierten oder kritischen Zeitgenossen; und in den Anekdoten, die die Erotisierung und Dämonisierung des Virtuosen inszenieren.

So gesehen ist der Virtuose eine Figur der Evidenz.⁷

Einer Evidenz wovon?, wird man fragen. Und die Antworten, die auf diese Frage gegeben wurden und werden, seit dem 18. Jahrhundert, seit dem Auftreten von Virtuosen als Solisten, sind widersprüchlich. Die Darstellung solle den Geist des Textes – der Partitur oder des Dramas – zur Evidenz bringen. Oder: die Evidenz bestehe eben in der herausragenden Performance selbst, die den Eindruck des Über-Natürlichen, Zauberschen hervorruft – ein Eindruck, der zumeist durch die Topoi des Engels, des Teufels, oder, später, der Maschine besetzt wird. So wird etwa von Alessandro Scarlatti berichtet, daß er, als er den Kastraten Francischello auf dem Klavier begleitete, »nicht glauben konnte [...], daß ein Sterblicher derart göttlich singen könne, so daß dies ein Engel sein müsse, der Francischellos Gestalt angenommen habe«, derart habe dieser Gesang »alles übertroffen, was er – Scarlatti – sich für ein menschliches Wesen vorstellen konnte.«⁸ Diesem Zwiespalt des Evidentiellen entspricht die Ambivalenz in der Einstellung zum Virtuosen – zwischen der Faszination des Unbegreiflichen und der Ablehnung jenes ›Scheins‹ von Oberflächlichkeit, den es – aufklärerisch – zu entzaubern und durch die Vorzüge des wahren (Seelen)Ausdrucks zu ersetzen gilt.

So berichtet der Frankfurter Kaufmann Johann Friedrich Armand von Uffenbach vom Eindruck, den Vivaldis Violinspiel in Venedig 1715 auf ihn machte. Vivaldi spielte

⁷ Adorno hat diese Evidenz dem Ereignis der Aufführung und dem Interpreten zugeschrieben: »... der ganze Reichtum des musikalischen Gefüges, in dessen Integration seine Kraft eigentlich besteht, muß von der Aufführung zur Evidenz gebracht werden [...].« Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 10/1 (Kulturkritik und Gesellschaft) »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, Frankfurt a. M. 1977, S. 145.

⁸ zit. nach Gino Monaldi: *Cantanti evirati del Teatro Italiano*, Rom 1920, S. 94.

ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine phantasie anhing, die mich recht erschreckt, denn dergleichen ohnmöglich so jemahls ist gespielt worden noch kann gespielt werden, [...] und das [mit] einer geschwindigkeit die unglaublich ist, er suprenierte damit jedermann, allein, daß ich sagen soll, daß es mich charmirt das kan ich nicht thun weil es nicht so angenehm zu hören, als es künstlich gemacht war.⁹

Der Gegensatz zwischen dem, was als atemberaubende technische Leistung »supreniert«, also Staunen macht, und dem, was ausdrucksvoll und berührend wirkt, zählt seit dem 18. Jahrhundert zum ambivalenten Merkmals-Katalog des Virtuosen. Mehr noch: seit dem Auftreten der legendären Virtuosen im 19. Jahrhundert im Schauspiel und im Konzert – von Iffland bis Zacconi und Sarah Bernhardt, von Kalkbrenner und Paganini bis zu Liszt – überwiegen (insbesondere in der deutschen Kritik) die pejorativen Urteile, so daß der »Virtuos« stellenweise sogar ein Gegenbegriff zum »wahren Künstler« wurde.¹⁰ Die Topoi des (bloß) Brillanten, der Effekthascherei, des Zirkensisch-Bravourösen, das die Aufmerksamkeit nur auf die Selbstinszenierung des Virtuosen lenke; die Absicht der Blendung durch Gaukelstücke eines leeren Scheins, der sich im Seelenlos-Mechanischen erschöpfe – diese Formeln prägen die Semantik zahlreicher Artikel. Franz Liszt schreibt in seinem insgesamt von Bewunderung getragenen Nekrolog auf Paganini über dessen Virtuosen-Egomanie: »Paganinis Gott aber ist nie ein anderer gewesen, als stets sein eigenes düster trauriges Ich!«¹¹ Heinrich Heine verweist in der »Lutezia« auf die zahlreichen Nachfahren von Paganini und Liszt, die »wie die Heuschrecken« jede Wintersaison in Paris einfallen, als »Invaliden des Ruhms«.¹² Und diese Auffassung über die mangelnde Werkbezogenheit und die Oberflächlichkeit des Theatralen im Auftritt des Virtuosen fin-

⁹ zit. nach: Konrad Küster: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität, Basel, London, New York 1993, S. 111.

¹⁰ Vgl. Albrecht Betz: Das Vollkommene soll nicht geworden sein. Zur Aura des Virtuosen, in: Virtuosen 2001, Anm. 1, S. 9–31; sowie die Verteidigung der Virtuosen gegen ihre »Verdächtigung« durch Albrecht Riethmüller: Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan, ebd. S. 100–124.

¹¹ Franz Liszt: Paganini. Ein Nekrolog, (1840) in: »Critiques Musicaux« (Anm. 2), S. 229.

¹² Heinrich Heine: Lutezia II/LVI (Paris, 26. 3. 1843). In: Sämtliche Werke. Düsseldorf Ausgabe, hg. von Manfred Windfuhr, Band 14, 1, Hamburg 1990, S. 49 (zit. im weiteren unter der Sigle DHA und Band- und Seitenzahl).

det sich selbst im 20. Jahrhundert noch häufig, etwa wenn Alfred Brendel über Franz Liszts virtuose Stücke sagt, sie könnten leicht zum »Vehikel des Effekts [werden], den Wagner als Wirkung ohne Ursache bezeichnet«¹³ habe. Auch in der Wissenschaft, in zahlreichen Handbuch- und Lexikon-Artikeln in der Musik- und ebenso in der Theaterwissenschaft finden sich solche Wertungen des Virtuosen noch heute.¹⁴

Zum Verständnis dieses komplexen Zusammenhangs ist es nötig, einen Blick auf die Karriere des Begriffs in der Kulturgeschichte zu werfen. Der Begriff »Virtuose« geht zurück auf das lateinische Wort »virtus«; es bedeutet: kriegerische Tüchtigkeit, »zum Sieg fähig«. Etwas vom sieghaften Gestus dieser Bedeutung ist auch in der Vorstellung vom Virtuosen noch enthalten: in der Auffassung des Begriffs, wie er in der Renaissance verwendet wird. Hier bezeichnet »virtuoso« ganz allgemein das Ideal des gebildeten Menschen; zugleich wird der Begriff mehr und mehr für herausragendes Können und bezogen auf Gelehrsamkeit in allen Sparten des Wissens und der Kunst verwendet.¹⁵ Erst im 18. Jahrhundert verlagert sich die Bedeutung von »Virtuose« – mit der Trennung von Autor und darstellendem Interpreten¹⁶ – auf den ausübenden Künstler.

Dabei ist aber in Erinnerung zu rufen, daß »virtuosi« in einer älteren und allgemeineren Wortbedeutung, insbesondere in England im 16. und 17. Jahrhundert, jene Gelehrten meinte, die sich als Sammler und Liebhaber sowohl von Kunstwerken als auch von naturwissenschaftlichen

¹³ Alfred Brendel zit. nach Betz (Anm. 10), S. 23.

¹⁴ Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff »Virtuose« bereits überwiegend für die musikalische Darstellung auf einem Instrument verwendet; (vgl. die Sammlung der Definitionen im Artikel von Martin Warnke: Der virtuose Künstler, in: Virtuosen (Anm. 1), S. 81–99, hier S. 81f.); und noch im obengenannten Artikel des »Theaterlexikons« oder im 1972 erschienenen Artikel zum »Virtuosen« im »Handwörterbuch der musikalischen Terminologie« (vgl. den Auszug bei A. Riethmüller (Anm. 10), S. 107) ist der Hinweis auf die Äußerlichkeit der Darstellung als Selbstzweck zu finden.

¹⁵ Es ist bezeichnend, daß diese Bedeutung des Begriffs »Virtuoso« sich in der Zeit der Manufaktur, ca. von 1550–1750, herausbildet und differenziert.

¹⁶ Eine Entwicklung, die im 18. Jahrhundert beginnt und Anfang des 19. Jahrhunderts bereits die Musiktheater- und Konzert-Szene in den bürgerlichen Städten Europas bestimmt. E. T. A. Hoffmann hat in seinen Texten diesen Sachverhalt präzise dargestellt (etwa in den Novellen »Ritter Gluck« oder »Don Juan«); und Heinrich Heine reflektiert diese Entwicklung – u. a. in den Berichten aus Paris und in den »Florentinischen Nächten« – auch vor dem Hintergrund der politischen und ökonomischen Veränderungen im 19. Jahrhundert.

Objekten hervortaten und sich der 1662 gegründeten »Royal Society of London for Improving Natural Knowledge« anschlossen.¹⁷

Die Virtuosi des frühen 17. Jahrhunderts waren Amateure im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, sie beschäftigten sich mit Kunst, Altertümern, Mathematik und/oder Raritäten der Natur, weil sie diese Gegenstände liebten und darin ihre Freude fanden.¹⁸

So erschien in dieser Zeit eine ganze Reihe von Abhandlungen und Handbüchern über diese Wissens-Praxis und ihre Gegenstände:¹⁹ Henri Peachums »Complete Gentleman« (1634) war eine Art Handreichung für »virtuosi«. Robert Burton bespricht in seiner »Anatomy of Melancholy« (1621) Strategien der Aufmerksamkeit und der Forschung der »virtuosi« als ein Remedium gegen Melancholie. Francis Bacon beschreibt in seiner Abhandlung »The Advancement of Learning« (1605) Sammlungen und Forschungsgebiete eines »virtuoso«; Robert Boyle, Mitglied der Royal Society und Verfasser von »The Christian Virtuoso«, nannte sich selbst und andere Gelehrte »virtuosi«.²⁰ Und Sir Thomas Browne schließlich faßte den Typus von Gelehrsamkeit, den er selbst – in seiner sammlerischen und dem Raren und Kuriosen zugewandten Forschung – verkörperte, unter den Begriff des »Virtuoso«.²¹

Warum aber ist dieser wissenschaftsgeschichtliche Begriff »Virtuose« von Interesse für eine Untersuchung zur Theatralität dieses Topos? Es ist

¹⁷ vgl. R.H. Syfret: Some Early Reactions to The Royal Society. In: Notes and Records of the Royal Society of London, 7, 1950, S. 207–258.

¹⁸ Lorraine Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2000, S. 28.

¹⁹ Vgl. den sehr informativen Artikel von Marjorie Hope Nicolson: Virtuoso, in: Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, hg. von Philip Wiener, Vol. IV, New York 1973, S. 486–490.

²⁰ Bemerkenswert sind dabei auch die Berichte über die Praxis dieser Forschungen, die Kuriosität sowohl der Gegenstände als auch der Verfahren; eine Situation, die leicht parodistische Züge annahm; so z.B. wenn über Nicholas Gimcrack, the »Virtuoso«, berichtet wird, man habe ihn beobachtet, »lying upon a laboratory table where he is learning to swim by imitating the motions of a frog in a bowl of water. When asked whether he had practiced swimming in water, he replied that he hates the water and would never go near it. I content myself, he said, »with the speculative part of swimming; I care not for the practical. [...] Knowledge is my ultimate end.«, zit. nach M. Hope Nicolson (Anm. 19), S. 487.

²¹ Vgl. dazu Arno Löffler: Sir Thomas Browne als Virtuoso. Die Bedeutung der Gelehrsamkeit für sein literarisches Alterswerk, Nürnberg 1972.

die Bedeutung für eine Geschichte der Aufmerksamkeit, die diese frühe epistemologische Szene des Virtuosen in den Horizont der Theatralitätsforschung rücken muß. »Virtuosi« markieren das Feld des Wissens und einer Wahrnehmung, die auf das Staunen und auf das Erstaunliche gerichtet sind. Wie die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston in ihren Untersuchungen gezeigt hat,²² geht das besondere Interesse am Wunderbaren, am Unerklärlichen und an ungewöhnlichen Objekten einher mit einer spezifischen Ausrichtung der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit: nämlich mit den (im 16. und 17. Jahrhundert positiv bewerteten) kognitiven Leidenschaften des Staunens und der Verblüffung. Eben die Beziehung von Wunderbarem, als dem staunenswürdigen Objekt²³, und der Aufmerksamkeit des Forschers eröffnet einen Wahrnehmungs- und Erkenntnis-Raum, der eine spezifische Erfahrung von Evidenz ermöglicht. Und der »Virtuoso« ist es, der gleichsam die Stelle der Selektion und der Vermittlung des Staunenswürdigen besetzt. Virtuosen sind, so gesehen, *Attraktoren* der Aufmerksamkeit; und sie sind zugleich *Medien* der Aufmerksamkeit.

Es wäre nun freilich zu linear gedacht, von einer direkten Ablösung und Übertragung dieses Aufmerksamkeits-Szenarios – des Staunens – von der Wissenschaft in die darstellende Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts auszugehen.²⁴

²² L. Daston (Anm. 18); vgl. auch: Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, New York 1998, sowie Lorraine Daston: Die kognitiven Leidenschaften: Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit. In: Dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001, S. 77–97.

²³ Jene Objekte der Wunderkammern ebenso wie die staunenswürdigen und absonderlichen Gegenstände von wissenschaftlichen Abhandlungen wie etwa der monströse Kalbskopf bei Robert Boyle: *An Account of a Very Odd Monstrous Calf*. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, London 1665.

²⁴ Freilich beginnt zu jenem Zeitpunkt, als in der Naturwissenschaft sich das kognitive Interesse »vom Wunderbaren zum Gewöhnlichen« (vgl. L. Daston (Anm. 18), 2000, S. 13) bewegt und Joseph Addison (der mit Richard Steele 1710 noch »The Will of a Virtuoso« verfaßt hat) über die »belanglosen Raritäten, mit denen das Kabinett eines Virtuoso vollgestopft ist [...]« (zit. nach L. Daston, 2000, S. 29) spottet und fordert, »Forschungen dieser Art sollten der Zersteuerung, der Entspannung und dem Vergnügen dienen, und nicht etwa eine ernsthafte Lebensbeschäftigung sein.« (ebd.) jene Epoche, in der der Virtuose mehr und mehr in der Kunst, insbesondere in der darstellenden Kunst, hervorzutreten beginnt und selbst zum umstrittenen Gegenstand der Aufmerksamkeit und des Staunenes wird.

Aber es sind doch die insgesamt sich wandelnden Konzepte und Verfahren zur Herstellung von Evidenz – sowohl in der Wissenschaft²⁵ als auch in der Kunst – die hier eine Verbindung stiften und die Theatralität der Szene des Virtuosen, als eine Figur von Evidenz, markieren. In beiden Bereichen stellt sich Evidenz über das Staunen, die Verblüffung über das Wunderbare her. Wie aber vermittelt sich dieser Stil der Aufmerksamkeit? Ich meine, daß hier die Rhetorik eine wichtige Brückenfunktion einnimmt: zwischen der ›demonstratio‹ des wissenschaftlichen Vortrags und der ›hypocrisis‹ der künstlerischen Darstellung; und dies auch und gerade in einer Zeit – im 18. Jahrhundert – in der der Status der Rhetorik in der Kultur und in der Kunst brüchig wird.

Warum Rhetorik? Hier meine ich jenen Bereich der Rhetorik, der für die Wirkung des Virtuosen von Bedeutung ist: nämlich für den Vortrag selbst; jene Dimension der darstellerischen Praxis also, die mit den Begriffen der ›actio‹ bzw. der ›hypocrisis‹ bezeichnet ist. Die ›actio‹ umfaßt jene Seiten des Wissens, des Zeigens – jene Formen der Inszenierung, die performativ Evidenz herzustellen vermögen: durch den Einsatz aller körperlichen Mittel (der Stimme, Mimik, Gestik) sowie der räumlichen und rahmenden Arrangements; jenen ›Auftritt‹ eines Vortragenden also, der schon in der Antike als entscheidend für die Wirkung (einer Rede) betrachtet wurde: in der Rhetorik des Aristoteles²⁶ und, deutlicher noch, bei Cicero: »Der Vortrag, sage ich, hat in der Redekunst allein entscheidende Bedeutung. Denn ohne ihn gilt auch der größte Redner nichts, ein mittelmäßiger, der ihn beherrscht, kann aber oft die größten Meister übertreffen.«²⁷

²⁵ Die Bedeutung von Evidenz im Bereich der Wissenschaftsgeschichte ist in letzter Zeit in den Aufmerksamkeitshorizont kulturwissenschaftlicher Untersuchungen (z. B. zur »Kulturgeschichte des Beweises«) gerückt; die Verbindungen zwischen Kunst, Rhetorik und Wissenschaft – eben über unterschiedliche Theorien und Verfahren zur Herstellung von Evidenz (wie sich dies z. B. in der Figur des Virtuosen zeigt) sind bislang m. W. noch nicht eingehend untersucht (ein umfangreiches Gebiet, das ich hier nur in den Umrissen des Projektes skizzieren kann). – Zur Evidenz in der Wissenschaft vgl. Gary Smith und Matthias Kroß (Hgg.): *Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises*, Berlin 1998.

²⁶ Aristoteles spricht der rednerischen Aktion – der ›actio‹ – die »größte Wirkung« zu: vgl. Aristoteles, *Rhetorik* III, 1,2, 1403.

²⁷ Cicero: *de oratore*, 3, 213; zum Kontext in der Geschichte der Rhetorik vgl. Gert Ueding, Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 1994, S. 230ff.

Die Inszenierung von Bezeugung und Authentizität selbst also wird zum entscheidenden Moment des Vortrags,²⁸ denn – so die Theorie der *hypocrisis* – durch »ars« solle der Eindruck erweckt werden, daß der Vortragende an dem, was er darstellt, innerlich beteiligt sei. Interessant ist in diesem Zusammenhang von Theatralität und Evidenz, daß sich im Begriff der »hypocrisis« ambivalente Bedeutungsschichten überlagern. Der Begriff bezeichnet – in einer repräsentationsstrategisch wichtigen Überkreuzung von »Inszenieren« und »Auslegen« – sowohl den Akt des »Ansagens« (Deutens) und Darstellens, als auch die Formen der Verstellung und der Heuchelei. Gebärden im Spiel solcher »actio«, die den Effekt der inneren Beteiligung des Vortragenden beim Publikum zu erzielen suchen, sind zuletzt eben wegen dieser »Inszeniertheit von Authentizität« immer auch umstritten – wie z. B. die Berichte über Franz Liszts Posen zeigt: wenn er etwa nach dem Vortrag von Bachs »Air« aus der D-Dur Suite das Haupt auf die Tasten zu legen und die Hände zu falten pflegte.²⁹

Genau an diesem Punkt nun wird – eben im 18. Jahrhundert, in der Zeit also, in der der Virtuose »unter Verdacht« gerät – die Differenz zwischen Rhetor und Schauspieler zu einem Streitfall der Ästhetik und der Debatten um Authentizität. Die *Differenz* zwischen Redner und Schauspieler war zwar auch in der Antike schon ein Thema: Cicero bezeichnet den Redner als *Darsteller* des wirklichen Lebens, während der Schauspieler der *Nachahmer* der wirklichen Lebens sei. Während also der Schauspieler im Modus des »als ob« agiert und Wirklichkeit als Mimesis darstellt, präsentiert der Redner – als Vortragender (auch in der Musik) – die Wirklichkeit eines Textes, als »Geschichte«. Er tut dies nicht in einer »Rolle« mit ihrer zeichenhaften Ausstattung, sondern er hat das Publikum durch das Ethos seiner Person – über die Evidenz seiner Darstellung – zu gewinnen und zu überzeugen. Diese Unterscheidung zwischen Mimesis und Repräsentation wird im 18. Jahrhundert wieder aufgenommen und im komplexen Zusammenhang der Fragen von Darstellung, Natürlichkeit und Authentizität reflektiert. Gemeinhin geht man in der Forschung von einer Diskreditierung und Verdrängung

²⁸ Zu »Evidenz« vgl. Ueding/Steinbrink (Anm. 26), S. 284f. – In diesem Zusammenhang wäre der Verbindung (und Differenz) von wissenschaftlichem Vortrag und »Performance« als künstlerischem Vortrag noch genauer zu betrachten.

²⁹ zit. nach A. Betz (Anm. 1), S. 24.

des Rhetorischen aus der (Theater- und Kunst-)Szene der körperlichen Beredsamkeit aus.³⁰ Fraglich ist allerdings, ob hier nicht vielmehr eine Verschiebung stattfindet, durch die das Authentizitätsmuster, das in der Antike dem Redner (und nicht dem Schauspieler) zugeordnet war, in der sich wandelnden bürgerlichen Kultur nun ausgerechnet durch den Virtuosen verkörpert wird. Denn für die ›actio‹ des Vortragenden galt stets, daß die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung – bei allem Einsatz inszenatorischer (und argumentativer) Mittel – zuletzt durch seine Person vermittelt wurde: zum Pathos der Darstellung kam das Ethos seiner Persönlichkeit, Status, Ehrbarkeit – eben »virtus«. So gesehen wäre der Virtuose eine Figur der Latenz des Rhetorischen; d.h. im Topos des Virtuosen finden (in verschobener Form) jene Elemente des Rhetorischen eine andere Szene, die mit dem Natürlichkeitsparadigma in der Darstellungstheorie im 18. Jahrhundert abgelöst schienen, eigentlich aber einem verdeckten Szenen- und Diskurswechsel unterlagen. Die Ambivalenz in der Beurteilung des Virtuosen bezieht sich auf diese Unentscheidbarkeit zwischen Vortrag und Schauspiel, zwischen dem Ethos des Interpreten und der Artifizialität der ›Performance‹. Es ist ein Dilemma, das im 18. Jahrhundert zunächst in der Beurteilung des virtuosen Gesangs schlechthin, des Gesangs der Kastraten, sich niederschlägt,³¹ allmählich auch den Schauspieler einbezieht³² und schließlich – mit der

³⁰ Die Frage der Latenz des Rhetorischen und seine Verschiebung in andere Felder der Repräsentation (der Wissenschaft, der darstellenden Künste wie z.B. der Virtuosen) könnte (immer noch) der Gegenstand einer weitläufigen Untersuchung werden. Zur Verinnerlichung des Rhetorischen im 18. Jahrhundert vgl. u.a. Erich Meuthen: Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1994.

³¹ Vgl. dazu die immer noch umfassendste Dokumentation von Franz Haböck: Die Kastraten und ihre Gesangkunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie, Berlin, Leipzig 1927.

³² Vgl. dazu etwa Rousseaus und Diderots Kritik am traditionellen Schauspielstil (dazu: Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1980); – ein Beispiel solcher Einschätzung findet sich bei Heinrich Theodor Röttscher, der die von Zeitgenossen geäußerte Kritik an Iffland (dem hochgeschätzten Schauspieler und Theaterdirektor) zusammenfaßt: »Wenn Tieck zuweilen von Iffland behauptet, in seinem Spiel sei öfters etwas Virtuosenhaftes gewesen, so will er damit im Einklange mit unseren Behauptungen andeuten, daß in Iffland's Spiel bisweilen eine gewisse Sucht nach dem Absonderlichen, nicht das reine Streben geherrscht habe, ganz in der Person aufzugehen, welche er spielte.« Aus Heinrich Theodor Röttscher: *Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst*, in: *Ders.: Kritiken und dramatische Abhandlungen*, Leipzig 1859, S. 241–249, hier: S. 243.

Verbreitung des Instrumentalkonzerts als bürgerlicher Institution und den Auftritten reisender Solisten – insbesondere den Virtuosen in der Musik ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Friedrich Nietzsche war, neben Heinrich Heine, wohl der genaueste Beobachter dieser schillernen Szene des Virtuosen. So warnt er (in seiner Polemik gegen Wagner) vor der »*Heraufkunft des Schauspielers in der Musik*«³³, vor jenem »Künstler des Vortrags«³⁴, der vor allem »*Wirkung* will, nichts mehr ...«³⁵. Zugleich aber zieht Nietzsche, der große Rhetorik- und Musik-Kenner, die aus der actio-Lehre bekannte Vorstellung heran, daß der Vortragende das Ethos seiner Darstellung durch seine Persönlichkeit zu beglaubigen habe; daß und wie er also die Performance an die Stelle des »Meisters« zu setzen weiß:

Der Klavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas erlebe. Freilich: wenn er nichts Bedeutendes *ist*, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen [...]. Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des »Virtuosentums.«³⁶

Aussagen wie diese, in der die verschobenen Positionen von Werk und Darstellung und die Fragen der Authentifizierung differenziert betrachtet werden, sind eher selten. Zumeist bewegen sich die Argumente *gegen* (seltener *für*) den Virtuosen zwischen den Polen von Geist und Technik. Und sie bezeichnen ein Feld widerstreitender Autoritäten: die Autorität des Textes auf der einen Seite, die des Performers (oder Interpreten) auf der anderen Seite. Hier entsteht zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganz klare Hierarchie: zugunsten der Autor-Position und des mit dem Text verbundenen Werk-Begriffs.³⁷

³³ Vgl. Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Ders., Werke, hg. von Karl Schlechta, München 1962, Bd. 2, S. 925.

³⁴ Ebd.

³⁵ Friedrich Nietzsche: Wagner als Gefahr. In: Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen (Anm. 33), Bd. 2, S. 1043.

³⁶ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches; 1. Band, Nr. 172. In: Werke (Anm. 33), Bd. I, S. 560.

³⁷ Es ist in diesem Zusammenhang, in der Geschichte des »Virtuosens«, bemerkenswert, daß die Einheit der Funktionen von Autor und Werk / Text eben in jenem historischen Moment der sozialen und ökonomischen Entwicklung besonders dominant wird, in dem »Arbeitsteiligkeit«

In der Tat ist es eine Denkfigur des Idealismus, die als Differenz von Geist und Technik immer wieder variiert erscheint, und die Hegel auf den Begriff gebracht hat, wenn er in seinen Vorlesungen über Ästhetik sagt, es gebe zwei Typen der »künstlerischen Exekution«:

Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere dagegen ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug, die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln. [...] Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkt gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Äußere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke genießbar macht.³⁸

Eben dieses Verzieren, Improvisieren, Phantasieren – die produktive Freiheit des Darstellers als einer »Ausschweifung« also – steht mit der Krise der Repräsentation ab 1800 mehr und mehr im Zwielficht. Während die Improvisation im 17. und frühen 18. Jahrhundert – in den Arien der Kastraten, in den Soli der Tänzer, in den Auftritten der Schauspieler – noch selbstverständlich zur Praxis der Aufführung gehörte, wird sie im 19. Jahrhundert zum Streitpunkt einer Ästhetik, die den Interpreten mehr und mehr der Intention des Autors bzw. der Autorität des Textes unterzuordnen trachtet – die »Phantasie« und das »Capriccio« werden zu einer Darstellungsform der Texte, in der Musik ebenso wie in der Literatur. Von den Paradoxien der Darstellung zwischen Notat und Inszenierung, zwischen Gedächtnis und Ereignis, die sich daraus ergeben, erzählen Texte wie etwa E. T. A. Hoffmanns »Ritter Gluck«; aber auch

(nicht nur im ökonomischen Bereich der Industrialisierung, sondern auch zwischen Autor und Darsteller, Komponist und Musiker) relevant wird (nicht zuletzt auf dem wachsenden »Markt« des Konzert-Systems); Karl Marx hat in diesem Zusammenhang den Begriff des »Virtuosen« für eben jene arbeitsteilige Situation der Gesellschaftsentwicklung verwendet und von der »Virtuosität des Detailarbeiters« gesprochen. (zit. nach Hanns-Werner Heister; Artikel »Virtuosen« in: MGG, S. 1723.)

³⁸ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, Vorlesungen über die Ästhetik III, auf d. Grundlage der Werke v. 1832–1845 hg. und redigiert v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Frankfurt a. M. 1970, S. 219 und S. 221f.

die wachsende Reihe von Anleitungen zum freien Spiel und Phantasieren, die in dieser Zeit publiziert werden.³⁹

Die historischen Veränderungen im 19. Jahrhundert werden durch diverse Künstleranekdoten illustriert, die in ihrer Pointiertheit eben gerade auf eine Praxis der (Musiktheater-)Darstellung hinweisen, die im Verschwinden begriffen ist; so z.B. in folgender Anekdote zur schöpferischen ›Eigenständigkeit‹ der Künstlerin im Opernbetrieb, die Hector Berlioz überliefert:

Eine bewunderungswürdige Sängerin, die so sehr betrauerte Sontag, hatte für den Schluß des Maskenterzetts in ›Don Juan‹ eine musikalische Wendung erfunden, welche sie an Stelle des Originals sang. Ihr Beispiel wurde bald nachgeahmt, es war zu schön, um es nicht zu werden, und alle Sängerinnen Europas adoptierten für die Rolle der Donna Anna die *Erfindung* von Frau Sontag. Als eines Tages bei einer Generalprobe in London ein mir bekannter Dirigent diese kühne Unterschiebung hörte, hielt er das Orchester an und sagte zu der Primadonna:

›Nun? Was gibt's? Haben Sie Ihre Rolle vergessen?‹

›Nein, Herr Kapellmeister, *ich singe die Version Sontag.*‹

›So! Sehr gut; dürfte ich aber so frei sein und Sie fragen, warum Sie die Version Sontag der Version Mozart vorziehen, der einzigen, mit welcher wir uns hier zu beschäftigen haben?‹

›Weil sie sich besser ausnimmt.‹

!!!!!!!.....⁴⁰

Szenen – anekdotisch überliefert – wie die hier zitierte beschreiben einen, vielleicht *den* entscheidenden Paradigmawandel im Bereich der Darstellung überhaupt. Und dieser Wechsel zwischen Performance und Werk spiegelt sich in den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, die sich damit befassen, auf sehr verschiedene Weise: In der Literaturwissenschaft war es lange (von Dilthey bis Staiger) das Konzept der Hermeneutik (und der Edition), das – bis zu seiner Infragestellung

³⁹ Interessant ist dabei besonders die paradoxe Situation, daß – eben für das in der Romantik propagierte ›Phantasieren‹ und Improvisieren – die zahlreichen Etüden-Werke (von Czerny, Kreutzer, Moscheles etc.) geschrieben wurden, die das instrumentaltechnische Rüstzeug vermitteln sollten; zugleich aber (auch durch das Auswendigspielen) sich selbst dissimulieren sollten. Vgl. dazu Grete Wehmeyer: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel, Basel, London 1983.

⁴⁰ Hector Berlioz: Grotteske Musikantengeschichten (aus d. Französischen v. Elly Ellès), Frankfurt a. M. 1986, S. 40.

durch die Dekonstruktion – unangefochten die Relation von Text und Interpretation bestimmte. In der Musikwissenschaft war und ist es das Paradigma der absoluten Musik und der »Werktreue«, das bis heute die Handbuchartikel bestimmt und z. B. den Begriff »Performance« durchweg auf die Realisation einer Partitur bezieht. Und so war und ist es die Aufgabe einer Theaterwissenschaft, die sich auch als Theatralitätsforschung versteht, das transgressive Muster der Darstellung, das die »Szene des Virtuosen« bereithält, zu untersuchen.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich die These aufstellen, daß die umstrittene Erscheinung des Virtuosen im 19. Jahrhundert den Schauplatz einer »Querelle zwischen Komposition und Aufführung« markiert.⁴¹ Umstritten ist der Virtuose, um dies hier noch einmal zu wiederholen, weil er eine Evidenzfigur für das schlechthin Unwahrscheinliche darstellt, das sich – unhintergebar, selbstevident – an das Ereignis seines Auftritts bindet. Paradoxerweise wird aber (da sich dieses Ereignis zwar bezeugen läßt, sich aber nur selbst beglaubigen kann) die Evidenz des Virtuosen zu einem Effekt jener Topoi und Diskurse, die in verschiedenen Kontexten Beglaubigungs- und auch De-Legitimierungsfunktion erfüllen; Topoi und Diskurse, die so die Theatralität des Virtuosen allererst hervorbringen. Eine wichtige Funktion in dieser »Mise en scène« des Virtuosen nimmt dabei eben jene »Querelle« zwischen Text und Performance ein, die – in verschiedenen Schattierungen und den unentscheidbaren »Pro-« und »Contra«-Positionen – das Charisma seiner Erscheinung gründiert und die gleichermaßen im Bereich des Theaters, des Ballettsaals und des Konzertes anzutreffen ist.

Diesen Schauplatz, seine Agenten und seine Diskurse will ich im folgenden noch etwas schärfer beleuchten:

Heinrich Heine, ein genauer und kritischer Beobachter der Musik- und Theater-Szene, plädiert in den Berichten über Virtuosen in der »Lutezia« zuletzt ganz hegelianisch für die Freiheit der künstlerischen Interpretation; aber nur, wenn der »Executant« es verstehe, durch seinen Vortrag »jenen wundersamen Unendlichkeitshauch« des Musikstücks, das »in der Fülle jenes Selbstbewußtseins der Freyheit des Geistes

⁴¹ Vgl. zum musik- und geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Frage Susan Bernstein: *Virtuosity of the nineteenth Century*, Univ. of California Press Berkeley, Los Angeles, London 1998.

komponiert sei«, zu übermitteln.⁴² Bei weitem rigider als Heine äußert sich Richard Wagner zur Frage nach der Priorität des Werkes und der Prärogative des Komponisten, wenn er in seinem Aufsatz »Der Virtuos und der Künstler« (1840) schreibt, der kompositorische Gedanke habe stets der Ursprung für den Vortrag zu sein, und der ausübende Künstler, der »Virtuos«, müsse mit »gewissenhafter Treue« die »Intentionen des Komponisten« wiedergeben, »damit die geistigen Gedanken unentstellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermittelt werden«, was nur durch die »völlige Verzichtleistung auf eigene Invention« des Interpreten und durch eine »besondere, liebevolle Schmiegsamkeit« geschehen könne.⁴³ In dieser Auffassung soll der Virtuose nicht als »Actor« auftreten, der durch seine »Kunstgeschicklichkeit« zum »Repräsentanten« oder gar zum »Tyranen« des Werkes werden könnte. Die Stellung des Vortragenden ist vielmehr die des »Vermittlers«. Er sei, so Wagner, der »Durchgangspunkt für die künstlerische Idee.«⁴⁴

Es ist eine Medien-Theorie, die Wagner hier mit der Funktion des Virtuosen verknüpft: Er ist der »Durchgangspunkt« – das »Relais« – für den Geist des Werks, das er mit höchster Treue, »high fidelity« (wie die Grammophon-Reklame des 20. Jahrhunderts lauten wird) zu übermitteln habe.⁴⁵

Der hier angesprochene Krisenmoment der Repräsentation, der sich mit dem Auftreten des Virtuosen in der ästhetischen ebenso wie in der

⁴² H. Heine: Lutezia, DHA (Anm. 12), S. 48.

⁴³ Vgl. Richard Wagner: Der Virtuos und der Künstler. In: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 5, Frühe Prosa und Revolutionstraktate, Frankfurt a. M. 1983, S. 171–186, hier: S. 174.

⁴⁴ Ebd., S. 175.

⁴⁵ In der Diskussion zwischen Wagner und Liszt (anlässlich einer Aufführung des »Lohengrin«, die zu übernehmen Wagner Liszt gebeten hatte) vertreten beide Musiker gegensätzliche Standpunkte. Liszt ist im Gegensatz zu Wagner der Meinung, daß erst der Virtuose die Komposition zum Leben erwecke:

»Without the virtuosi, the composer's existence would be a perpetual hell, since the latter can neither himself present what his creative genius has thought up, nor objectify what fills him, nor can he make present to himself that which makes his pulse beat, which ignites his imagination, occupies his thoughts and absorbs his whole being. If all this is not performed for him by human voice, an instrument or an orchestra, he would be in endless torment with no hope of deliverance.« Franz Liszt, Gesammelte Schriften 6, S. 336; zit. nach S. Bernstein (Anm. 41), S. 91; zu Liszt vgl. auch Alan Walker: Franz Liszt. The virtuoso years. 1811–1847, London 1983.

politischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt, wird auch zum Thema einer Debatte in der Schauspieltheorie. Eduard Devrient, Karl Gutzkow und Heinrich Theodor Röscher sind die wichtigsten Agenten in einem Streit, in dem es nicht nur um das Verhältnis von Text und Darstellung geht, sondern um Autoritäts- und Legitimationsfragen politischer Natur – zwischen Königtum und konstitutioneller Monarchie.⁴⁶ Der Virtuose wird dabei zur Symbolfigur eines überlebten und reformbedürftigen Systems. So etwa schreibt Röscher in seiner Abhandlung »Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst« (1855):

Wer ist der Virtuose in der Schauspielkunst? Derjenige, welcher nur sich selbst, nicht die Sache, nur die Verwerthung seiner Persönlichkeit, nicht die Erzeugung des Kunstwerks zum Zwecke hat, der [...] sich durch die Sucht nach dem Absonderlichen und Aparten hervorthut und, anstatt sich zum Mittel für die Kunst zu machen, die Kunst vielmehr zum Mittel für seine persönlichen Interessen herabsetzt.⁴⁷

Während Röscher für die anderen Künste, z. B. die Musik, virtuose Beherrschung in gewissem Maße gelten läßt, bezeichnet er das »Virtuosenenthum« im Schauspiel geradezu als Ausdruck des »Unkünstlerischen«:

In der dramatischen Darstellung aber drückt die Virtuosität nicht nur die vollständige Unterwerfung des Körpers und des Tones zu künstlerischen Zwecken aus, sondern hier erhält dieser Begriff wesentlich die Bedeutung einer, auf Kosten der ewigen Wahrheit und Schönheit sich hervordrängenden Darstellungsweise, welche nicht sowohl die Kunst, als solche, sondern die Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit zum Zwecke hat.⁴⁸

Eben dieses Einbringen des »Eigenen«, das Ethos der Person im Zeigen ihrer Individualität (im Sinne der oben erwähnten actio-Lehre der Rhetorik), wird hier vehement verworfen zugunsten einer übergeordneten Idee der ästhetischen Repräsentation.

In die Debatte über das Verhältnis von Autor und Interpret, Werk und Performance greifen somit noch weitere Diskurse ein, die den Topos des Virtuosen und die ihm zugeschriebene Theatralität erweitern: zu jenem bereits erwähnten ökonomischen Diskurs der Arbeitsteiligkeit

⁴⁶ Diesen Zusammenhang hat Jörg Wiesel in seiner Dissertation herausgestellt; vgl. Jörg Wiesel: *Zwischen König und Konstitution. Der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theaters*, Wien 2001.

⁴⁷ H. T. Röscher (Anm. 32), S. 241.

⁴⁸ Ebd., S. 242.

kommt ein politisch semantisierte Diskurs um das Bild des Virtuosen. Wagner spricht vom »Tyrannen«, ähnlich Rötischer, wenn er dem Virtuosen »Herrschaft über den Stoff«, »Unterwerfung des Materials« als eine Praxis des Mißbrauchs der »ewigen Wahrheit und Schönheit«⁴⁹ vorwirft. Heine beschreibt, wie die reisenden »hochgefeierten Virtuosen« wie »siegreiche Fürsten in allen Hauptstädten Europas sich huldigen lassen«⁵⁰. Franz Liszt nennt Paganini einen »Künstlerkönig«⁵¹, und ganz ähnlich bezeichnet Eduard Hanslick den berühmten Violinisten Joseph Joachim als »Geigerkönig«⁵². Und wie sehr die Herrscherposition und die Allmachtsallüren des Virtuosen wiederum zu einem Topos für die Theatralität des Politischen nach der Revolution – zwischen Königtum und konstitutioneller Monarchie⁵³ – wurden, zeigt sich an einem Text Robert Schumanns, der das Verhältnis von Orchester und Solist als veritable Allegorie politischer Repräsentation beschreibt.⁵⁴ Im Rahmen dieser Topik erscheint es nur konsequent, daß das Ende des »Virtuosenjubilés« (die große Zeit mit Paganini, Liszt, Thalberg, der enthusiastischen Feier der beiden Violin-Wunderkinder Milanollo⁵⁵) mit dem Wandel der politischen Verhältnisse, mit der Revolution von 1848 gekommen schien. So jedenfalls diagnostizierten Zeitgenossen wie Franz Liszt und Eduard Hanslick die Situation. Liszt schreibt in seinem Nekrolog auf Paganini, daß die Monarchie in ihm ihren »letzten glanzvollen Repräsentanten«

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ H. Heine, Lutezia, in DHA (Anm. 12), S. 46.

⁵¹ F. Liszt: Paganini. In: Salmen (Hg.) (Anm. 2), S. 229.

⁵² Zit. nach K. Küster (Anm. 9), S. 125

⁵³ Zum politischen Kontext und zur Repräsentationslogik vgl. J. Wiesel (Anm. 46), insbesondere S. 73 ff.

⁵⁴ vgl. Küster (Anm. 9); Küster weist darauf hin, wie häufig der Virtuose zum Bild für die Rolle des Monarchen wurde: Hanslick, Liszt, Wagner, Bülow und Schumann haben daran Anteil. Robert Schumann vergleicht in seiner Kalkbrenner-Kritik das Orchester mit der »Kammer«; es repräsentiere also die Ständevertretung, die das Agieren des Solisten kontrolliere. Siehe im weiteren zu diesem Vergleich mit einer »konstitutionellen Monarchie«: Küster (Anm. 9), ebd.

⁵⁵ Die beiden Schwestern, Theresa und Maria Milanollo (Töchter eines Seidenspinnmaschinenfabrikanten aus Piemont) traten als Wunderkinder 1840 zum ersten Mal auf; 1843 gaben sie in Wien 10 Konzerte, mit glänzendem und einträglichem Erfolg vor einem entzückten Publikum; Adalbert Stifter rekurriert auf die Geigenvirtuosinnen in der Novelle »Zwei Schwestern«. Und Carl Czerny komponierte eine zweiteilige Fantasie für Klavier (op. 731, der erste Teil mit »Theresa«, der zweite mit »Maria« überschrieben), in der er die beiden Persönlichkeiten musikalisch charakterisiert.

besessen habe und daß nun eine »Umgestaltung unserer sozialen Verhältnisse« bevorstehe, an der der Künstler mitzuwirken habe.⁵⁶ Und Hanslick schreibt über ein Konzert des Pianisten Sigismund Thalberg vom 3. Mai 1848 im Wiener Musvereinssaal:

Die Stürme der Revolution zogen drohend heran [...] Sie schlugen wie ein Blitz in morsches Gebälk und schufen eine neue Welt [...] Diese politischen Pfliffe, die sich in Thalbergs perlende Passagen mischten, sie waren die wahre Begräbnißmusik des Virtuositums in Wien.⁵⁷

Neben den hier angeführten Diskursen, die das Bild des Virtuosen vielschichtig bestimmen, ist es doch ganz besonders *eine bestimmte* Denkfigur, die dem Virtuosen seine eigentümliche Faszination verleiht: nämlich das Phantasma der Maschine,⁵⁸ durch das dem Virtuosen die Aura des Übermenschlichen und die Erotik des Medialen zuwächst. Dabei geht es keineswegs allein um jene technische Perfektion in der Beherrschung des Instruments, die Zelter meint, wenn er über Paganini an Goethe schreibt, er sei »ein vollkommener Meister seines Instruments in höchster Potenz«⁵⁹, sondern um eine Qualität, die noch darüber hinausgeht: die den »Geist der Maschine« als Figur der Evidenz des Virtuosen erscheinen läßt. Es ist jene Verkörperung des Technischen, die Heine – durchaus ambivalent – als die »tönende Instrumentwerdung des Menschen«⁶⁰ be-

⁵⁶ F. Liszt, Paganini; zit. nach Salmen (Anm. 2), S. 230.

⁵⁷ Eduard Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 Bde., Wien 1869 und 1870, (Reprint Hildesheim und New York 1979), Bd. 1, S. 349.

⁵⁸ Zum »Geist der Maschine«, ihrer phantasmatischen Bedeutung in der Kultur vgl.: Martin Burckhardt: Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte kultureller Umbrüche, Hamburg 1999.

⁵⁹ C. F. Zelter an Goethe, in: Salmen (Anm. 2), S. 86.

⁶⁰ Heine schreibt in der Lutezia, daß Virtuosität »ganz eigentlich vom Sieg des Maschinenwesens über den Geist« zeuge, und daß darin die »Präcision eines Automaten, das Identifizieren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen« gefeiert werde; in: DHA 14, 1, S. 45. – Ähnlich, und durchaus in positiver Absicht, das Obsessive und Transgressive des Virtuosen zu charakterisieren, schreibt Thomas Bernhard über Glenn Gould: »Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Mensch sein, sondern Klavier sein [...] Der ideale Klavierspieler (er sagte niemals *Pianist!*) ist der, der Klavier sein will [...] Glenn hatte zeitlebens Steinway selbst sein wollen, er haßte die Vorstellung, *zwischen* Bach und dem Steinway zu sein nur als Musikvermittler [...] Aber es ist noch keinem einzigen Klavierspieler gelungen, sich selbst überflüssig zu machen, indem er Steinway *ist*, so Glenn. Eines Tages aufwachen und Steinway und Glenn in einem sein, sagte er, dachte ich, Glenn Steinway, Steinway Glenn nur *für* Bach.« Thomas Bernhard: Der Untergeher, Frankfurt a. M. 1986, S. 118f.

zeichnet: die Übertragung des ›Geists der Maschine‹ als Transfiguration dessen, was als die Aura des Virtuosen erscheint; die Unfaßbarkeit einer ›übernatürlichen‹ Darstellung und die Faszination eines Zeigens, das über das Machbare hinausweist.

Ich möchte diese Seite des Virtuosen – die Faszination des Mechanischen als ›Instrumentwerdung des Menschen‹ – an einem Beispiel aus dem Tanz erläutern; an der Entstehung des Virtuosen als einer Körperkunst, wie sie das Ballett überhaupt erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts hervorbringt. Der Name, der für diesen Wandel des Tanzes von der Ausdruckskunst des 18. Jahrhunderts, vom ›ballet d'action‹ eines Noverre und Angiolini, zur virtuellen Körperkunst steht, ist: Carlo Blasis. Er ist der Begründer der Technik des klassischen Balletts und seiner Ästhetik; Schöpfer jenes »Code of Terpsichore«⁶¹ – so der Titel seiner wichtigsten Schrift, 1828 –, der bis heute die Tradition des Bühnentanzes prägt. Blasis selbst formuliert das Muster dieser Innovation, wenn er fordert, der Choreograph müsse zugleich ein Bewegungsforscher und ein Dichter sein; Autor und Kenner der Mechanik: »In short, a complete Balletmaster is at once author and mechanist.«⁶² Um den Körper zu einer Kunstfigur zu bilden, die als vollkommenes Instrument einsetzbar ist, bedarf es der Grundkenntnisse in Geometrie und Mechanik ebenso wie einer umfassenden Bildung in den Künsten. Blasis' Verfahren, abstrakte Figuren⁶³ und Skizzen als Schemata einzusetzen, wird zur Basis einer technischen Anleitung und eines Codes⁶⁴ zugleich:

⁶¹ Carlo Blasis: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: comprising its Theory and Practice, and a history of its rising and progress from the earliest times*, London 1830.

⁶² Vgl. ebd., S. 95.

⁶³ Blasis gibt damit einen Strukturplan für das Studieren und Memorieren von komplexen Bewegungen vor: »In order that [the] execution may be correct, I have drawn lines [...] over the principal positions of these figures, which will give [them] an idea of the exact form they have to place themselves in, and to figure the different attitudes of dancing.« Ebd., S. 96.

⁶⁴ Die Forderung nach einem solchen System – als Instrumentalisierungsprogramm (und gar als ein Mittel zur Nationalerziehung) – findet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts als philosophische Kulturtheorie des öfteren. So z.B. bei Johann Gottlieb Fichte, der in seinen »Reden an die deutsche Nation« schreibt, ein solcher Code der Körpermodellierung, ein »ABC der Körperbewegungskunst«, müsse erst noch geliefert werden: »... und zwar bedarf es dazu eines Mannes, der, in der Anatomie des menschlichen Körpers und in der wissenschaftlichen Mechanik auf gleiche Weise zu Hause, mit diesen Kenntnissen ein hohes Maass philosophischen Geistes verbinde, und der auf diese Weise fähig wäre, in allseitiger Vollendung diejenige Maschine zu erfinden, zu der der menschliche Körper angelegt ist.« (Diese Disziplinierungs-



FIG. 29

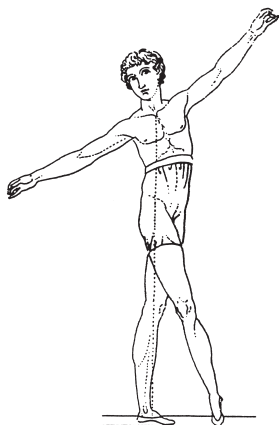


FIG. 30

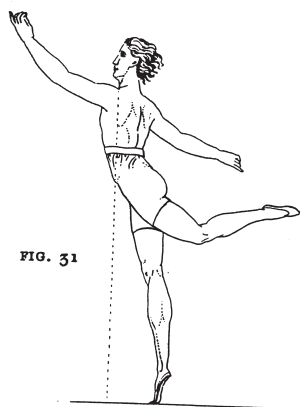


FIG. 31

Abb. 1: Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore* (1830)

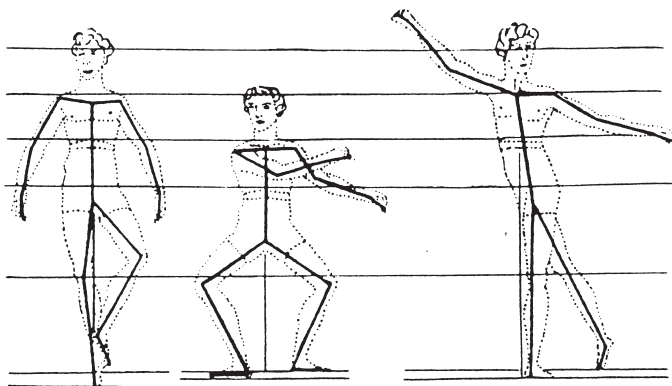
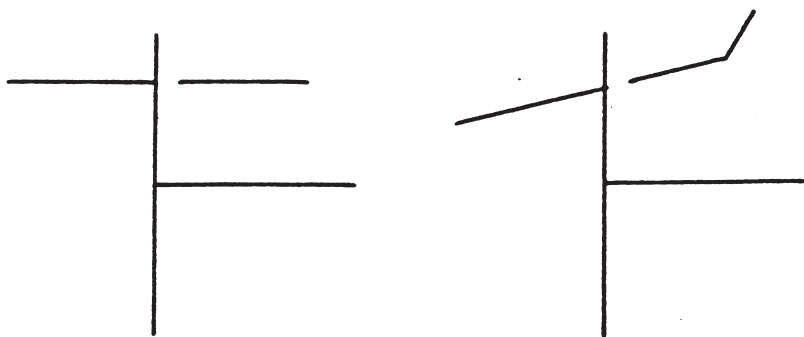


Abb. 2: Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore* (1830)

Dieses Verfahren ist höchst bemerkenswert; verknüpft es doch eine physikalische Bewegungslehre mit einer an der Ästhetik der bildenden Kunst orientierten Körperkonzeption. Der Tänzer wird damit gleichsam zum Maschinisten und zum Skulpteur (zum Poeten) seiner Körperdarstellung. Dabei sei zunächst noch ein Blick auf die Konstruktion dieses »Codes« und seiner Berührung mit der Mechanik geworfen. Blasis schreibt:

I should compose a sort of alphabet of straight lines, comprising all the positions of the limbs in dancing, giving these lines and their respective combinations, their proper geometrical appellations, viz: perpendiculars, horizontals, obliques, right, acute, and obtuse angles etc., a language which I deem almost indispensable in our lessons.⁶⁵

Blasis' »Alphabet« von Linien, geometrischen und stereometrischen Figuren und ihrer Kombinatorik als bewegte Körper, der Code des Tanzes, braucht in der Tat den Bewegungsforscher als Bewegungsphysiker, den Mechaniker.

Ein Beispiel, wie Blasis die Mechanik als Matrix von Virtuosität einsetzt, ist die Pirouette. Sie sei, so Blasis, recht eigentlich eine Errungenschaft des Tanzes erst im 19. Jahrhundert. Früher, noch bei Noverre, habe man die wunderschönen und außerordentlich perfekten raschen Drehungen, die Pirouetten, nicht gekannt.⁶⁶ Da diese Figuren, die unterschiedlichen Arten zu drehen, äußerst kompliziert sind und »steady uprightness and unshoken equilibrium« verlangen, behandelt Blasis ausführlich die Drehbewegung selbst und ihre drei Phasen: die Präparation, die Drehung und die unterschiedlichen Möglichkeiten, sie zu beenden.⁶⁷ Auch hier ist es die Perpendikularlinie, die Schwerkraftbeherrschung, die genau unter Kontrolle sein müsse. Hinzu kommt aber noch die Dynamik

konzepte hat Wolf Kittler in seiner Untersuchung zu Heinrich von Kleist herausgestellt; vgl. Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987, S. 333).

⁶⁵ C. Blasis: The Code of Terpsichore (Anm. 61), S. 96f.

⁶⁶ »Among other ancient artists«, so Blasis, »those beautiful *temps* of perpendicularity and equilibrium, those elegant attitudes and enchanting arabesques were unknown«, ebd. S. 82. Erst »the best dancers of the day prove the contrary«, S. 83.

⁶⁷ Zur genauen Beschreibung der Pirouette durch Blasis in »The Code of Terpsichore« (Anm. 61), S. 82–87.

der Drehung und die Regelung der Fliehkraft durch die Arme und Beine. Blasis bewegt sich mit dieser ausführlichen Diskussion der Drehmechanik des menschlichen Körpers im Schnittpunkt der Bewegungswissenschaften und der Technikkonzepte seiner Zeit. Diese Vorgänge sind in einer Geschichte der Mechanik – theoretisch und praktisch – schon lange bekannt. Erst Ende des 18. Jahrhunderts jedoch findet eine Übertragung dieser mechanischen Forschungen auf die Bewegung von menschlichen und tierischen Körpern und ihrer Funktionskonzeption – etwa in Arbeit, Tanz, Militär und Sport – statt.

Gleichzeitig kommt die Technik der Dampfmaschine – mit Schwungrad und Fliehkraftregler – etwa zu dieser Zeit in größerem Umfang zum Einsatz. Zwar waren schon Ende des 18. Jahrhunderts, nach Watts bahnbrechender Erfindung, die ersten Dampfmaschinen konstruiert worden.⁶⁸ Doch erst in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts setzte sich diese Maschinenteknik durch. Es ist auffallend, daß mit dem industriellen Einsatz dieser Technik auch der Diskurs sich wandelt: zum einen in der Ästhetisierung dieser Maschinenteknik, zum anderen in ihrer Anthropomorphisierung. Sie wird in Analogie zur menschlichen Körperbewegung gedacht und metaphorisiert. Dies zeigt sich in den Arbeitskonzepten des 19. Jahrhunderts, in Fragen der Selbststeuerung und den damit verbundenen Ermüdungsdebatten.⁶⁹

⁶⁸ Zum Verhältnis von Körper-Maschine und Dampfmaschine im Kontext der Physiologie des 19. Jahrhunderts vgl. Maria Osietzki: Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluß von Industrialisierung und Thermodynamik, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a. M. 1998, S. 313–346.

⁶⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch im Diskurs um den Virtuosen immer wieder die Beobachtung notiert wird, daß er – trotz der unbegreiflichen physischen Leistung – nicht zu ermüden scheine; so z. B. schreibt Zelter über Paganini an Goethe: »Sein Wesen ist also mehr als Musik [...], weil er gar nicht ermüdet, das Fatiganteste in seiner Steigerung wie ein Uhrwerk hervorzubringen, das eine Seele hätte.« zit. nach Salmen (Anm. 2), S. 86. – Zum Zusammenhang von Mechanik und Ermüdung vgl. z. B. Albrecht Koschorke: Selbststeuerung, David Hartleys Assoziationstheorie, Adam Smiths Sympathielehre und die Dampfmaschine von James Watt, in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 20. Jahrhundert*, hg. von Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner Berlin 2000, S. 179–190. Siehe auch M. Burckhardt, *Geist der Maschine* (Anm. 58) sowie Anson Rabinbach: *Ermüdung, Energie und der menschliche Motor*, in: Ph. Sarasin/J. Tanner (Hgg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft* (Anm. 68), S. 286–312.

Bezeichnend für den Kontext solcher anthropomorphisierenden Übertragung ist ein Bild mit Bewegungsfiguren von Jean Ignace Grandville, von 1834.

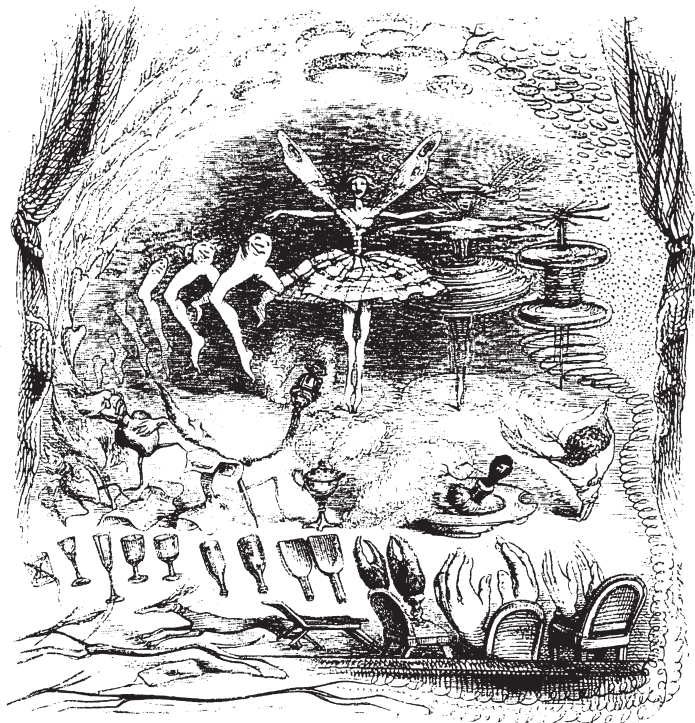


Abb. 3: Jean Ignace Grandville, *Bewegungsfiguren* (1834)

Das Maschinentheater öffnet hier eine eigenartige, ja groteske Bewegungsbühne – gerahmt durch den obligatorischen Vorhang, mit angedeuteten Zuschauersesseln und applaudierenden Händen. Im Schwungbetrieb der Drehung, in der verzerrenden Dynamik der Fliehkraft gehen die disparatesten Dinge und Formen stufenlos auseinander hervor, ineinander über: eine Transformation im immerwährenden Bewegungsfluß. Im Zentrum aber wirbelt die Sylphiden-Ballerina des romantischen Balletts in einer Pirouette auf Spitze. Sie ist gleichsam das Schwungrad dieser ausgreifenden allgemeinen Rotation. Links von ihr bewegen sich – als

eine partikularisierte Körperserie verselbständigt – Beine in arabesk-grotesken Posen. Rechts verwandelt sich der menschliche Körper in der rasenden Mechanik der Drehung in eine Puppe und schließlich in einen Kreisel. – Dieses Bildszenario treibt die Theatralik der Bewegung, und zwar als Figur virtuoser Mechanik, ins Extrem; über die Grenze des Be- und Verwunderungswürdigen hinaus in die Groteske. Grandvilles Bild inszeniert die Faszination jener gleichförmigen, unerschöpfbaren und sich selbst regulierenden Bewegungsmechanik, die an der Schwelle zum Industriezeitalter den Blick in eine neue Welt der Energie und der durch Technik überlisteten Natur offenbart.⁷⁰

An diesem Punkt nun berühren sich Mechanik und Poesie – als Muster von Virtuosität – buchstäblich im ›Dreh-Moment‹ der Pirouette, – im Schwindel. Im Schwindel eines neuen, eines hybriden Figur-Konzepts. Auf dem Bild von Grandville ist bereits das Spiel mit dem ästhetischen Reiz der neuen Bewegungsbilder des 19. Jahrhunderts ablesbar, – wie sie im Tanz einer Marie Taglioni, einer Fanny Elßler verkörpert sind: die vergängliche Szene virtuoser Körperkunst.

Wenn es die Faszination des Technischen ist, das Phantasma der Mensch-Maschine, das dem Bild des Virtuosen anhaftet und ihm einen dämonischen Zug verleiht, so sind es doch zuletzt der Betrieb und die ›Maschine‹ der Medien, die dieses Bild verbreiten, ja: es überhaupt erst erschaffen. Heinrich Theodor Rötischer hat diesen Zusammenhang in den Begriff der »Reklame« zusammengefaßt. Ein Begriff, in dem Technik und Narration eine Allianz eingehen – eine rhetorische und eine ökonomische Verbindung. Die Reklame, so schreibt Rötischer, sei die »arbeitende Lokomotive des Virtuositäts«.⁷¹ Sie erst gebe dem Virtuosen seinen »wahren Glanz«, mehr noch: »Die Reklame ist nicht minder das Produkt des Raffinements, als das Virtuosität selbst.«⁷² Das Staunen, in das der »Virtuose der Schauspielkunst« sein Publikum versetzt, sein Raffinement, seine Excentrizität – so bemerkt Rötischer präzise – ist der Effekt eines neuen Mediensystems: Der Journalismus,

⁷⁰ Vgl. Allan Feldman: Der menschliche Touch. Zu einer historischen Anthropologie und Traumanalyse von selbsttätigen Instrumenten, in: *ReMembering the Body*, hg. v. Gabriele Brandstetter und Hortensia Völckers, Ostfildern-Ruit 2000, S. 224–260.

⁷¹ H. Th. Rötischer (Anm. 32), S. 244.

⁷² Ebd.



◁ Abb. 4
Maria Taglioni (1804–1884)
in *La Gitana*. (Litographie v.
Facosi, Museo Teatrale alla
Scala – Milano)

▽ Abb. 5
Fanny Cerrito, in:
La danse de l'ombre (1843)



die »Tagesblätter des Theaters« betreiben das »rastlose Räderwerk« einer Maschine⁷³, die den Virtuosen ebenso als Agenten wie als Produkt des Diskurses in Szene setzt.

Das Ereignis des Auftritts des Virtuosen, das Singuläre dieser Performance – ihre Evidenz – verdankt sich zuletzt der Zirkulation der Medien – und ihrer re-inszenierenden Theatralisation. Keiner wußte das besser als Heinrich Heine, der die schönsten und prägnantesten Erzählungen über Virtuosen – als Zeitungsberichte – geschrieben hat; und der zugleich auch die Funktion der Medien im Prozeß des »making of«-virtuoso reflektiert hat, wenn er etwa das Antichambrieren der vielen Möchtegern-Virtuosen beim Direktor der »Gazette musicale« beobachtet; denn diese »neuen Fürsten« hätten diese Macht nur, insofern diese ihnen durch Presse und Publikum verliehen werde. Heine ist sich der Bedeutung der Medien und ihrer Überlieferungsfunktion sehr genau bewußt: »Transfigurazioni« nennt er seine eigenen Übertragungen der Szene des Virtuosen Paganini in die Schreib-Szene seines eigenen virtuoson Erzählstils, indem er, nach einem Wort Adornos, die Sprache gleichwie auf einer Klaviatur nach-spielte.

In der Medienzirkulation des Virtuosendiskurses – in Bild, Rezension und vor allem in zahlreichen Anekdoten – verbreitet und verdichtet sich das Imaginäre seines Charismas. Dabei wird immer wieder der romantische Topos des »Magnetiseurs«⁷⁴ als Formel für die Effekte einer Hysterisierung des Publikums, insbesondere des weiblichen Publikums, eingesetzt – wie Heine dies am Beispiel des Pianisten Sigismund Thalberg⁷⁵ (der freilich eine rühmliche Ausnahme darstellt) berichtet:

Die gesunden und die kranken Weiber lieben ihn, obgleich er nicht durch epileptische Anfälle auf dem Klavier ihr Mitleid in Anspruch nimmt, obgleich er nicht auf ihre überreizt zarten Nerven spekuliert, obgleich er sie weder elektrisiert noch galvanisiert.⁷⁶

⁷³ Vgl. ebd.; Rötcher verwendet in diesem Zusammenhang auch die Metapher von der »Dampfkraft der Reklame« (S. 247)

⁷⁴ Der »Magnetiseur«, wie er als romantische Figur in der gleichnamigen Erzählung E. T. A. Hoffmanns entworfen ist: als Magier, der mittels hypnotischer Kräfte in die Seele der (weiblichen) Anderen eindringt und sich der Bilder des Unbewußten bemächtigt.

⁷⁵ Thalberg war der große Kontrahent von Franz Liszt; Publikum, Kritiker und Agenten verfolgten diese Karrieren bis hin zu regelrechtem Pianistenwettstreit – gleichsam »Virtuosenduellen«.

⁷⁶ Vgl. H. Heine, Lutezia II, LVI (Paris, 26. 3. 1843), in: DHA, S. 51.

So wird der Dichter als Journalist zum Gespensterbeschwörer, indem er das Unbegreifliche des Virtuosen – wie aus einer anderen, geisterhaften Welt – auf dem Bildschirm der Einbildungskraft seiner Leser auferstehen läßt. In dieser ›Manier‹, »transfigurierend«, beruft Heine in den »Florentinischen Nächten« Paganini, den ›Teufelsgeiger‹, als »Vampir mit der Violine« aus dem Dunkel:

Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Todter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?⁷⁷

So trägt sich der Mythos des Virtuosen – ein dichtes Gewebe divergierender Diskurse – in das Gedächtnis der Geschichte ein: durch die Anekdote. So beginnt Heine seine Paganini-Erzählung in den »Florentinischen Nächten«⁷⁸ mit einer Anekdote, die das Problem, wie denn überhaupt ein Porträt des Virtuosen und seiner unbegreiflichen Erscheinung vor Augen zu stellen sei, thematisiert. Der einzige, so heißt es im Text, dem dies gelungen sei, ist ausgerechnet ein Maler, der *taub* sei:

Ich glaube es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Phisionomie Paganinis aufs Papier zu bringen; es ist ein tauber Maler, Namens Lyser, der, in seiner geistreichen Tollheit, mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. H. Heine, Florentinische Nächte, DHA 5, S. 199–250, hier S. 216. – Dabei wäre in einer kulturhistorischen Betrachtung des Virtuosen die Inszenierung des Kultes (z. B. um Paganini, oder um Fanny Elßler) und vor allem die Rolle des Geldes für die Bewertung des Stars im einzelnen zu rekonstruieren. Schon aus den Geschenken und Honoraren der berühmten Kastraten, später vor allem aus den Eintrittspreisen der Konzerte etwa Paganinis und Liszt berechnet sich so etwas wie ein »Kurswert« des Virtuosen in der Ökonomie einer Kunst- und Evenz-Szene des 18. und 19. Jahrhunderts.

⁷⁸ In einer ausführlicheren Lektüre – für die hier nicht der Raum ist – müßte auch die Konfiguration und Rahmung dieser Paganini-Erzählung (die ja durch die Erzählerfigur Maximilian am Krankenbett einer jungen Frau mit dem Namen »Maria« berichtet ist) genauer einbezogen werden.

⁷⁹ DHA 5, ebd., S. 214. – Johann Peter Lyser (1803–1870, eig. Ludwig Peter August Burmeister) war ein vielbeschäftigter Maler; Lyser schrieb auch Musikkritiken und literarische Texte. Er stand zeitweise (1829–1831) in engem Kontakt zu Heine; und er verfaßte selbst mehrere Paganini-Erzählungen; vgl. hierzu den ausgezeichneten Kommentar der Düsseldorfer Heine-Ausgabe, ebd., S. 979f.



Abb. 6
Niccolò Paganini
(1813, Lithographie
von Rados)

Der taube Maler wird nun zur Perspektiv-Figur, zur ›Persona‹ des Erzählers; denn wie dieser, der »den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen, und an ihren Fingerbewegungen die mehr oder minder gelungene Exekution zu beurtheilen« in der Lage sei, der also das im Wortsinn ›Un-erhörte‹ des Virtuosen aufnimmt und »in der sichtbaren Signatur des Spieles [...] die Töne sehen«⁸⁰ kann, sucht der Dichter dieses Ereignis im Material der Sprache zu bilden: »Giebt es doch Menschen denen Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören.«⁸¹

Nichts könnte die Figur des Virtuosen und die Muster ihrer topischen Erscheinung sinnlich besser evident machen als jene Anekdote vom tauben Maler, der das Phantasma der unerhörten Musik als Signaturen des ephemereren Ereignisses zu Papier bringt. Solche »Transfigurazioni« werden schließlich, mit der Fiktion einer Ekphrasis der Lyserschen Paganini-Zeichnungen, zum Medium, in dem der Dichter die Erscheinung

⁸⁰ Ebd., S. 214.

⁸¹ Ebd.

des Virtuosen als dämonischen Teufelsgeiger⁸² in Szene setzt: nach Art einer Re-Komposition eines mehrteiligen Konzertabends als ein Theater, in dem Himmel und Hölle zur Beglaubigung der Magie seines Auftritts in Bewegung gesetzt werden. Und so ist es im Rahmen dieses poetisch-transfigurativen Verfahrens, das die Figur des Virtuosen – ironisch – aus der Anekdote entstehen läßt, nur konsequent, daß Paganini ein »Diener« beigegeben wird, der Anekdotenschreiber ist – ein besonderer freilich, in dessen Gestalt der Satan verborgen ist:

Das unwissende Volk meint freylich, dieser Begleiter sey der Commödien- und Anekdotenschreiber Georg Harris aus Hannover, den Paganini auf Reisen mitgenommen habe, um die Geldgeschäfte bey seinen Konzerten zu verwalten. Das Volk weiß nicht, daß der Teufel dem Herren Georg Harris bloß seine Gestalt abgeborgt hat [...].⁸³



Abb. 7: Paganini-Karikatur von Johann Peter Lyser (1803–1870)

⁸² Heine greift in seiner Paganini-Episode die zahlreichen Mythen und Anekdoten um Paganini, die den Geiger u. a. auch mit einem Teufelspakt ausstatten, auf und gestaltet daraus eine proteisch-dämonische Virtuosenfigur, die sich aus mehreren Bildern, wie eine sich wandelnde tableaux vivant-Szenerie, zusammensetzt. Zu Heines Besuch von Konzerten Paganinis in Hamburg 1830, zu seiner Absicht einer Schrift über Paganini vgl. den genauen und materialreichen Kommentar der DHA 5, S. 975 ff.

⁸³ DHA 5, ebd., S. 215.

So geriert sich der Erzähler in Heines Text als Anekdotenschreiber des Anekdotenschreibers, der gleichsam als Regisseur und Theatermacher im Pakt mit dem Virtuosen steht.

Die Anekdote – als eine Form der Geisterbeschwörung – wird dabei zum narrativen Behältnis für das Ephemere der Performance; für die erotisierende Kraft und das Außerordentliche dieses Ereignisses. Die Anekdote ist der Speicher der sozialen Energie,⁸⁴ die die Szene des Virtuosen entfaltet. Seine Bedeutung für das kulturelle Imaginäre des 19. Jahrhunderts kann aus diesen Narrativen, und vielleicht nur noch aus ihnen, lesbar werden.

So setze ich nun auch an das Ende meiner Überlegungen zur Figur des Virtuosen eine Anekdote, die seine Evidenz geradezu als eine Beschwörung seiner erotisch-dämonischen Züge und ihrer gespensterhaften Wiedergängerei beruft. Es ist eine Anekdote, die über Paganini immer wieder erzählt wurde und die sein Virtuosen-Kollege Franz Liszt sogar in den Nekrolog auf den berühmten »Teufelsgeiger« einfügte:

Das Aufsehen, das er [Paganini] erregte, war so außerordentlich, der Zauber, den er auf die Phantasie seiner Hörer ausübte, so gewaltig, daß diese sich nicht mit einer natürlichen Erklärung zufriedengeben wollten. Alte Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters tauchten vor ihr auf, man suchte das Wunderbare seines Spiels aus seiner Vergangenheit zu erklären, das Unerhörte seines Genies auf übernatürliche Weise zu begreifen, ja man munkelte, daß er seine Seele dem Bösen verschrieben, und daß jene vierte Saite, der er so zauberische Weisen entlockte, der Darm seines Weibes sei, das er einhändig erwürgt habe.⁸⁵

⁸⁴ Zur Bedeutung der Anekdote für eine Theorie der Kulturwissenschaft, wie sie der New Historicism entwickelt hat, vgl. Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*, (darin u. a.: *Counterhistory and the Anecdote*, S. 49–75) Chicago and London 2000; und Joel Fineman: *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in: H. Aram Veeseer (Hg.): *The New Historicism*, New York 1989, S. 49–77.

⁸⁵ F. Liszt: Paganini, in: Salmen (Anm. 2), S. 228. – Auch Heinrich Heine, im Rekurs auf den schon erwähnten Maler und Schriftsteller Lyser, berichtet diese Anekdote über Paganini und die Ermordung seiner »Amata« als Beginn seiner Karriere als »Teufelsgeiger« (wobei hier implizit das Wortspiel »von der »Amata« zur »Amati« [Violone] mitspielt): vgl. den Entwurf Heines: »So, z. B. Paganinis erstaunliches Violinspiel sucht das Volk dadurch zu erklären, daß dieser Musiker aus Eifersucht seine Geliebte ermordet, deßhalb lange Jahre im Gefängnisse zugebracht, dort zur einzigen Erheiterung nur eine Violine besessen, und, indem er sich Tag und Nacht darauf übte, endlich die höchste Meisterschaft auf diesem Instrument erlangt habe.« (vgl. DHA 5, Kommentar, S. 977).

Zuletzt gilt es nun noch – quasi als Coda – einen Ausblick ins 20. Jahrhundert zu versuchen: mit der Frage, ob und wie sich eine Szene des Virtuosen verändert hat im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Bild und Klang. In diesem Zusammenhang ist immer wieder zu lesen, daß darstellende Künstler sich nunmehr im Wettbewerb mit den Aufzeichnungen befänden; daß sie sich in der mißlichen Lage sähen, der Konserve eigener oder fremder »Ideal«-Produktionen hinterherzuspielen.⁸⁶ Damit wäre der Virtuose also aus der Szene von Konzert, Theater, Tanz verschwunden?

Oder sollte es nicht vielmehr darum gehen, die Frage anders zu stellen? Nicht zur Rettung eines Begriffs vom Virtuosen aus dem 19. Jahrhundert, der nun gegen die neuen Medien antritt – und das Feld räumen muß. Sondern vielmehr als die Frage nach dem Wandel eines Wahrnehmungsraums, in dem eben jene Ereignisse von Evidenz, die sich an die Szene des Virtuosen koppeln, anders – und doch noch immer und wieder stattfinden: und dies vielleicht in einer Weise, die durch die Medien und ihre spezifischen Möglichkeiten von Theatralisation überhaupt erst eröffnet wird? So ließe sich das Klavierspiel Glenn Goulds (und sein Medien-Mythos) verstehen; so auch das transfigurative Tanzkonzept William Forsythes.

Was damit bliebe, wäre das Virtuose als »Szene des Transgressiven«. Und eben dies könnte unsere Aufmerksamkeit heute darauf lenken, daß die *Performance* nun »verschoben« ist: daß sie vielleicht gerade im »Entzug des Virtuosen« den Schauplatz neu und anders öffnet für eine mögliche Evidenz des Unwahrscheinlichen. Und daß dies nicht, wie man vielleicht glauben mag, in den global vermarketen großen »events« – in der Szene der Stars⁸⁷ – stattfindet, sondern an den Rändern des kulturellen Raums und der darstellenden Kunst: als Morsezeichen »kleiner Übertritte« im Vorübergehen.

⁸⁶ So z. B. Betz, in: *Virtuosen* (Anm. 10), S. 24.

⁸⁷ Es wäre in der Tat zu überlegen, ob nicht die Szene der Stars im 20. Jahrhundert eine andere Seite einer kulturellen Performance repräsentiert; nicht die Nachfolge des Virtuosen als Figur von Evidenz (so meine These), sondern, davon abgehoben, die Dimension des Personen bzw. »Persona«-Kults; aus den zahlreichen Publikationen zum Thema »Star« und »Superstar« sei hier stellvertretend angeführt: Stars. Annäherungen an ein Phänomen, hg. von Wolfgang Ullrich und Sabine Schirdewahn, Frankfurt a. M. 2002.

Das Gesetz der Reihe Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie in Schnitzlers »Reigen«

Über den heute vielleicht bekanntesten seiner Texte schrieb Arthur Schnitzler 1897, es handele sich um »nichts als eine Szenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben einen Theil unserer Cultur eigentümlich beleuchten würde.«¹ Lediglich in Bezug auf den Zeitraum hat Schnitzler sich geirrt. Ein Schlaglicht auf die Kultur des ausgehenden 19. und angehenden 20. Jahrhunderts hat »Reigen« bereits zu Lebzeiten seines Verfassers geworfen,² und lange Zeit stand Schnitzlers »Szenenreihe« nicht nur im Licht, sondern auch im Schatten der Auseinandersetzungen, die bereits unmittelbar nach der ersten Drucklegung des Textes im Jahr 1900 entbrannten und in den zwanziger Jahren in einer Reihe von Prozessen ihren Höhepunkt fanden. Die Kontroversen, die sich um Zensurmaßnahmen und Aufführungsverbote entspannen, haben den Gegenstand des Anstoßes keineswegs vergessen gemacht, vielmehr haben sie die Aufmerksamkeit um so stärker auf jenen Bereich der Kultur der frühen Moderne gelenkt, der nach Schnitzlers eigener Einschätzung in »Reigen« so »eigentümlich« zur Darstellung kommt: auf die Bestimmung des Menschen ausgehend von seiner Physis und seinen Trieben. Gegenstand des Textes, darin waren Kritiker und Befürworter von »Reigen« sich stets einig, ist der »homo sexualis«,³ der Mensch im Spiegel seiner Triebe.

In diesem Gegenstand überkreuzen sich zwei Fragestellungen. Mit der zehnmal wiederholten Darstellung des Geschlechtsaktes und seiner ver-

¹ Arthur Schnitzler: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 314.

² Vgl. die Dokumentation Schnitzlers Reigen. Zehn »Dialoge« und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. Hg. von Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig und Gerhard Renner. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1993.

³ Horst Glaser: Arthur Schnitzler und Frank Wedekind. Der doppelköpfige Sexus. In: Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik und Literatur der Jahrhundertwende. Hg. von Horst Glaser. München/Wien 1974, S. 148–184, hier: S. 159.

balen Vor- und Nachspiele hat Schnitzlers Text am Diskurs der ›Scientia sexualis‹ Teil, jener Disziplin, die seit dem 19. Jahrhundert eine grundlegende Bestimmung des Menschen von seinen Trieben her unternimmt.⁴ Die Schriften ihres bekanntesten deutschsprachigen Vertreters, Richard von Krafft-Ebing, waren Schnitzler gut bekannt.⁵ Mit der Fokussierung der Sexualität als elementarer Triebkraft menschlichen Verhaltens hat »Reigen« darüber hinaus aber auch Teil am übergreifenden Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, die über die Grenzen einzelner Disziplinen wie der Sexualwissenschaft hinaus die Formulierung einer allgemeinen Anthropologie betreiben. Durch seine Ausbildung und Tätigkeit als Mediziner war Schnitzler mit dem Diskurs und den Praktiken dieser Wissenschaften vertraut.⁶ Daß er ihnen durchaus kritisch gegenüberstand, ist bezeugt. Ebenso finden sich aber auch Aussagen, die belegen, daß das Wissen der humanwissenschaftlichen Disziplinen für Schnitzler über seine Abwendung von der klinischen Praxis und seine Hinwendung zur Literatur hinaus zeitlebens von Bedeutung blieb.

Über das Wissen, das er sich in Klinik und Labor aneignen konnte, schreibt Schnitzler in einer frühen Aufzeichnung, nur dieses »Studium« könne »[s]einer Menschenfexerei ein wenig Genüge leisten.«⁷ Klinik, Praxis und Labor werden hier als Ort ausgewiesen, an dem die anthropologische Neugierde befriedigt und Wissen über den »Menschen« und seine Eigenschaften als Gattungswesen ermittelt werden kann. Dieses Wissen ist dabei nicht auf einzelne Disziplinen beschränkt, es ist Teil eines allgemeinen Diskurses, der ›den Menschen‹ über die Grenzen der einzelnen Disziplinen hinweg als Gegenstand des Wissens konstruiert und dabei der Sexualität am Ende des 19. Jahrhunderts immer größere

⁴ Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* (1976). Frankfurt a. M. 1983, S. 67–93.

⁵ Vgl. Arthur Schnitzler: *Medizinische Schriften*. Hg. von Horst Thomé. Frankfurt a. M. 1991, S. 239f., 318 und 326.

⁶ Vgl. die den älteren Forschungsstand zusammenfassenden und aktualisierenden Studien von Horst Thomé: *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzählungen (1848–1914)*. Tübingen 1993, S. 598–644, und Wolfgang Riedel: ›Homo natura‹. *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin/New York 1996, S. 226–250.

⁷ Arthur Schnitzler: *Tagebuch*. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach. Bd. 1: 1879–1892. Wien 1987, S. 105.

Bedeutung beimißt. Durch diesen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ergibt sich für die Lektüre von »Reigen« ein übergreifender Bezugsrahmen, der bisher wenig Beachtung gefunden hat. Über die in der Forschung privilegierte Bezugnahme Schnitzlers auf die Sexualwissenschaft und die Trieblehren seiner Zeit hinaus ist hier nach den Erkenntnisanliegen und den Verfahren der Wissensproduktion in den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen zu fragen, denen der in »Reigen« so prominent vertretene Diskurs der »Scientia sexualis« zugehört.

Im Rahmen einer Diskursgeschichte gilt es dabei nicht nur nach Bezügen und Übereinstimmungen auf der Ebene *inhaltlicher* Aussagen zu fragen, nicht minder wichtig sind die Affinitäten und Bezüge auf der Ebene der *formalen* Verfahren und Regeln, mit denen Aussagen über den »Menschen« gebildet und als Wissen zur Darstellung gebracht werden.⁸ Besondere Aufmerksamkeit gilt daher im Folgenden der Serie oder Reihe als einer Aussage- und Darstellungsform. Um die Beziehungen zwischen »Reigen« und den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen herauszuarbeiten, werden Besprechungen, Aufsätze und Forschungsberichte aus den 1880er und 1890er Jahren herangezogen, in denen Schnitzler zu Praxis und Wissen der zeitgenössischen Sexualwissenschaft, Kriminalanthropologie und Psychiatrie Stellung nimmt. Schnitzler selbst scheidet nach 1893 aus dieser Praxis aus, an die Stelle der Beschäftigung mit dem »Menschen« in Klinik, »Studium« und Labor tritt in der Folgezeit mehr und mehr die literarische Beschäftigung mit diesem Gegenstand der Erkenntnis. Die zwischen 1896 und 1900 entstandene »Scenenreihe« »Reigen« gehört mithin jener Übergangszeit an, in der Literatur und Wissenschaft bei Schnitzler noch *nebeneinander* stehen.⁹ In einem ersten Schritt möchte ich zeigen, daß es sich bei beiden Bereichen um Teile *eines* Wissensfeldes handelt oder, wie Schnitzler selbst schreibt, um Teilbereiche *einer* »Cultur«. Ausgehend davon wird in einem zweiten Schritt danach zu

⁸ Vgl. Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981, S. 258–262.

⁹ Zur Produktivität des humanwissenschaftlichen, insbesondere des medizinischen Diskurses für die Literatur um 1900 allgemein vgl. Walter Ehrhart: Medizingeschichte und Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts. In: Scientia Poetica 1 (1997), S. 225–267. Weitere Beispiele für die Produktivität dieses Diskurses für Schnitzler aus dem gleichen Zeitraum wie »Reigen« sind die Einakter »Die Frage an das Schicksal« (1889) und »Paracelsus« (1898), in denen Wissensbestände der Hysterieforschung und der Kur durch Suggestion und Hypnose verarbeitet werden.

fragen sein, welches Licht die Literarisierung und die Literarisierbarkeit des wissenschaftlichen Wissens, die in »Reigen« zu beobachten ist, auf die epistemischen Grundlagen dieser Wissenskultur wirft.¹⁰

I

Die zehn »Dialoge«, aus denen der Text von »Reigen« aufgebaut ist,¹¹ kreisen um das sexuelle Verhalten von zehn Männern und Frauen, die den unterschiedlichsten Bereichen und Schichten der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts zugeordnet sind. Sie zeigen Verhaltensweisen auf, die sich mit geringfügigen Abweichungen bei allen diesen Figuren beobachten lassen, sobald diese ihren Trieben folgen. Das Wissen über diese Übereinstimmungen ist in »Reigen« allerdings nicht von vornherein gegeben, vielmehr führt der Text vor, wie es sich im Laufe der »Scenenreihe« nach und nach *als* Wissen konstituiert. In jeder der zehn Szenen treten zwei der zehn Figuren auf, sie bilden ein Paar, eine der Figuren kommt in der nächsten Szene wieder vor, dort trifft sie auf eine weitere Figur, diese wiederum begegnet in der nächsten Szene einem neuen Partner. In der zehnten Szene gelangt diese theoretisch immer weiter fortsetzbare Aneinanderreihung von Begegnungen mit dem neuerlichen Auftreten der »Dirne« an ein vorläufiges Ende. Innerhalb der Tradition des Dramas ist diese Konfiguration ohne Vorbild,¹² und auch in Schnitzlers dramatischem Werk findet sich keine Parallele zu der ungewöhnlichen Verkettung der Szenen nach dem Schema a + b, b + c, c + d ...¹³ Weniger ungewöhnlich ist diese »serielle« Formgebung, die »ein Basisschema unbegrenzt variiert«,¹⁴ wenn man den literarischen

¹⁰ Vgl. Joseph Vogl: Für eine Poetologie des Wissens. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Hg. von Karl Richter, Jörg Schöner und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 107–127.

¹¹ Arthur Schnitzler: »Reigen« (1900). In: Ders.: Die dramatischen Werke. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1962, S. 327–390. Zitate nach dieser Ausgabe werden im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl angeführt.

¹² Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1988, S. 238f.

¹³ Vgl. Gunther Selling: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam 1975 und Hans Peter Bayerdörfer: Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 516–575.

¹⁴ Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien (1987). In: Ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Text über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989, S. 301–324, hier: S. 319.

Bezugsrahmen überschreitet und die Reihung von gleich strukturierten Einzelszenen auf die Verfahren der Erhebung von Wissen über den Menschen in den anthropologischen Disziplinen des 19. Jahrhunderts bezieht.

Hier kommt es seit der Jahrhundertmitte zu einer Übertragung von Verfahren aus dem Bereich der Statistik und der Wahrscheinlichkeitsrechnung auf den Menschen und sein Verhalten in der Gesellschaft. Wichtigster Gewährsmann ist dabei der belgische Physiker Adolphe Quetelet.¹⁵ Ausgangspunkt von Quetelets Überlegungen ist die Beobachtung, daß sich bei einer großen Zahl von Messungen an einem Objekt stets eine Häufung der Ergebnisse um einen mittleren Wert einstellt. Je weiter die Zahl der Messungen erhöht wird, desto niedriger fällt insgesamt die Zahl der Abweichungen aus und desto deutlicher stellen sich die Werte mit der Zeit um einen gemeinsamen *Mittelwert* ein. Diese auch als »Normalverteilung« bezeichnete Gesetzmäßigkeit läßt sich in allen Bereichen der Natur beobachten, an unbelebten Gegenständen wie an belebten. Und umgekehrt läßt sich aus der Tatsache, daß Meßergebnisse sich bei einer großen Zahl von Messungen um einen Mittelwert herum einstellen, auf das Vorliegen eines *natürlichen* Gesetzes schließen.

Seit Quetelet werden diese bis dahin in erster Linie an unbelebten Objekten untersuchten Verteilungsgesetze systematisch auch auf den Menschen angewandt. Anhand von statistischen Daten über Körperbau, Paarungs- und Fortpflanzungsverhalten großer Bevölkerungsgruppen wird der Nachweis geführt, daß eine Häufung von Eigenschaften um mittlere Werte sich auch für den Menschen und sein Verhalten in der Gesellschaft beobachten läßt. Derartige Mittelwerte sollen Aufschluß über die gemeinsamen Eigenschaften einer Gruppe, ja im äußersten Fall über die Eigenschaften der gesamten Gattung »Mensch« geben. Dazu ist die Erfassung und Auswertung einer großen Zahl von Einzelfällen nötig. Gleichwohl erschließt sich dieses Wissen nicht vom Einzelnen her. Vielmehr gilt es,

¹⁵ Hierzu und im folgenden vgl. Stephen Stigler: *The History of Statistics. The Measurement of Uncertainty before 1900*. Cambridge, Ma./London 1986, Ian Hacking: *The Taming of Chance*. New York 1990 und Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1997.

vom einzelnen Menschen [zu] abstrahieren, wir dürfen ihn nur als einen Bruchteil der ganzen Gattung betrachten. Indem wir ihn seiner Individualität entkleiden, beseitigen wir Alles, was zufällig ist; und die individuellen Besonderheiten, die wenig oder gar keinen Einfluss auf die Masse haben, verschwinden von selbst und lassen uns zu allgemeinen Ergebnissen gelangen.¹⁶

Ergebnis einer derartigen Abstraktion ist der sogenannte »homme moyen«, der »mittlere Mensch«,¹⁷ der die mittleren gemeinsamen Merkmale einer Gruppe verkörpert.

Derartige Verfahren der Ermittlung von Wissen über den »Menschen« mit Hilfe von Normalverteilungen und Mittelwerten gehören seit Auguste Comte zum methodischen Inventar der im Entstehen begriffenen Gesellschaftswissenschaften. Ihr wichtigstes Einsatzgebiet bleiben im 19. Jahrhundert jedoch die Naturwissenschaften, insbesondere jene Disziplinen wie die Psychiatrie, die Kriminalanthropologie oder die Sexualwissenschaft, deren Entwicklung zu eigenständigen Disziplinen eng mit dem Zugriff auf jene großen Datenmengen verbunden ist, die nach dem Gesetz der Normalverteilung und Mittelwertbildung nötig sind, um zur Formulierung von verallgemeinerbaren Gesetzmäßigkeiten zu gelangen. In Wien, wo Schnitzler seine Ausbildung durchläuft, standen solche Datenmengen seit der Jahrhundertmitte zur Verfügung. Aufgrund der von Karl von Rokitansky eingeleiteten und von seinen Nachfolgern in den 1860er und 70er Jahren fortgeführten Zentralisierung der Wiener Kliniken und der Vereinheitlichung in der Erhebung, Aufzeichnung und Auswertung von Fällen waren die erforderlichen großen Bestände an statistisch aussagekräftigem Material vorhanden.¹⁸

Daß Schnitzler der Zusammenhang zwischen der Suche nach »Gattungs«-Merkmale und dem »Gesetz der großen Zahl«¹⁹ geläufig war, geht etwa aus seiner Besprechung von Cesare Lombrosos »Der geniale Mensch« von 1891 hervor. Die »statistischen Tabellen« und die

¹⁶ Adolphe Quetelet: Ueber den Menschen und die Entwicklung seiner Fähigkeiten oder Versuch einer Physik der Gesellschaft. Stuttgart 1838 (frz. Original 1835), S. 3.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 558f. (Meine Hervorh. C.P.).

¹⁸ Vgl. Erna Lesky: Die Wiener medizinische Schule im 19. Jahrhundert. Graz/Köln 1965, S. 119–141, und Albrecht Hirschmüller: Freuds Begegnung mit der Psychiatrie. Von der Hirnmythologie zur Neurosenlehre. Tübingen 1991. Vgl. hierzu auch Schnitzler, Medizinische Schriften (s. Anm. 5), S. 149f.

¹⁹ Vgl. Hacking, The Taming of Chance (s. Anm. 15), S. 95ff.

»statistischen Angaben«,²⁰ auf die Lombroso sich stützt, sind Schnitzler einer besonderen Erwähnung wert. Daß ihre Aussagen auf einer großen Zahl von Einzelbeobachtungen beruhen, die das gleiche Beschreibungsschema aufweisen, verbindet Lombrosos Schrift mit den Werken anderer Autoren, die Schnitzler in seinen Rezensionen wissenschaftlicher Neuerscheinungen zustimmend bespricht. Die in diesen Besprechungen vorgestellten Schriften Jean-Martin Charcots, Hypolite Bernheims, Cesare Lombrosos und Richard von Krafft-Ebings setzen sich alle aus umfangreichen »Reihen«²¹ von Einzelfällen zusammen, die jeweils nach dem gleichen Schema erfaßt werden. Die Aneinanderreihung dieser Beschreibungen lenkt die Aufmerksamkeit auf die gemeinsamen Merkmale der beschriebenen Fälle und ermöglicht den Lesern dieser Schriften so eine »Zurückführung« der vielen aufgeführten Einzelfälle auf die allen zugrunde liegenden »gesetzmässige[n] Bedingungen«.²²

An der Wiener Poliklinik hat Schnitzler selbst eine »Reihe« von Experimenten durchgeführt, die ihren Niederschlag in einer eigenständigen Publikation fanden.²³ »[D]a die Zahl meiner Beobachtungen eine zu geringe und auch die Zeit, in welcher ich meine Erfahrungen gesammelt habe, eine zu begrenzte ist«,²⁴ mußte Schnitzler allerdings einräumen, sei es nicht möglich, aus diesen wenigen »Beobachtungen« eine verallgemeinerbare Gesetzmäßigkeit abzuleiten. Laut Schnitzler weist auch »Reigen« die Struktur einer »Reihe« auf, einer Reihe, in der dramatische »Scenen« an die Stelle von Fallbeschreibungen treten. Die Zahl der handelnden Figuren beläuft sich dabei auf zehn, mit je fünf Vertretern sind beide Geschlechter gleichmäßig vertreten. Das Problem, mit dem Schnitzler sich in seiner wissenschaftlichen Praxis konfrontiert sah, daß die Zahl

²⁰ Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 236 und 237.

²¹ Ebd., S. 239, 274, 317.

²² Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindungen. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen (1886). München 1984 (= Reprint der 14. Aufl. Wien 1912), S. IV.

²³ Es handelt sich um die Dokumentation »Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion«, die 1889 in mehreren Folgen in der »Internationalen klinischen Rundschau« erschien. Vgl. Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 176–209 und Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien*. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, S. 312ff.

²⁴ Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 179. Die Zahl der von Schnitzler dokumentierten Fälle beläuft sich lediglich auf sechs Stück.

der beobachteten Individuen zu gering war, um aus ihrem Verhalten verallgemeinerbare Aussagen abzuleiten, ist in »Reigen« vorab gelöst durch die Entscheidung für eine Figurenkonzeption, die von vornherein das Individuelle zurückstellt und statt dessen das Typische und Verallgemeinerbare an der Figur herausstreicht.

Daß die Menschen ihm mitunter nicht als »Charaktere«, sondern »als Typen begegne[n]«, vermerkt Schnitzler bereits in einer frühen Zeichnung.²⁵ In »Reigen« ist Typisierung nun das durchgängige Prinzip der Figurengestaltung. Die zehn Männer und Frauen, die in den zehn Szenen des Dramas aufeinandertreffen, sind nicht als einmalige Individuen entworfen. In ihren Aussagen und ihrem Handeln erweisen sie sich vielmehr als Mittelwert aus einer großen Zahl von Personen der gleichen Herkunft, des gleichen Geschlechts und des gleichen Berufsstandes. Sie werden nicht mit ihren einmaligen Eigennamen eingeführt, sondern mit allgemeinen Gattungsbezeichnungen, so führt der Text sie als »Das Stubenmädchen«, »Der Soldat«, »Die Schauspielerin«, »Der Graf« oder »Die Dirne« ein. Die Figuren bestätigen diesen Befund, bemerken sie an ihrem jeweiligen Gegenüber doch immer wieder »Ähnlichkeit[en]« (390) mit einer Reihe von anderen Vertretern des gleichen Typs. So fühlt sich die »junge Frau« durch den »jungen Herrn« an »die anderen jungen Leute« (341) erinnert, das »süße Mädel« denkt bei deren Ehemann an »gar viele« (355) Männer der gleichen Art. Der »Gatte« selbst weist seine »junge Frau« auf die Ähnlichkeit ihres Verhaltens mit dem von »Millionen von anderen Liebespaaren« (348) hin.

²⁵ Schnitzler, Tagebuch (s. Anm. 7), S. 115. Ähnlich bekennt sich auch die Titelfigur von »Anatol« zu seiner Seinsweise als »Typus«. Vgl. Arthur Schnitzler: Anatol (1892). In: Ders.: Das dramatische Werk (s. Anm. 11), S. 27–123, hier: S. 46. Aktualisiert wird durch die Entgegensetzung von »Charakter« und »Typus« in der Alltagswahrnehmung zugleich die in der Geschichte des Dramas zentrale Unterscheidung zwischen einer auf Einzigartigkeit und Individualisierung und einer auf Verallgemeinerbarkeit und Repräsentativität abzielenden Figurenkonzeption. Vgl. Pfister, Das Drama (s. Anm. 12), S. 244ff.

Das Prinzip der Typisierung, das in der Figurengestaltung zum Tragen kommt und die Protagonisten von »Reigen« von vornherein als »Mittelwerte« und »mittlere Menschen« einer bestimmten Gruppe, eines Geschlechts oder einer Schicht erscheinen läßt, kehrt auch in der Struktur der einzelnen Szenen wieder. Diese können in einem Park oder in einem bürgerlichen Wohnzimmer, in einer Dachkammer oder einer chambre séparée spielen. Die Räumlichkeiten mögen sich in Ausstattung und Ansehen unterscheiden, in seinen Eckpunkten bleibt das Arrangement aber stets das gleiche: Ein Mann, eine Frau, die Abwesenheit Dritter. In diesem Rahmen legen alle Figuren ähnliche Verhaltensweisen an den Tag: Mit ihrem jeweiligen Gegenüber vollziehen sie den im Text selbst lediglich durch eine Ellipse angedeuteten Geschlechtsakt, dieser ist durch eine Reihe verbaler Annäherungs- und Abstoßungsmanöver flankiert.²⁶ Die Annäherung, der Akt und die neuerliche Abwendung wiederholen sich, und in der zehnfachen Wiederholung dieser Ereignisfolge im Synagma des Texts stellt sich für den Betrachter und Leser der Eindruck des Regelhaften ein.

Auf der einen Seite läßt sich dieser Eindruck darauf zurückführen, daß bereits der äußere Rahmen der einzelnen Szenen annähernd der gleiche ist. Auf der anderen Seite stellt diese Einheitlichkeit der Rahmenbedingungen überhaupt erst ein Raster zur Verfügung, das den Betrachter in die Lage versetzt, Vergleiche zu ziehen und auf diese Weise das Wiederkehrende und das Abweichende, das Individuelle und das Allgemeine im Handeln der Figuren zu unterscheiden.²⁷ Bereits Schnitzlers Zeitgenossen haben das Prinzip der »Wiederholung« des Gleichen als auffälliges Merkmal von »Reigen« registriert, und immer wieder begegnet die Einschätzung, es handle sich hierbei um ein wesentlich »undramatisches«, der Form des Dramas fremdes Prinzip.²⁸ Innerhalb der dramatischen

²⁶ Vgl. Erna Neuse: Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers »Reigen«. In: Monatshefte 64 (1972), S. 356–370. Eine Abweichung von diesem Schema ist lediglich in der zehnten Szene zu verzeichnen. Hier liegt der Akt bereits einige Stunden zurück.

²⁷ Zu den Abweichungen vgl. Ludwig Marcuse: Obszön. Geschichte einer Entrüstung. München 1962, S. 217–221.

²⁸ Vgl. Annette Delius: Schnitzlers »Reigen« und der »Reigen«-Prozeß. Verständliche und manipulierte Mißverständnisse in der Rezeption. In: Der Deutschunterricht 28 (1976), S. 98–115, hier: S. 103. Weitere Quellen für die zeitgenössische Rezeption in: Schnitzlers Reigen (s. Anm. 2).

Tradition ist es in der Tat ungewöhnlich, daß zehnmal hintereinander die gleiche Sequenz gezeigt wird, und offenkundig bedarf es auch für Schnitzler einer Erklärung dafür, daß Wiederholung in »Reigen« zum zentralen Prinzip der Textorganisation aufrückt und »Handlung« im traditionellen Sinne ersetzt. »Der Einakterzyklus sitzt tief in meinem Wesen«, erläutert Schnitzler gegenüber Otto Brahm diese in seinem dramatischen Werk wiederholt zu beobachtende Abweichung von der überkommenen Dramenform, »[s]tatt festgefügtter Ringe einer Kette stellen meine einzelnen Akte mehr oder minder echte, an einer Schnur aufgereihete Steine vor – nicht durch verhakende Notwendigkeit aneinandergeschlossen, sondern am gleichen Bande *nachbarlich aneinandergereiht*.«²⁹ Mit dem Vergleich von »Kette« und »Schnur« unterscheidet Schnitzler ein Syntagma, in dem die Elemente durch Entwicklung des einen aus dem anderen kausal auf einander bezogen sind, von einem Syntagma, in dem die Elemente untereinander keine Verbindung eingehen, sondern lediglich in einem Verhältnis der Kontiguität zu einander stehen.

Wenn Schnitzler von einer Aneinanderreihung einzelner Elemente spricht, so hebt dies die relative Unverbundenheit der Szenen innerhalb des »Einakterzyklus« hervor. Zyklisch ist diese Form darin, daß in der Abfolge der Szenen das Wiederkehrende und Gleiche das Abweichende und Neue überwiegt.³⁰ Die Struktur eines geschlossenen Kreises, die man »Reigen« immer wieder zugesprochen hat, scheint mir dagegen eher eine nachgeordnete Deutungsmöglichkeit der dominant *seriellen* Struktur des Dramas zu sein.³¹ Diese Struktur ist durch das Prinzip der

²⁹ Der Briefwechsel Arthur Schnitzler – Otto Brahm. Hg. von Oskar Seidlin. Berlin 1953, S. 192 (Hervorh. C.P.).

³⁰ Vgl. Pfister, *Das Drama* (s. Anm. 12), S. 238f. und 376f.

³¹ Diese Deutung stützt sich auf das erneute Auftreten der Dirne aus der ersten Szene in der letzten Szene des Dramas. Dabei ist allerdings offen, ob sich mit diesem erneuten Auftreten ein Kreis schließt, der einer identischen Wiederholung entgegen geht, oder ob mit dem neuerlichen Auftreten der Dirne, die in der letzten Szene ja auf einen anderen Partner trifft als zu Beginn, eine neue Serie anhebt. Der Deutung von »Reigen« als geschlossener Kreisstruktur hat neben Illustrationen, die die Figuren in einem Kreis tanzend zeigen, vor allem Max Ophüls Verfilmung »La Ronde« zugearbeitet, die den Kreis und das bei Schnitzler selbst nicht vorkommende Bild des Karussells als übergeordnetes Deutungsmuster etabliert. Zur literaturwissenschaftlichen Aneignung der Karussell-Metapher vgl. Gunter Grimm: *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*. Göttingen 1963, S. 28ff., zu der ähnlich argumentierenden Deutung des Textes als »Totentanz« vgl. Richard Alewyn: Nachwort. In: Arthur Schnitzler: *Reigen. Liebeleli*. Frankfurt a. M. 1960, S. 163–168, hier: S. 167.

lockeren Reihung bestimmt, das Schnitzler Brahm gegenüber hervorhebt. Es kommt dabei nicht nur zu einer Lockerung der syntagmatischen Verknüpfung der einzelnen Szenen. Zugleich ist das Syntagma in »Reigen« als zehnfache Wiederholung ein und desselben »Basisschemas« organisiert. Damit realisiert es sich als sukzessive Entfaltung eines Paradigmas,³² und an diesem Paradigma können Lesarten ansetzen, welche die auffällige Paradigmatisierung des Textes als »zyklische« Wiederkehr des Gleichen deuten.

Was Schnitzler selbst unter einer »Reihe« versteht, läßt sich seinen wissenschaftlichen Besprechungen entnehmen. Seine Charakterisierung der Reihung deckt sich mit neueren Beobachtungen zur Struktur »serieller Texte«.³³ »[A]us einer Reihe« von Beobachtungen, schreibt Schnitzler, kann ein »trefflicher Beobachter« allgemeingültige »Resümees« und Regelmäßigkeiten ableiten.³⁴ Bei der »Reihe von Beobachtungen«,³⁵ die Schnitzler etwa an Richard von Krafft-Ebings »Neuen Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis« hervorhebt, handelt es sich um eine Sammlung von Fallgeschichten, die an einer größeren Gruppe von Personen ähnliche Verhaltensweisen aufzeigen. Sammlungen wie diese lenken den Blick auf das Wiederkehrende und Gleiche, daher setzen sie, wie Schnitzler schreibt, den Leser in die Lage, »das Allgemeine aus dem Speziellen abzuleiten«.³⁶

Das Wissen um das »Allgemeine«, das sich bei der Sichtung und Lektüre einer »Reihe« von Geschichten und Fällen einstellt, weist damit eine *prozessuale* Struktur auf, es stellt sich als Ergebnis des Addierens und des Vergleichens einer wachsenden Zahl von Einzelbeobachtungen und Einzelfällen ein. Denn aus einem »Einzelfalle« allein läßt sich, wie Schnitzler 1892 zu Cesare Lombrosos »Der politische Verbrecher und die Revolution« schreibt, noch keine »Regel« ableiten.³⁷ Weisen mehrere Fälle Ähnlichkeiten auf, so steht zu vermuten, daß diese Ähnlichkeiten auf eine ihnen zugrundeliegende Regelmäßigkeit verweisen. Lassen sich die gleichen Merkmale bei einer großen Anzahl von Individuen beob-

³² Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972, S. 158ff.

³³ Eco, Serialität im Universum der Kunst (s. Anm. 14), S. 319.

³⁴ Schnitzler, Medizinische Schriften (s. Anm. 5), S. 317.

³⁵ Ebd., S. 239f.

³⁶ Ebd., S. 222.

³⁷ Ebd., S. 275.

achten, so kann nach dem Gesetz der Normalverteilung und der Wahrscheinlichkeit auf das Vorliegen einer natürlichen Gesetzmäßigkeit geschlossen werden. »[A]nthropologische Aufschlüsse«³⁸ ergeben sich somit aus dem Betrachten, Lesen und Vergleichen einer größeren Zahl von Darstellungen, Geschichten und Fällen. Sie stellen sich erst über einen Zeitraum hinweg ein, und sie sind das Ergebnis der syntagmatischen Aneinanderreihung von Einzelbeobachtungen und der dabei allmählich zu Tage tretenden Gegebenheit eines Paradigmas.

Auch in »Reigen« verbindet sich die Bildung einer Reihe mit der Formulierung von Aussagen über die Natur des Menschen und die allgemeinen Gesetze seines Handelns. Dieses Wissen ist nicht von Beginn an gegeben, es konstituiert sich erst im Laufe des Textes, in der Abfolge der zehn Szenen und der zehn Akte. Dabei sind es die Figuren selbst, die die Frage nach dem Allgemeinen und dem Individuellen aufwerfen und die Aufmerksamkeit auf den Anteil an Einmaligem und Wiederkehrendem in ihrem Handeln lenken. Dies zeigt etwa die Art und Weise, in der die zehn Männer und Frauen ihr jeweiliges Gegenüber ansprechen. Wenn die »Dirne« in der ersten Szene ihren Namen, Leocadia, nennt und den »Soldaten« nach dem seinen fragt, sucht sie dem flüchtigen Akt im Gebüsch einen persönlichen Anstrich zu geben.

Zugleich spricht sie den Soldaten jedoch auch als »eine[n] wie du« (327) an, und macht ihn so als Vertreter der zahlenmäßig großen Gruppe der Militärs kenntlich. Demselben Soldaten fordert in der zweiten Szene das Stubenmädchen in Bezug auf den im Park vollzogenen Geschlechtsakt ein Zeichen dafür ab, daß er nicht »mit einer jeden so« (332) verfare wie mit ihr. Zugleich nimmt sie selbst den Soldaten aber nicht nur als solchen wahr, sondern auch als Vertreter der noch weitaus größeren Gruppe namens »die Männer« (332). Wenn sich in der fünften Szene der Gatte und seine junge Frau über das sexuelle Verhalten der »Männer« (349) und der »Frauen« (350) unterhalten, bewegen sie sich, wie der Gatte eine Szene später zu dem »süßen Mädel« sagen wird, bereits auf der Ebene der Geschlechter »im allgemeinen« (363).

Im Verlauf des Textes kommt es in »Reigen« somit zu einer sukzessiven Erweiterung des Aussageradius. Dieser bezieht sich zu Beginn der »Scenenreihe« noch auf die Einzelperson, von Szene zu Szene erstreckt

³⁸ Ebd., S. 275.

er sich auf immer größere Gruppen, am Ende werden Aussagen über die Geschlechter und die Gattung als ganze gemacht. Diese zunehmende Verallgemeinerung der Aussagen findet in der neunten Szene ihren Höhepunkt. Hier wird ausgesprochen, was sich in den acht Szenen zuvor bereits angedeutet hat: »Die Menschen«, verkündet der Graf mit Blick auf seine Erfahrungen mit Männern und Frauen an den unterschiedlichsten Orten, »sind überall diesselben« (380). Aus einer Reihe von zehn Einzelszenen hat sich damit nach und nach eine wiederkehrende Eigenschaft der Gattung »Menschen« herausgeschält. Damit stößt »Reigen« zur Formulierung einer anthropologischen Konstante vor.

III

Wenn der Graf in der vorletzten Szene mit seiner Aussage über »die Menschen« die Aussagen der anderen Figuren konterkariert und das im Verlauf des Textes zutage getretene Wissen über die Gesetze des menschlichen Verhaltens auf einen prägnanten Nenner bringt, ist diese Aussage im Text durch die große Erfahrung motiviert, die der Graf den anderen Figuren aufgrund seines Alters und seiner Mobilität quer durch alle Schichten der Gesellschaft voraus hat. Genau besehen kommt es hier jedoch zu einem Kurzschluß der Ebenen. Denn das Wissen über »den« Menschen und die Gesetze seines Handelns erschließt sich in »Reigen« nicht den Figuren im Text, sondern den *außenstehenden* Zuschauern und Lesern. Es erschließt sich nicht aus der Binnenperspektive der einzelnen Szene, sondern im Überblick über die *gesamte* »Reihe« der zehn Szenen und Akte. Daß »Gesetze, die das menschliche Geschlecht betreffen« sich nur »[a]us grösserer Entfernung« und im Überblick über eine »hinreichende Anzahl von Beobachtungen« erkennen lassen, statuiert bereits Quetelet.³⁹ Der Erkenntnisgegenstand, den »Reigen« mit den humanwissenschaftlichen Disziplinen gemeinsam hat, liefert daher womöglich eine Erklärung für die ungewöhnliche Formgebung von Schnitzlers Text, für die sich innerhalb der literarischen Tradition kein Vorbild ausmachen läßt.

³⁹ Quetelet, Ueber den Menschen (s. Anm. 16), S. 4.

Bei der Suche nach einem möglichen Vorbild ist auf William Hogarths Tableaus »Before and After« hingewiesen worden.⁴⁰ Hogarths 1736 veröffentlichte Sammlung von Kupferstichen zeigt eine Reihe von Paaren, jeweils kurz vor und kurz nach dem Geschlechtsakt. Durch die Aneinanderreihung der einzelnen Bilder entsteht eine Serie, die, mit geringfügigen Abweichungen, immer wieder das gleiche Geschehen zeigt. In Deutschland sind Hogarths Tableaus durch Georg Christoph Lichtenberg bekannt geworden, der sich mehrfach mit dem anthropologischen Erkenntniswert von Hogarths Abbildungen auseinandersetzt.⁴¹ Wenn von Lichtenberg eine Linie zu Schnitzler führt, so führt diese Linie allerdings weniger über die Formsprache der Literatur, sondern über die Aufnahme und Fortführung der von Hogarth verwendeten Formen in den Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts.⁴² Diese bedienen sich zur Dokumentation und Archivierung ihres Materials zum einen der schriftlichen Beschreibung. Als gelesener Text hat »Reigen« in dieser Hinsicht Ähnlichkeit mit den langen Reihen von *Fallbeschreibungen*, die Schnitzler an den Werken Charcots, Bernheims und Lombrosos hervorhebt.

Als Bühnenstück hat »Reigen« dagegen Ähnlichkeit mit den *Bilderserien*, die der schriftlichen Erhebung von Wissen über den Menschen seit der Mitte des 19. Jahrhundert Konkurrenz machen. Hier gewinnt die photographische Aufzeichnung dank verkürzter Belichtungszeiten und verbesserter technischer Verfahren seit der Jahrhundertmitte an Bedeutung.⁴³ Lichtbilder treten an die Stelle von schriftlichen Beschreibungen

⁴⁰ Vgl. Alfred Pfoser, Kristina Pfoser-Schewig, Gerhard Renner: Der Skandal. Ein Vorwort. In: Schnitzlers Reigen (s. Anm. 2), S. 9–42, hier: S. 14–19.

⁴¹ Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche (1794ff.). In: Ders.: Schriften und Briefe. Hg. von Wolfgang Promies. Bd. 3. München/Wien 1972, S. 657–1060.

⁴² Vgl. Martin Stingelin: Überstürztes und träges Sehen. Zum historischen Spannungsverhältnis zwischen aktuellen und virtuellen Verbrecherbildern in ihrer satirischen Brechung durch Lichtenberg, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus und Friedrich Glauser (1782–1936). In: Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914). Hg. von Achim Barsch und Peter M. Hejl. Frankfurt a. M. 2001, S. 423–453, hier: S. 444f.

⁴³ Vgl. The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography. Hg. von Sander L. Gilman, New York 1976; Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot (1982). München 1997, und Gunnar Schmidt: Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2001.

und Skizzen. Vor allem in der Kriminalanthropologie und Psychiatrie entstehen umfangreiche photographische Sammlungen. Dabei werden die Bilder aus diesen Sammlungen wiederum zu Reihen zusammengestellt, die Reihen zu Tafeln angeordnet, die Tafeln zu Atlanten. Derartige Bilderserien betrachten zu können, war zunächst noch ein Privileg von Kriminalisten, Wissenschaftlern und Ärzten. Mit den Bildbänden, »Alben« und Atlanten, in denen Lombroso Verbrecherinnen und Verbrecher aus allen Länder,⁴⁴ und Charcot die Patientinnen und Patienten der Pariser Klinik Salpêtrière⁴⁵ vor dem Auge der Betrachter vorbeiziehen lassen, werden diese Bilderserien seit den 1880er Jahren über einen kleinen Kreis von Fachleuten hinaus bekannt. Wie die Männer und Frauen in diesen Bilderserien werden die Figuren in »Reigen« stets bei den gleichen Handlungen und in den gleichen Haltungen und Posen gezeigt. Stellt man sich »Reigen« als Szenenfolge auf der Bühne vor Augen, so gleicht der Text daher nicht nur den erzählten Fallsammlungen, sondern auch den Bilderserien in den zeitgenössischen Wissenschaften vom Menschen.⁴⁶

»[N]ur durch einen Grundgedanken«, erläutert Schnitzler Hugo von Hofmannsthal gegenüber die Struktur seiner Einakterzyklen, seien die einzelnen Szenen »verbunden, und eines mag das andre beleuchten.«⁴⁷ In »Reigen« besteht der »Grundgedanke«, den Schnitzler hier anspricht, in der Regelmäßigkeit, die sich in der Paarbildung und dem sexuellem Verhalten von Dichtern und Dirnen, Ehefrauen und Schauspielerinnen, Soldaten und Grafen beobachten läßt und derenthalben sich eine Reihe von zunächst sehr unterschiedlichen Individuen unter ein Allgemeines namens »Mensch« subsumieren läßt. Dieser »Grundgedanke« ist nur für den erkennbar, der die »Szenenreihe« in ihrer Gesamtheit überblickt. Auch hierin hat »Reigen« Ähnlichkeit mit den Beobachtungsverhältnissen

⁴⁴ Vgl. Cesare Lombroso: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Hamburg 1887ff., insbesondere Bd. 3: Atlas mit erläuternden Texten.

⁴⁵ Vgl. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Hg. von D.- M. Bourneville und Paul Regnard. 3 Bde. Paris 1876–1880. Die Herausgeber stellen die seit 1876 als Buchreihe erscheinende Sammlung in der Einleitung zum ersten Bandes als »*Album de cent photographies*« vor (Einleitung ohne Paginierung).

⁴⁶ Die 1921 im Verlag Frisch & Co. in Wien erschienene Ausgabe übersetzt diese Homologie wieder ins Bild zurück: Dem Text sind zehn Radierungen beigegeben, die die Paare in einheitlichem Rahmen und einheitlicher Situation und Pose zeigen.

⁴⁷ BW Schnitzler, S. 150.

in den humanwissenschaftlichen Fallsammlungen, Reihen und Tableaus. Denn die Figuren selbst treten nie in mehr als zwei der zehn Szenen auf, keine von ihnen begegnet daher mehr als zwei der neun anderen Figuren, der Soldat begegnet nur dem Stubenmädchen und der Dirne, der Gatte nur der jungen Frau und dem süßen Mädel, die Schauspielerin nur dem Dichter und dem Grafen. Den Figuren bleibt damit eben jener Überblick und jene Möglichkeit des Vergleichens verwehrt, die nötig ist, damit die einzelnen Elemente sich gegenseitig »beleuchten« und in der wechselseitigen Erhellung eine Regelmäßigkeit erkennen lassen.

Von hier erklärt sich die Diskrepanz zwischen der Selbsteinschätzung der Figuren und der Einschätzung, zu welcher der Zuschauer bzw. Leser von »Reigen« gelangt. In die Immanenz der Einzelszene eingeschlossen und auf das Wissen um den Einzelfall verwiesen, bestehen die Figuren darauf, daß ihr Gegenüber ihren Namen kennt, ihr Gesicht und ihre »Züge« (366) von denen anderer unterscheidet, sie in ihrer Einzigartigkeit und Besonderheit würdigen soll. Sie wollen nicht als »Dirne« angesprochen werden, sondern als »Leocadia« (329), sie wollen nicht als »Stubenmädchen« wahrgenommen werden, sondern als »Marie« (329), nicht als »Dichter«, sondern als »Robert« (368). Sie lassen sich versichern, daß der gemeinsame Geschlechtsakt etwas Unverwechselbares sei, und sie bestehen darauf, mit keinem anderen und »keiner andern verwechsel[t]« (366) zu werden. Der Wunsch, ein »exceptioneller Fall« (344) zu sein, läßt sie sich gegen das Wissen um die »Ähnlichkeit« (390) und das Austauschbare an ihrem Handeln immunisieren, das in Momenten, in denen die Figuren sich »gleich« (388) sehen und einander mit Dritten verwechseln, gleichwohl aufscheint.

Aus der Perspektive des Gesamttextes ist die Hartnäckigkeit, mit der die Figuren auf ihrer Individualität bestehen und ihrem jeweiligen Gegenüber Belege für die Einmaligkeit ihrer Begegnung abverlangen, ihrem Handeln keineswegs angemessen, vielmehr erweist dieser Wunsch sich selbst als eines der bei allen »Menschen« wiederkehrenden Verhaltensmuster und Motive.⁴⁸ Damit tut sich in »Reigen« eine Kluft zwischen dem Wissen des Zuschauers oder Lesers und dem der Figuren auf. Diese Kluft wird im Laufe des Textes keineswegs geringer, mit jeder Szene und mit jeder Wiederholung des gleichen Geschehens wächst sie

⁴⁸ Vgl. Neuse, Die Funktion von Motiven und Stereotypen (s. Anm. 26), S. 361–365.

ganz im Gegenteil weiter an. Lombroso schreibt in seiner von Schnitzler als »wunderbare[s] Buch«⁴⁹ bezeichneten Schrift »Der geniale Mensch«, es gebe »in der Natur keine individuellen Fälle: alle besonderen Fälle sind der Ausdruck und die Folge eines Gesetzes und, wie man es in der Sprache der Statistik nennt, der Punkt einer Reihe.«⁵⁰ Die Figuren in »Reigen« dagegen beharren darauf, gerade nicht als »Punkt« in einer Reihe wahrgenommen zu werden, sondern als »exceptionell« und einmalig. Aus der Sicht des Gesamttextes unterliegen sie mit diesem Beharren einer Verkenntung, diese Verkenntung aber lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer und Leser um so stärker auf das Wechselspiel von Ausnahme und Regel, von Besonderem und »Allgemeine[n]«, in dem sich das Wissen über den »Menschen« und seine »Natur« allererst konstituiert.

IV

Diese Kluft zwischen dem Wissen der Zuschauer und Leser und dem der Figuren ist der Kluft zwischen dem Wissen des Wissenschaftlers und Forschers und dem der vielen Einzelnen vergleichbar, aus deren Beobachtung und Vergleich dieser sein Wissen über den »Menschen« als Gattungswesen gewinnt. In der Sprache des Dramas läßt sich diese Differenz zugleich mit dem Begriff der »dramatische Ironie« fassen. Ironie meint hier das Mehrwissen der Zuschauer gegenüber den Figuren, ein Mehrwissen, das Anteilnahme hervorrufen, aber ebenso zur Quelle von Überlegenheit und Distanzierung werden kann. In »Reigen« entwickelt sich die im Lauf des Texte wachsende Differenz zwischen dem Wissen der Zuschauer und dem der Figuren mehr und mehr zu einer Quelle der Distanznahme und des Gelächters. Schnitzlers Text ruft dabei kein Lachen »mit« hervor, sondern weit eher ein Lachen »über«,⁵¹ er fordert kein Lachen heraus, das den Betrachter in die Gemeinschaft der belachten Figuren mit einschließen würde, sondern er provoziert das Lachen eines außenstehenden Beobachters, der aus dem im Text zutage treten-

⁴⁹ Schnitzler, Medizinische Schriften (s. Anm. 5), S. 233.

⁵⁰ Cesare Lombroso: Der geniale Mensch. Hamburg 1890, S. X.

⁵¹ Vgl. Hans Robert Jauss: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 103–133, hier insbesondere S. 103–109.

den Wissen über »den Menschen« und die Gesetze seines Handelns die nötigen Folgerungen zieht und von den Verkennungen Abstand nimmt, in denen die Figuren bis zuletzt befangen bleiben. Das Lachen über die Figuren und ihren Mangel an Einsicht läßt sich dabei als Ausdruck einer überlegenen Erkenntnis verstehen, ebenso läßt es sich aber auch als Gratifikation deuten, mit der die Zuschauer und Leser für die Abstriche entschädigt werden, die die »Zurückführung« des vermeintlich Einmaligen und Individuellen auf verallgemeinerbare Gesetze des menschlichen Handelns für ihr eigenes Selbstbild nach sich ziehen muß.

In »Reigen« zeigt Schnitzler sich den humanwissenschaftlichen Disziplinen seiner Zeit und ihrem Wissen damit zutiefst verbunden. Hält man die Aussagen über eine »überall« zu beobachtende Sexualität, die sich in »Reigen« als allgemeinste Triebkraft des menschlichen Handelns erweist, neben ähnlich lautende Aussagen eines Charcot oder Krafft-Ebing; stellt man darüber hinaus die Gemeinsamkeiten in den Verfahren in Rechnung, mit denen derartige Aussagen über den »Menschen« gebildet und in Text und Bild zur Darstellung gebracht werden, so überwiegen die Übereinstimmungen die Differenzen in Einzelfragen bei weitem.⁵² Im Lichte von »Reigen« erscheint Schnitzler daher nicht nur als typischer Vertreter der »Scientia sexualis«, sondern auch als ebenso typischer Vertreter einer »Anthropologie«, die ausgehend von einer seriellen Beobachtung der Individuen Aussagen über den »Mensch als Naturwesen«⁵³ formuliert.

Gleichwohl lassen sich in »Reigen« auch Differenzen gegenüber der Wissenskultur und der »Anthropologie« des ausgehenden 19. Jahrhunderts ausmachen, allerdings sind diese Differenzen weniger auf der Ebene inhaltlicher Aussagen anzusetzen. Weit eher sind sie in der Veränderung der diskursiven *Geltungskraft* zu suchen, die dieses Wissen über den »Menschen« und seine Triebe durch seine Transposition in ein literarisches Drama erfährt. So hat Horst Thomé darauf hingewiesen, daß das Aufsehen, das Schnitzlers Text bei seinem Erscheinen erregte, nicht nur auf das Aussprechen unliebsamer Wahrheiten über die Triebnatur des

⁵² Zu diesen Differenzen vgl. Riedel, »Homo natura« (s. Anm. 6) und Thomé, Autonomes Ich (s. Anm. 6), speziell für »Reigen« vgl. Horst Thomé: Arthur Schnitzlers »Reigen« und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arthur Schnitzler. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Göttingen 1998, S. 36–46.

⁵³ Riedel, »Homo natura« (s. Anm. 6), S. 240.

Menschen zurückzuführen ist. Ebenso wichtig dürfte die Tatsache gewesen sein, daß Schnitzler hier ein ansonsten Wissenschaftlern und Ärzten vorbehaltenes Wissen der Sexual- und Menschenwissenschaft⁵⁴ zum Gegenstand einer Darstellung für ein literarisches Publikum machte.⁵⁵

Denn die Transposition dieses Wissens aus Klinik und Labor in einen *literarischen* Text verändert und relativiert dieses Wissen in seinem Status als wissenschaftliches Wissen. Das gleiche gilt für die Geltung der Aussageformen, mit denen dieses Wissen gebildet und zur Darstellung gebracht wird, im Falle ihrer Übertragung in die Sprache des literarischen Dramas und in das Formenrepertoire des komischen Theaters. Diese Übertragung bringt Veränderungen in der *Pragmatik* der in Frage stehenden Darstellungen, Aussagen und Aussageformen mit sich, vor allem aber macht sie sichtbar, *daß* es in Bezug auf die Struktur dieser Aussagen, Darstellungen und Aussageformen Übereinstimmungen zwischen dem literarischen und wissenschaftlichen Diskurs gibt.

Das Verfahren der Aneinanderreihung einer großen Zahl von Erzählungen, Bildern oder Szenen nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit begegnet nicht nur im literarischen, sondern, wie die Schriften von Krafft-Ebing, Lombroso oder Charcot zeigen, auch im wissenschaftlichen Diskurs. Ohne daß sich ein eindeutiges Ableitungsverhältnis zwischen diesen beiden Diskursen ausmachen ließe, erscheinen beide als Teil *eines* Wissensfeldes, das durch das gemeinsame Interesse an einer »überall« und bei allen zu beobachtenden Natur des »Menschen« geeint wird. Von hier, aus dem gemeinsamen Interesse am Gegenstand »Mensch« erklärt sich womöglich die literarisch ungewöhnliche Formgebung von »Reigen«. Zugleich wirkt die Leichtigkeit, mit der die Formensprache der Wissenschaft durch einen literarischen Text assimiliert und auf dramatisch effektvolle Weise verwertet werden kann, die Frage nach dem Anteil an »Poetischem«, Formalisiertem und Konstruktivem auf, der bei der *Konstituierung* dieses Wissens im Spiel ist.

⁵⁴ Vgl. Thomé, Arthur Schnitzlers »Reigen« (s. Anm. 52), S. 111. Als repräsentatives Beispiel für die Abgrenzung der Fachleute gegenüber den Laien kann der Einsatz einer fachsprachlichen, »lateinischen« Nomenklatur dienen, mit der Richard von Krafft-Ebing sich gegen eine mißbräuchliche Lektüre der »Psychopathia sexualis« durch »Unberufene« abzusichern sucht. Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (s. Anm. 22), S. V.

⁵⁵ So die in der Forschung am häufigsten vertretene Lesart, wie sie sich zuletzt bei Konstanze Fliedl resümiert findet; dies.: Arthur Schnitzler: »Reigen«. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 25–37, hier: S. 26f.

Dies gilt insbesondere für die Struktur der »Reihe«, die in den anthropologischen Disziplinen für die Ermittlung und Darstellung von Wissen auf der Grundlage von Mittelwert und Normalverteilung von Bedeutung ist, die »Reigen« aber auch als Grundstruktur eines Dramas produktiv macht. Bei den »Reihen«, die Schnitzler an den Werken Krafft-Ebings, Charcots und Lombrosos hervorhebt und um deren Bildung er sich auch in seiner eigenen Praxis bemüht,⁵⁶ handelt es sich um Serien von Beschreibungen, die ihren Gegenstand nach ein und dem selben »Basischema« erfassen.⁵⁷ Der Text dieser »Reihen« realisiert sich als Auflistung jener großen Zahl von Einzelbeobachtungen und Einzelfällen, die nach dem Gesetz der Normalverteilung und der »großen Zahl« erforderlich sind, um das Vorliegen einer natürlichen Gesetzmäßigkeit sichtbar werden zu lassen. Die Wiederholung von Ähnlichem läßt dabei im Lauf des Textes Gemeinsamkeiten zu Tage treten. Das Syntagma des Textes vollzieht sich mithin nicht nur als Auflistung, in der Wiederholung des Ähnlichem realisiert es sich zugleich als Entfaltung eines Paradigmas. Die »Reihe« erbringt so den Aufweis, daß zwischen ihren Teilen Beziehungen der Ähnlichkeit bestehen, und sie unterstellt, daß diese Ähnlichkeiten Ausdruck einer natürlichen Gesetzmäßigkeit sind und auf eine substantielle Übereinstimmung verweisen.

Wenn die Teile innerhalb des Syntagmas nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit verknüpft werden, weist die »Reihe« aber auch die Merkmale eines »poetisch« organisierten Textes auf.⁵⁸ Damit stellt sich die Frage, ob die Regelmäßigkeiten und »Gesetze«, welche die Samm-

⁵⁶ Vgl. Schnitzler, *Medizinische Schriften* (s. Anm. 5), S. 179. Manfred Schneider hat darauf hingewiesen, daß Schnitzler auch sich selbst einer seriellen Beobachtung unterzogen hat. Seit 1887 führt Schnitzler über seine sexuellen Aktivitäten Listen und berechnet die Zahl der Geschlechtsakte für den Tag, den Monat und das laufende Jahr. Vgl. Manfred Schneider: *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*. München/Wien 1992, S. 344f.

⁵⁷ Vgl. noch einmal die Definition der Serie bei Eco, *Serialität in der Kunst* (s. Anm. 14), S. 303.

⁵⁸ Das Attribut »poetisch« ist nicht als bedeutungsgleich mit »literarisch« oder »fiktional« zu verstehen. Es bezieht sich auf Roman Jakobsons Bestimmung der »poetischen Sprachfunktion« als grundlegendem, auf Wiederholung und Ähnlichkeit basierendem Verfahren der Textorganisation, das sich sowohl in fiktionalen wie in faktualen Texten nachweisen läßt, als Projektion des »Prinzips der Ähnlichkeit von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«, als Projektion des Paradigmas auf die Achse des Syntagmas. Vgl. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* (1960). In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83–122, hier: S. 94.

lungen von Fallgeschichten und Bildern zur Darstellung bringen, eine Übereinstimmung sichtbar machen, die von Natur aus besteht und ihrer Darstellung in Text und Bild *voraus* geht. Es ist dies die Frage, ob das Wissen über den »Menschen« und seine »Anthropologie«, das mit Hilfe derartiger Sammlungen und Reihen zur Darstellung gebracht wird, nicht »poetisch« im Wortsinne ist: ob die »Gesetze« der menschlichen Natur, deren Veranschaulichung und Aufweis die Fallsammlungen, Tableaus und Reihen mit ihrer Strukturierung nach dem Prinzip der Wiederholung und der Ähnlichkeit zuarbeiten, nicht nachträgliche Effekte einer formalen Konstruktion sind, die eine ihrer Darstellung voraus liegende Natur des »Menschen« zuallererst *setzt*. Wenn das Prinzip der »Scenereihe« in »Reigen« als genuin literarische Struktur in Dienst genommen wird, wird diese Frage nach der »Poetizität« der Reihung virulent.

»Normalmensch«⁵⁹ oder, wie es in »Reigen« heißt, »die Menschen«, sind Namen, unter denen der nach den Gesetzen der Statistik und der Normalverteilung ermittelte »mittlere Mensch« der frühen Humanwissenschaften um 1900 als Referenzgröße des anthropologischen Wissens fortlebt. In diesem »Menschen« nehmen die wiederkehrenden Eigenschaften einer großen Zahl von Individuen Gestalt an, er steht ein für eine »Stubenmädchen« und »Schauspielerinnen«, »Soldaten« und »Grafen«, »Huren« und »Dichtern«, ja für eine der »Gattung« Mensch und ihren »Geschlechtern« gemeinsame Natur. Die Ausrichtung an mittleren gemeinsamen Eigenschaften macht den egalitären und emanzipatorischen Zug einer derartigen »Anthropologie« aus. Die Annahme einer allen Differenzierungen und Unterschieden der Kultur vorausgehenden menschlichen Natur kann jedoch auch zur Quelle der Ausgrenzung all dessen werden, was von dieser mittleren gemeinsamen Norm *abweicht*. Dafür muß allerdings der Anteil an Poetischem und Konstruktivem an den Verfahren und Formen vergessen werden, mit deren Hilfe das Wissen über diese zur Norm erhobene Natur zuallererst gebildet wird.⁶⁰

Bereits Quetelet hatte einräumen müssen, der »mittlere Mensch«, der die »Basis« der »Wissenschaften vom Menschen« bilde, sei letztlich ein »*fingiertes Wesen*«. ⁶¹ Auch Jean-Martin Charcot, Hypolite Bernheim und Cesare Lombroso sahen sich wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, die

⁵⁹ Lombroso, Der geniale Mensch (s. Anm. 50), S. XIII.

⁶⁰ Vgl. Link, Versuch über den Normalismus (s. Anm. 15), S. 199f.

⁶¹ Quetelet, Ueber den Menschen (s. Anm. 16), S. 15 (Hervorh. C. P.).

anthropologischen Gesetzmäßigkeiten, die sie durch die Auswertung der Geschichten ihrer Patientinnen und Patienten gewonnen hatten, seien in einem hohen Maße Ergebnis uneingestandener Inszenierungen und undurchschauter Konstruktionen.⁶² Schnitzler selbst geriet aufgrund seiner am Vorbild Charcots und Bernheims orientierten Experimente mit Patientinnen der Wiener Poliklinik in den Ruf, er führe keine wissenschaftlichen Untersuchungen durch, sondern veranstalte »Vorstellungen«⁶³ wie auf einem Theater. Als Wissenschaftler verwahrte Schnitzler sich gegen den Verdacht des Theatralischen und Inszenierten. Aufgrund der Zweifel, die an der Wissenschaftlichkeit seines Vorgehens laut geworden waren, stellte er seine Experimente bald darauf ein. Als Schriftsteller dagegen legt Schnitzler das Theatralische am Wissen über »den Menschen« offen. In »Reigen« macht er das (sexual)anthropologische Wissen seiner Zeit zum Gegenstand einer manifest theatralischen Darstellung. Indem er die Übereinstimmungen und Parallelen zwischen literarischer und wissenschaftlicher Darstellung ausspielt, macht er dieses Wissen als Ergebnis von Inszenierungen kenntlich und gewährt seinen Zuschauern und Lesern zugleich Einblicke in die Gesetze seiner Konstruktion.

⁶² Vgl. Foucault, *Der Wille zum Wissen* (s. Anm. 4), S. 72f. und zuletzt Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000, S. 76–84.

⁶³ Schnitzler, *Jugend in Wien* (s. Anm. 23), S. 313.

Prekäre Identität zwischen romantischer und galanter Liebe Zu Zerfall und Restituierung des Subjekts im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers

I

Das dramatische Œuvre Arthur Schnitzlers ist von der Forschung immer wieder in ein Früh- und ein Spätwerk unterteilt worden. In diesem Sinne wurde für den ›frühen‹ Schnitzler konstatiert, daß ein »[...] extremer Subjektivismus [...] bis kurz nach der Jahrhundertwende insofern charakteristisch [sei], als er vornehmlich Diagnosen eines Menschentypus vermittelt, der, bei zerfallender Ich-Identität ohne zeitliche und räumliche Kontinuität, d. h. im isolierten Augenblick und asozial, lebt«.¹ Das ›Spätwerk‹ hingegen öffne sich für allgemeine, sozial bedingte Fragestellungen und gewinne damit eine ›historische‹ Dimension. »Die Überwindung der dekadent-impressionistischen Phase führt Schnitzler [...] unter den Leitbegriffen ›Kontinuität‹ und ›Verantwortung‹ zum einen zur kritischen, in der Gegenwart angesiedelten Gesellschaftskomödie, zum anderen aber auf den Weg des historischen Dramas.«²

Die folgenden Überlegungen zum Konnex von Subjektproblematik und Liebesauffassung gehen davon aus, daß diese Zäsur eher ein Oberflächenphänomen darstellt, in dem sich unterschiedliche Lösungsstrategien eines philosophischen Problems manifestieren. Insofern erfährt die unüberschbare Zäsur im dramatischen Werk Schnitzlers eine erkenntnistheoretische Ausdeutung. Darüber hinaus soll verdeutlicht werden, daß die Liebesthematik in Schnitzlers Stücken nicht nur Autobiographisches widerspiegelt³ oder ausschließlich die Verschränkung

¹ Ernst L. Offermanns, *Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler*. In: Hartmut Scheible (Hg.), *Arthur Schnitzler in Neuer Sicht*. München 1981. S. 34–54, hier: S. 34.

² Ebd., S. 37 f.

³ Vgl. hierzu etwa Renate Möhrmann, *Schnitzlers Frauen und Mädchen. Zwischen Sachlichkeit und Sentiment*. In: Giuseppe Farese (Hg.), *Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«*. Bern, Frankfurt a. M., New York 1985, S. 93–107, sowie Willa E. Schmidt, *The Changing Role of Women in the Work of Arthur Schnitzler*. Wisconsin 1974.

von sozialem Mechanismus und erotischem Spiel zum Ausdruck bringt;⁴ vielmehr reflektiert der Autor – so die Leitthese – mittels der Liebesthematik den Zerfall des Subjektbegriffs und thematisiert zugleich mögliche Lösungskonzeptionen für eine Restituierung des Subjekts. Es ist also davon auszugehen, daß den Liebeskonzeptionen, die Schnitzler in seinen Dramen entwirft, auch und vor allem eine philosophisch-erkenntnistheoretische Dimension eignet, in der Liebesthematik und Subjektproblematik zusammengeschlossen sind.

Zentrale Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang – neben der romantischen Liebe – einem Liebesmodell zu, das von der Forschung bisher nicht in seiner Relevanz für die Subjektconstitution in Schnitzlers Dramen erkannt wurde, der galanten Liebe. Überspitzt formuliert: Dieses vormoderne Liebesmodell spielt für Schnitzler eine entscheidende Rolle in der Diskussion der Subjektproblematik, die – werkübergreifend – in der komplexen Figurengestaltung seiner Dramen faßbar wird. Die Grundlage dafür aber bildet die intensive Auseinandersetzung mit programmatischen Überlegungen, die Stendhal in seiner Schrift »De l'amour« zur galanten Liebe und ihren Spielarten anstellt.

Bevor nun eine solche Thesenbildung textanalytisch überprüft werden soll, sind jedoch zwei Vorabklärungen erforderlich: Zum einen gilt es, den Diskurszusammenhang der Jahrhundertwende, in dem die Frage nach der Identität des Individuums dringlich wird, zumindest andeutungsweise zu skizzieren (1). Zum anderen ist – im Blick auf das Modell der galanten Liebe und seiner Funktionalisierung im »Reigen« – der Interdependenzzusammenhang von Subjektivität und Liebesfähigkeit darzulegen – ein Bedingungsgefüge, das von der philosophischen Romantik entwickelt wurde (2).

1. Im Zentrum der erkenntnistheoretischen Umstrukturierungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert steht das Subjekt, dem Ernst Mach die Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion und infolgedessen zur Identitätsfindung abspricht.⁵ Mit dieser Position kommt eine Entwicklung zum vorläufigen Abschluß, die mit Kierkegaard begonnen hatte: Die »Besinnung

⁴ Vgl. Claudio Magris, Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. In: Scheible [Anm. 1], S. 71–80, hier: S: 76.

⁵ Vgl. hierzu seine beiden einschlägigen Schriften »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) und »Populärwissenschaftliche Vorlesungen« (1896).

auf das geschichtlich bedingte und endliche Ich, die als Entfremdung erfahrene Frontstellung des Vereinzelten gegen eine Allgemeinheit beanspruchende Vernunft sowie der Nachweis ihrer historischen Relativität führen zu einer skeptischen Einstellung gegenüber den erkenntniskonstitutiven Funktionen eines in selbstbeherrschter Praxis absoluten und freien Ichs«. ⁶

Mit der radikalen Position, die Mach einnimmt, wird die Einheit des Individuums zu einem Relationengefüge dekonstruiert, innerhalb dessen dem Ich die Funktion einer ›Relaisstelle‹ zukommt, das ›Empfindungen‹ und ›Nerven‹ für die Dauer eines Augenblicks zusammenschließt. Diesen Funktionszusammenhang definiert Mach als ›Ensemble von Empfindungen‹ folgendermaßen:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.

Das Ich ist keine unveränderliche bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit [...] kommt es an [...]. Wichtig ist nur die Kontinuität. [...] Die Kontinuität ist aber nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser Inhalt und nicht das Ich ist die Hauptsache. Dieser ist aber nicht auf das Individuum beschränkt. [...]

Das Ich ist unrettbar. ⁷

Soweit Schnitzler die Schriften Machs nicht direkt rezipierte, dürften wohl Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr als die Vermittler der wichtigsten Einsichten gedient haben. Bahr hatte bereits 1891 und 1894 in seinen ästhetischen Studien »Zur Überwindung des Naturalismus« und »Zur Kritik der Moderne« Vorstellungen entwickelt, die eine erstaunlich große Übereinstimmung mit der Position Machs aufweisen. Es ist denn auch Bahr, der das Diktum von der ›Ichlosigkeit der Dekadence‹ prägte. Seine Mach-Lektüre ist gleichwohl erst auf die Jahre 1902/1903 zu datieren, wobei diese in den Zeitraum der allgemeinen Mach-Rezeption fällt, die um 1900 einsetzt.

In ihrem Aufsatz über den Einfluß Ernst Machs auf die österreichische Literatur weist Claudia Morti darauf hin, welch zentrale Bedeutung der Philosoph der ›visuellen Wahrnehmung‹ zumißt. ⁸ So veranlaßten Mach

⁶ Klaus Günther, »Es ist wirklich, wie wenn die Leute wahnsinnig wären.« Bemerkungen zu Arthur Schnitzler und Ernst Mach. In: Scheible [Anm. 1], S. 99–116, hier: S. 101.

⁷ Ernst Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1922, S. 19f.

⁸ Claudia Morti, Mach und die österreichische Literatur: Bahr, Hofmannsthal, Musil. In: Farese [Anm. 3], S. 263–284.

vor allem die Untersuchungen über die Physiologie der (akustischen und optischen) Wahrnehmungen zum ersten Mal dazu, die allgemeinen Postulate des Mechanismus zu kritisieren und zurückzuweisen.⁹ Ähnlich wie die von ihm beeinflussten Werke Bahrs und Musils sind Machs Schriften reich an visuellen Metaphern, »Visualisierungen und visuellen Erläuterungen von Erkenntnisprozessen«.¹⁰

Schnitzler hingegen scheint das Problem der ›Ichlosigkeit‹ bzw. der Auflösung des Ich weniger impressionistisch-visuell als vielmehr ›temporal‹, d. h. als Auflösung des zeitlichen Kontinuums in Einzelereignisse, ausgelegt zu haben. Die in seinem Werk häufig eingestreute Reflexion ›auf die Zeit‹ oder, wie Rasch es formuliert, »das extrem übersteigerte Bewußtsein der Vergänglichkeit«¹¹ der *dramatis personae*, wird im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als literarisch ›gemodelte‹ Reaktion auf die erkenntnistheoretische Einsicht interpretiert, derzufolge die Kontinuität des Ich nicht durch eine Kontinuität des Bewußtseins gegeben ist, sondern lediglich im Moment seiner inhaltlichen Auffüllung hergestellt werden kann. Da der Inhalt des Ich von der wechselnden Perzeption der Außenwelt bestimmt ist, wird es von jeweils wechselnden ›Elementen‹ regiert. »Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind.«¹² Die Identität des Subjekts ist daher allenfalls für die Dauer einer Empfindung gesichert. Der nächste Moment mag eine andere Empfindung, eine andere Kombination »von Elementen der Körperwelt, des Leibes und der Psyche«¹³ bringen und damit den Inhalt des Ich gänzlich neu zu strukturieren.

Ein solcher prekärer Status des Individuums hat – ebenso wie seine Reduktion zum ›hilfreichen‹, aber gleichwohl ›fiktionalen‹ Konstrukt – entscheidende Implikationen für die Einschätzung von Sprache sowie für die Möglichkeiten der Kommunikation. Entfällt die Grundlage eines mit

⁹ Vgl. ebd., S. 268.

¹⁰ Ebd., S. 266.

¹¹ Wolfdietrich Rasch, *Die Entwertung der Gegenwart als Erfahrung der Décadence im Werk Arthur Schnitzlers*. In: Ders., *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986, S. 198–210, hier: S. 199.

¹² Arthur Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M. 1967, S. 53.

¹³ Manfred Diersch, *Empiriekritizismus und Impressionismus*. Berlin [Ost] 1973, S. 35.

sich selbst identischen Subjekts, kann auch die Relation von Signifikant und Signifikat nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Damit verliert die ›Wahrheit‹ und ›Aufrichtigkeit‹ von Sprechakten nicht nur ihre Überprüfbarkeit sondern auch ihren Geltungsanspruch. So zerfallen Lord Chandos »die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben [...] im Munde wie modrige Pilze«. ¹⁴ Da allerdings nicht einem jeden die Möglichkeit eines Rückzuges auf die ländlichen Güter gegeben ist, nachdem also trotz gegenteiliger Einsicht weiter attribuiert und kommuniziert werden muß, entsteht für die Teilnehmer des gesellschaftlichen Sprachspiels ein Dilemma, das Nietzsche als die »Verpflichtung, nach einer festen Konvention zu lügen« ¹⁵ bezeichnet hat.

Das Sprachproblem stellt auch für Schnitzler und damit in den hier zu betrachtenden Stücken einen wesentlichen Bezugshorizont dar. So kann etwa Anatol die »ontologisch verdinglichte[...] Konvention« ¹⁶ kommunikativen Handelns allenfalls noch per Hypnose durchbrechen. Dabei gerät ihm die Frage nach der Wahrheit über die Wahrheit zu einer ›Schicksalsfrage‹, die dazu tendiert, zugleich mit den Illusionen auch den Seinsgrund des Individuums zu zerstören. Es wird im folgenden davon ausgegangen, daß Kommunikationsprobleme – je nach ihrem Referenzbezug – auf zwei unterschiedlichen Ebenen bzw. in verschiedenen thematischen Kontexten bearbeitet werden. Insofern werden den Begriffen ›Konvention‹ und ›Illusion‹ jeweils die soziale bzw. personale Komponente kommunikativen Handelns zugeordnet.

Im Blick auf das dramatische Werk sei nun als Leitthese festgehalten, daß Schnitzler mit der Liebethematik die Probleme personaler, mehr auf Illusionen denn auf Konventionen basierender Interaktion gestaltet hat. Hat man sich in der einschlägigen Forschung mit dem Zusammenhang von Liebe, prekärer Identität und Kommunikation befaßt, wurde in der Regel von der Sprachproblematik auf die Unmöglichkeit der Realisierung von Liebesbeziehungen rückgeschlossen: »[...] unter Bedingungen einer ichlosen Gesellschaft ist sexuell nur noch das Abenteuer möglich. [...] Deshalb ist Sexualität in Gestalt des Abenteurers notwendig

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. In: GWE, S. 461–472, hier: S. 465.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Ders., Werke. Bd. 3. Hg. von Karl Schlechta. München 1969, S. 311.

¹⁶ Günther [Anm. 6], S. 110.

die individuelle Beziehungsform des zum narzißtischen Empfindungskonglomerat gewordenen identitätslosen einzelnen, der nicht mehr zur Wahrhaftigkeit verpflichtet werden kann.«¹⁷

Die Liebesthematik wird hier also im wesentlichen auf das Faktum des reinen Sexualaktes reduziert: Damit aber wird man weder der Vielfalt der textimmanenten Liebeskonzeptionen gerecht, noch wird berücksichtigt, daß Schnitzler Liebe als Form zwischenmenschlicher Interaktion nicht einfach negiert. Er unternimmt vielmehr die weitaus schwierigere Aufgabe, diese Kommunikations- und Seinsform zu retten. Dabei dient die überaus reiche Semantik des Liebestopos dem Dichter der Bearbeitung und Gestaltung des eingangs dargelegten Problemzusammenhangs von Subjektproblematik und intersubjektiver Verständigung. Diese Problemstellung übergreift im übrigen die Zäsur zwischen Früh- und Spätwerk, wobei die von der Forschung konstatierten Unterschiede im Werk Schnitzlers hier als unterschiedliche Lösungsformen dieses Problemkomplexes interpretiert werden.

Weshalb aber greift nun Schnitzler gerade auf den Liebestopos zurück, um eine primär erkenntnistheoretisch-philosophische Fragestellung zu gestalten? Um diese Frage zu beantworten, sollen im folgenden – anhand der Interpretation einer Textstelle des »Reigen« – die beiden Liebeskonzeptionen vorgestellt werden, die die hier betrachteten Stücke strukturieren.

2. In der vierten Szene des »Reigen« gibt Schnitzler einen Hinweis auf »De l'amour« – einen Text, den der französische Romancier Stendhal 1819/1820 verfaßt hatte.¹⁸ Es handelt sich dabei um nichts weniger als eine – nahezu unbeachtet gebliebene – Rezeptionshilfe zur Deutung seines Werks: Der Rückgriff auf und die eingehende Beschäftigung mit den von Stendhal entwickelten Liebesauffassungen trägt wesentlich zum Verständnis der hier zu betrachtenden Dramen bei. Denn die Interpreta-

¹⁷ Ebd., S. 112. – Vgl. hierzu auch Allan Janik/Stephen Toulmin, Wittgenstein's Vienna. New York 1973, S. 63: »The meaninglessness of sex reflected the identity crisis of the individual [...], sowie Mira Weißberg-Dronia, Selbstverständnis und Welterfahrung in Arthur Schnitzlers frühen Dramen. Freiburg 1973, wo S. 63 konstatiert wird: »Es gibt keine Liebe, weil Schnitzlers Menschen nicht an ihre Dauer zu glauben vermögen.«

¹⁸ Paris 1822. Erste deutsche Übersetzung: Physiologie der Liebe. Berlin 1888. Zitiert nach: Über die Liebe. Deutsch mit einer Einführung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Berlin 1987.

tion des »Reigen« auf der Folie des Stendhal-Textes erschließt nicht nur den diskursiven Hintergrund seiner Liebeskonzeptionen; vielmehr läßt die Interpretation den Rückschluß zu, daß der Wiener Autor mit der spezifisch deutschen Spielart der Liebessemantik – d. h. der romantischen Liebesauffassung¹⁹ – durchaus vertraut gewesen sein muß.

Die erwähnte immanente Rezeptionshilfe im Reigen hat folgenden Wortlaut:

Der junge Herr: Kennst du Stendhal?

Die junge Frau: Stendhal?

Der junge Herr: Die »Psychologie [sic!] de l'amour«.

Die junge Frau: Nein, warum fragst du mich?

Der junge Herr: Da kommt eine Geschichte drin vor, die sehr bezeichnend ist.

[...]

Der junge Herr: Und die [Kavallerieoffiziere] erzählen von ihren Liebesabenteuern. Und jeder berichtet, daß ihm bei der Frau, die er am meisten, weißt du, am leidenschaftlichsten geliebt hat ... daß ihn die, daß er die – also kurz und gut, daß es jedem bei dieser Frau so gegangen ist wie jetzt mir.²⁰

»Bezeichnend« ist nicht nur diese, sondern auch noch eine weitere Geschichte aus Stendhals »De l'amour«, die »Der junge Herr« in bedrängter Lage zum Besten gibt,²¹ in der Tat – allerdings weniger in Hinblick auf den referierten Inhalt als vielmehr in bezug auf den Kontext, in dem sie bei Stendhal »erzählt« werden und der zum besseren Verständnis der Textstelle im »Reigen« unbedingt hinzugezogen werden muß. Initiiert werden nämlich die Geschichten und Gedanken, die von Stendhal unter dem bezeichnenden Titel »Vom Fiasko« zusammengefaßt sind und die dem »jungen Herrn« als Zitationsvorlage dienen, letztlich durch eine

¹⁹ Die spezifisch deutsche, romantische Auffassung der Liebe ist im übrigen – auf dem Umweg über Madame de Staëls »De l'Allemagne« – auch in Stendhals Schrift miteingeflossen.

²⁰ Arthur Schnitzler, Reigen. In: Ders., Meisterdramen. Frankfurt a. M. 1971, S. 57–120, hier: S. 73 (IV). Die mit »Reigen« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

²¹ »Der junge Herr: [...] Ich habe übrigens die hübscheste Geschichte aus dem Stendhal ganz vergessen. Da ist einer von den Kavallerieoffizieren, der erzählt sogar, daß er drei Nächte oder gar sechs ... ich weiß nicht mehr, mit einer Frau zusammen war, die er durch Wochen hindurch verlangt hat – désirée – verstehst du – und die haben alle diese Nächte hindurch nichts getan als vor Glück geweint ... beide ...« (Reigen, S. 74).

Überlegung Montaignes: Der Denker stellt sich die Frage, weshalb so viele Geschichten von sogenannten gescheiterten Abenteuern kursieren, um zu dem Schluß zu kommen, daß »Ängstlichkeit und Furcht« der Grund sein müßten. Montaigne läßt dieser Vermutung dann eine Erzählung folgen, die den fatalen Einfluß derartiger Geschichten auf das Liebesleben zum Gegenstand hat: »[...] und als er selbst [ein nicht benannter Freund des Erzählers] in die gleiche Lage kam, ward seine Einbildungskraft durch jene Erzählung, die ihm auf der Stelle einfiel, so schwer betroffen, daß es ihm ebenso erging.«²² Der Freund, aufgrund seiner eigenen Einbildungskraft in die selbe Not geraten, befreit sich gewissermaßen mit Hilfe eines »reflexiven Mechanismus« aus seiner mißlichen Lage, indem er ein »Gegenmittel gegen diese Grille in einer anderen«²³ findet: Es gelingt ihm, die fatale Wirkung der besagten Geschichte(n) dadurch aufzuheben, daß er sie sowie ihre mögliche Wirkung in der entsprechenden Situation explizit thematisiert und damit seine Schwäche überwindet.²⁴

»Der junger Herr« im »Reigen« schließlich greift mit seinem Stendhal-Zitat auf die selbe Therapie zurück wie der »Freund« Montaignes – es handelt sich hier gleichsam um einen doppelten literarischen Regreß, den Schnitzler durch die raffinierte Verfremdung des Titels von Stendhals Text zusätzlich akzentuiert.²⁵ Dabei erhellt der Rückgriff auf den Stendhal-Text nicht nur das implizite *Movens* für die Zitation in der »Reigen«-Handlung, er illustriert darüber hinaus das zentrale Kriterium personaler Kommunikation: die Illusion. Schnitzler spiegelt also in dieser IV. Szene seines Dramas in subtiler Weise narrative, fiktionale und illusionäre Sinnzusammenhänge ineinander, so daß die »Wirkung der Einbildungskraft« – bei Stendhal ist sogar vom »Fiasko der Einbildungskraft« die Rede – nicht nur thematisiert wird, sondern sich zugleich auch in der Textstruktur manifestiert.

Doch die Emergenz-Funktion der Illusion beschränkt sich nicht nur auf den kommunikativen Aspekt zwischenmenschlicher Beziehung, sie

²² Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 285.

²³ Ebd., S. 286.

²⁴ Vgl. hierzu auch die originale Stelle bei Michel de Montaigne, *Essais* I, 21 (jetzt in der ersten modernen Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt a. M. 1998, S. 53f.).

²⁵ »Der junge Herr« spricht bezeichnenderweise nicht von der »Physiologie der Liebe«, so der korrekte Titel der ersten deutschen Übersetzung von Stendhals Schrift, sondern von der »Psychologie de l'amour«. Vgl. hierzu Schnitzler, »Reigen«, S. 75 (IV).

strukturiert auch ›die liebenden Handlungen‹. Stendhal unterscheidet in seinem Buch zwei Formen des Gebrauchs der Einbildungskraft, denen jeweils zwei verschiedene Arten der Liebe korrespondieren und die beide (auch) maßgeblich für Schnitzlers Liebeskonzeptionen sind.

Dient die Kraft der Illusion der »Entdeckung immer neuer Vorzüge an der Geliebten«, ²⁶ so entsteht die ›Liebe aus Leidenschaft‹. Stendhal illustriert diese Form der Phantasietätigkeit in metaphorischer Weise: »Die Kristallbildung hört in der Liebe fast nie auf. [...] Solange man mit der Geliebten noch nicht vertraut lebt, findet die Kristallbildung nur in der Phantasie statt. Nur in der Einbildungskraft ist man sicher, daß die Geliebte die und die Vorzüge hat.« ²⁷ Wesentliches Element der Kristallbildung ist der produktive Umgang mit letztlich fiktiven Sinnpartikeln, der das geliebte Gegenüber in seiner ›individuellen‹ Gestalt erschafft.

Die sogenannte ›galante Liebe‹ hingegen lebt von der Adaptation vorgängiger Sinnzusammenhänge, die als Verhaltensmuster konstitutiv für den ›liebenden Umgang‹ werden. Mit Vorliebe wird auf literarische Textvorlagen als Quelle von ›Regeln‹ zurückgegriffen, die es zu befolgen gilt, um das Ziel – die Verführung – zu erreichen. Ganz in diesem Sinne bedient sich auch »Der junge Herr« im »Reigen« der Stendhalschen Erzählung, um nach dem dort vorgeführten Muster seiner Schwäche Herr zu werden. Ein solches Verhalten bezeichnet die Existenzform des sogenannten ›homme copie‹ (Stendhal), die es zwar »jedermann ermöglicht, sich zeitweise mit Vorstellungen von Liebe zu berauschen«, ²⁸ die allerdings aufgrund des Aneignungsmodus' fremder Verhaltensmuster kaum in der Lage ist, Kontinuität und Identität in der Zeit zu entfalten.

Der galante Liebhaber unterscheidet sich vom Liebhaber aus Leidenschaft, der zugleich sein gefährlichster Rivale ist, durch das Unvermögen, selbst Illusionen zu produzieren. »La cristallisation« – heißt es bei Stendhal – »ne peut pas être excitée par des hommes-copies et les rivaux les plus dangereux sont les plus différents.« ²⁹ Entscheidend für die Aus-

²⁶ Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 55.

²⁷ Ebd., S. 62f.

²⁸ Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Frankfurt a. M. 1982, S. 55.

²⁹ Stendhal, De l'amour. Tomé 2. (= Œuvres complètes 4) Genève – Paris 1986, Fragment 106, S. 189f. Das Zitat ist dem französischen Original entnommen, da die Übersetzung hier mißverständlich bis verfälschend geraten ist. Die deutsche Übersetzung lautet folgendermaßen: »Die Kristallbildung kann nicht durch Menschen angeregt werden, die Abklatsche

sage dieser Textstelle – und zugleich der Grund für die Zitation des Originals – ist die Zurechnung von »différents«: Die Attribution bezieht sich nicht auf die »hommes-copies« oder auf einen Sprecher (»uns«), wie es in der deutschen Übersetzung geschieht, sondern auf die »rivaux«. Diese sind nicht die »von uns verschiedensten«, sondern es sind die »verschiedensten« im Sinne von »individuellsten«, die die gefährlichsten Rivalen des homme-copie darstellen. Die Eigenschaft, die Stendhal dem Liebhaber aus Leidenschaft hier zuspricht, ist mithin die der Individualität.

Daraus wiederum läßt sich schließen, daß den beiden unterschiedlichen Liebesformen »galante Liebe« und »Liebe aus Leidenschaft« zwei Subjektkonzeptionen entsprechen: nämlich die von »homme-copie« und »Individuum«. Die Einsicht in einen Bedingungs Zusammenhang von Liebes- und Subjektkonzeptionen ist nun aber nicht nur grundsätzlich essentiell für das Verständnis der Liebesauffassungen, die Schnitzler in seinem Werk gestaltet, sondern sie plausibilisiert darüber hinaus auch den Konnex von Subjektproblematik und Liebesthematik in den hier zur Diskussion stehenden Dramen.

Ein kurzer Exkurs soll die philosophische Dimension dieses Zusammenhangs, der für das Schnitzlersche Werk bedeutsam ist, aufzeigen:

Für Schleiermacher ist es die Phantasie als »freies Verknüpfungs- und Hervorbringungsvermögen [...], [die] die Eigentümlichkeit des Menschen bedingt und ein Erfassen der Eigentümlichkeit eines anderen allein ermöglicht«. ³⁰ Die Einbildungskraft generiert demnach nicht nur »Individualität«, sie »allein ermöglicht« zugleich auch ihr Verständnis. Logisch und praktisch betrachtet, handelt es sich dabei um einen *circulus vitiosus*. Denn dies bedeutet nichts anderes, als daß die Besonderheiten, die ein Mensch aufgrund seiner Phantasietätigkeit in einen anderen Menschen hineinprojiziert, auch (und nur) von ihm am besten verstanden werden können. Schleiermacher löst dieses Problem eines tautologischen Zirkels, indem er eine Verneinung hinzufügt: Er spricht dem Individuum den »Charakter der Unübertragbarkeit« ³¹ zu, wodurch er allerdings – logisch

unserer selbst sind. Die gefährlichsten Nebenbuhler sind die von uns verschiedensten.« In: Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], Fragment 104 [sic!], S. 321.

³⁰ Darauf verweist Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Tübingen ³1966, S. 451f.

³¹ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Brouillon zur Ethik. In: Ders., Philosophische Schriften. Hg. von Jan Rachold. Berlin 1984, S. 125–264, hier: 11. Stunde, S. 137.

gesehen – ein Paradox erhält. In diese paradoxe Lage gebracht – Individualität verstanden als zugleich fremdproduziert und unübertragbar –, löst er das Problem durch die Einführung eines dritten Elements: Es ist die ›Liebe‹ als »Trieb, die unzugängliche und unübertragbare Individualität anzuschauen«, ³² die das zirkuläre Bedingungsgefüge zwischen Individualität und Einbildungskraft in ein produktives Verhältnis überführt. Es bedarf demnach der Liebe, um sich der Illusion hingeben und glauben zu können, der qua Einbildungskraft ›generierte‹ und von anderen unterschiedene und individualisierte Mensch entspräche tatsächlich diesem Bild. Fällt die Liebe weg, ›fällt es einem wie Schuppen von den Augen‹.

Bereits dieser kurze Exkurs läßt erahnen, welch große Bedeutung dem idealistisch-romantischen Individualitätskonzept für den Bedingungszusammenhang von Ich-Konstitution und Liebe zukommt – ein Bedingungszusammenhang, der auch (noch) in Schnitzlers Werk immer wieder in den Blick rückt. Da es sich hierbei um ein Interdependenzverhältnis handelt, liegt es nahe, daß mit der Auflösung des Individualitätsbegriffs auch die Liebe zur Disposition gestellt wird. Im Blick auf die hier zu betrachtenden Dramen impliziert dieses Wechselverhältnis, daß das Problem der Ich-Dissoziation als Liebesproblematik formulierbar ist, wobei dies auch die Möglichkeit einschließt, Liebe als Movens für eine Restitution des verlorengegangenen Subjekts einzusetzen.

Im folgenden soll nun anhand von vier Dramen Schnitzlers erläutert werden, in welch unterschiedlicher, ja disparater Weise der hier explizierte Problemzusammenhang von Ich-Dissoziation und Liebesauffassung entfaltet wird.

Der Zyklus »Anatol« offenbart besonders augenfällig die Spannung zwischen der Problematisierung des Ich und dem Versuch, dieses Ich zu retten. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Schnitzler hier eine Liebeskonzeption zugrundelegt, die an ein Individuum gebunden ist. Eine solche Konzeption würde Stendhals ›Liebe aus Leidenschaft‹ entsprechen, die im folgenden als ›romantische Liebe‹ bezeichnet werden soll. Indem Schnitzler in »Anatol« die Kollision von ›romantischer Liebe‹ und dissoziiertem Ich gestaltet, wirft er die Frage nach Wahrheit und Aufrichtigkeit in der zwischenmenschlichen Kommunikation auf; zugleich stellt er zur Diskussion, ob eine zeitlich übergreifende Ich-Konstitution möglich ist.

³² Ebd., S. 166.

Im »Reigen« hingegen wird dieser gesamte Problemkomplex nicht angesprochen. Treffen die eingangs entwickelten Annahmen zu, so ist dies darauf zurückzuführen, daß Schnitzler hier die zweite der oben explizierten Liebesauffassungen, die »galante Liebe«, in den Vordergrund rückt. Dieses Liebeskonzept ist nicht an einen Individualitätsbegriff gebunden wie die »romantische Liebe«, so daß der Konnex von Ich-Dissoziation und Liebe konsequent in neuer und – für die Zeitgenossen – in skandalöser Weise perspektiviert wird.

Unter verändertem Vorzeichen werden Subjektproblematik und romantische Liebesauffassung in den beiden Stücken »Das Vermächtnis« und »Das weite Land« wieder aufgenommen. Als ein Ideal, wenn nicht Utopie, bewahrt die »romantische Liebe« die Möglichkeit identischen Seins in sich auf – allerdings um den Preis, daß sie sich weitgehend einer individuellen Realisierung entzieht.

II

Zentral im ersten Akt des zwischen 1889 und 1890 entstandenen »Anatol«-Zyklus³³ ist die Frage nach der Wahrheit in einer Gesellschaft, die keine Letztbegründungen mehr zu geben vermag. Fast programmatisch antizipiert der Titel des Einakters seinen Inhalt: »Die Frage an das Schicksal«.

Der Protagonist Anatol befindet sich allerdings mit seinem Begehren, die Wahrheit über die wahren Gefühle seiner Geliebten Cora zu erfahren, in einer überaus ambivalenten Situation. Denn einerseits weiß er um die Relativität von Wahrheitspostulaten, wenn er etwa die gegebene Wirklichkeit mit den von der Hypnose erzeugten »Realitäten« vergleicht: »[Die Hypnose ist] Nicht unheimlicher als vieles, auf das man erst im Laufe der Jahrhunderte gekommen. Wie, glaubst du [d. i. sein Freund Max] wohl, war unseren Voreltern zumute, als sie plötzlich hörten, die Erde drehe sich? Sie müssen alle schwindlig geworden sein!« (»Anatol« S. 13)

Andererseits beharrt er darauf, unbedingt die Wahrheit über Coras Treue wissen zu wollen. »Aber ich glaube nicht und bin nicht glücklich!

³³ Arthur Schnitzler, Anatol. In: Ders., Gesammelte Werke in zwei Abteilungen. Zweite Abteilung. Die Theaterstücke in vier Bänden. Bd. 1. Berlin 1913, S. 9–108. Die mit »Anatol« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Ich wär' es, wenn es irgend ein untrügliches Mittel gäbe [...] oder auf irgend eine andere Weise, die Wahrheit zu erfahren ... Aber es gibt keines außer dem Zufall« (»Anatol« S. 16).

Es scheint eben diese ambivalente Haltung zu sein, die dem Einakter den Charakter eines paradoxen Spiels verleiht und die Scheible zu dem Schluß kommen läßt: »Es ist deshalb nicht nur Feigheit, wenn Anatol schließlich darauf verzichtet, an die hypnotisierte Cora die Frage zu stellen, ob sie ihm *treu* sei, sondern er argumentiert durchaus im Machschen Sinne, wenn er feststellt: ›Die Frage ist dumm‹. Sie ist es; denn Treue setzt die Kontinuität der Person voraus, ohne die sie sinnlos ist.«³⁴

Träfe dies zu und wäre die »Forderung nach Wahrhaftigkeit [...] ebenso unsinnig wie das Ich, an das sie zu richten wäre«,³⁵ so gäbe es jedoch für die konstatierte Ambivalenz Anatols, für sein Schwanken zwischen Wissen, Nicht-Wissen und Wissenwollen, kaum mehr einen plausiblen Grund. Denn dann wüßte er doch von vornherein, daß er gar nicht wissen kann; damit aber wäre dem Einakter die immanente Motivationsgrundlage entzogen.

Schnitzler war es hier wohl weniger um eine reine Umsetzung der Machschen Erkenntnisse zu tun, was die Deutung Scheibles nahelegt; vielmehr scheint er an einer differenzierten Auseinandersetzung und dramatischen Gestaltung der zu diesem Zeitpunkt virulenten Subjektproblematik interessiert gewesen zu sein.³⁶ Im Blick darauf ist zu fragen, was Anatol überhaupt dazu treibt, sich des Wissens um Coras Liebe und Treue versichern zu müssen. Davon sollte wiederum die Frage unterschieden werden, weshalb er schließlich die Möglichkeit ungenutzt läßt, die Wahrheit hierüber zu erfahren.

Das Naheliegendste wäre, Eifersucht als Motiv für Anatols Wissensbedürfnis zu unterstellen. Daß dies jedoch auszuschließen ist, belegt Anatols Antwort auf die Frage seines Freundes Max, mit wem er denn glaube, daß ihn seine Geliebte Cora betrüge: »Weiß ich's? Vielleicht mit einem Fürsten, der ihr auf der Straße nachgegangen, vielleicht mit einem Poeten aus einem Vorstadthause [...]« (»Anatol« S. 15). Es geht Anatol

³⁴ Hartmut Scheible, Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Frankfurt a. M. 1976, S. 43.

³⁵ Günther [Anm. 6], S. 110.

³⁶ Die oben erwähnte – später anzusetzende – Rezeption der Schriften Machs schließt eine detaillierte Kenntnis bereits um 1890 ohnedies aus.

nicht darum, einen bestimmten Verdacht bestätigt zu sehen, sondern es drängt ihn in einem allgemeinen, unspezifischen Sinn, Bestätigung über die Treue seiner Geliebten zu erhalten.

Die Frage nach der »Treue« meint jedoch auch nur in einem besonderen Fall den Seitensprung. Im allgemeinen sagt die Treue in einem Liebesverhältnis etwas über dessen Dauerhaftigkeit aus, sie bezeichnet also ihre zeitliche Extension. Genau darüber, d. h. über die Kontinuität seiner Liebesbeziehung – so die hier vertretene Hypothese – möchte sich das »seiner selbst nicht mehr gewisse Subjekt« Anatol Gewißheit verschaffen. Dem Wissensdrang nach der Wahrheit über Coras Treue liegt letztlich ein Bedürfnis nach Selbstvergewisserung zugrunde. Da es im Rahmen der idealistischen Subjektphilosophie dem Individuum nur möglich ist, sich »als Selbst [...] im dialogischen Verhältnis zu einem anderen Selbst« zu begreifen,³⁷ wäre demnach einem im Strom der Ereignisse orientierungslosen und dissoziierten Ich nur in einer dauerhaften Beziehung die Möglichkeit gegeben, sich selbst als in der Zeit identische Einheit zu erfahren.

Diese Möglichkeit wird Anatol zunächst einmal dadurch erschwert, daß ihm – unterstellt man eine Problematisierung, ja Aufhebung des »identischen Subjektbegriffs« seitens Schnitzlers – jede Fundierungsgrundlage für sein Wahrheits- und Gewißheitsbedürfnis entzogen ist. Die von der Forschung konstatierte Widersprüchlichkeit Anatols im Umgang mit der Wahrheit ist nicht einfach »unsinnig«, sondern löst sich auf, vergegenwärtigt man sich, daß im Wahrheitsbegriff analytisch zwei Komponenten voneinander zu unterscheiden sind.

»Wahrheit in der Sache« liegt bei der Identität von Sache und Sachverhalt, bzw. von Gesagtem und Gemeintem vor. Doch der Wahrheit eignet auch eine zeitliche Dimension, welche sich in der Identität von »erlebter Vergangenheit« und »antizipierter Zukunft« in der Gegenwart herstellt. Nur wenn Identität in der Sache und Identität in der Zeit zugleich vorliegen, kann von Wahrheit im reinen Sinn gesprochen werden. In seine beiden Momente dekomponiert, ergeben sich zwei Spielarten von Wahrheit: Mangel der »Identität der Sache« die zeitliche Extension, ist also die Identität von Gesagtem und Gemeintem nur im Augenblick

³⁷ Annemarie Pieper, Artikel »Individuum«. In: Hermann Krings u. a. (Hgg.), Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 3. München 1973, S. 728–737, hier: S. 736.

gewahrt, ist von ›Aufrichtigkeit‹ zu sprechen. Liegt hingegen ›zeitliche‹, aber keine ›sachliche Identität‹ vor in dem Sinne, daß sich wohl das Gesagte über die Dauer der Zeit erhalten hat, dabei aber der Sachverhalt ein anderer geworden ist, liegt ›Wahrhaftigkeit‹ vor.

Im Zuge einer solchen Differenzierung läßt sich auch Anatols scheinbar paradoxe Reflexion über die ›Aufrichtigkeit‹ seiner Geliebten erklären: »Wenn ich sie frage: Liebst du mich? – so sagt sie ja – und spricht die Wahrheit; und wenn ich sie frage, bist du mir treu? – so sagt sie wieder ja – und wieder spricht sie die Wahrheit, weil sie sich gar nicht an die andern erinnert – in dem Augenblick wenigstens« (»Anatol« S. 15). – Zwar konzidiert hier Anatol Cora die Identität von Gesagtem und Gemeintem, allerdings nur für den Augenblick; es mangelt dagegen an ›Wahrhaftigkeit‹, die die Dauerhaftigkeit der Aussage garantieren würde. In diesem Kontext wird deutlich, daß Schnitzler das Problem der Ich-Dissoziation über eine Dekomposition des Wahrheitsbegriffs gestaltet hat.

Das ›temporalisierte‹ und dissoziierte Subjekt Anatol findet allerdings weder in seinem Gegenüber Cora noch in sich selbst einen Angelpunkt, um »Gewißheit« (»Anatol« S. 15) über die Wahrheit von Aussagen zu erlangen: »Was hab' ich drauf getan [auf die an ihn gerichtete Frage nach der Treue]? Gelogen ... ruhig, mit einem seligen Lächeln ... mit dem reinsten Gewissen. [...] Und ich sagte: Ja, mein Engel! Treu bis in den Tod. Und sie glaubte mir und war glücklich« (»Anatol« S. 16).

»Keine Bildung ohne Liebe, und ohne eigene Bildung keine Vollendung in der Liebe«, heißt es bezeichnenderweise bei Schleiermacher in Hinblick auf die Ausbildung von Individualität.³⁸ Denn wo die ›Bildung‹ des Bewußtseins fehlt, fehlt auch seine Identität. Damit ist dem ›Glauben aneinander‹ jede sachliche und zeitliche Grundlage genommen. Der Glaube aber, der den Romantikern zufolge als ›das Höchste in der Liebe‹³⁹ allein in der Lage ist, ›Wissen‹ und ›Wahrheit‹ als Beweise der Liebe zu suspendieren, ist Anatol abhanden gekommen: »Aber ich glaube nicht und bin nicht glücklich! Ich wär' es, wenn es irgend ein untrügliches Mittel gäbe, [...] die Wahrheit zu erfahren ...« (»Anatol« S. 16).

³⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Monologen. Eine Neujahrsgebe. In: Schleiermacher [Anm. 31], S. 65–124, hier: S. 85.

³⁹ Vgl. Kluckhohn [Anm. 30], S. 450. Das vollständige Zitat lautet: »Das Erste in der Liebe ist der Sinn füreinander und das Höchste der Glaube aneinander.«

Ist der Glaube dahin, muß die Wissenschaft aushelfen. Also wird Cora durch Anatol in Hypnose versetzt, und die »wahre Wahrheit« scheint zum Greifen nahe. – Weshalb aber, und damit ist die zweite der oben gestellten Fragen angesprochen, ergreift Anatol dann aber nicht die Gelegenheit und pflückt den Apfel der Erkenntnis?

Anatol ist, wie sein Freund Max erkennt, die »Illusion doch tausendmal lieber [...] als die Wahrheit« (»Anatol« S. 24). Denn mit der (möglichen) Verneinung ihrer Treue würde Cora ihm die letzte, wenn auch noch so vage und illusionäre Möglichkeit einer dauerhaften Ich-Konstitution nehmen. Die Wahrheit über die Nicht-Existenz der Wahrheit geriete dann tatsächlich zum »Schicksalsschlag«, da sie Anatols Existenz insgesamt zur Disposition stellen würde. Mit Camus könnte man Anatols Entscheidung als eine »Entscheidung für Sisyphos« deuten: Er zieht der Gewißheit des »Nichts« einen absurden und paradoxen Seinsmodus vor.

Auch im zweiten Einakter des »Anatol«-Zyklus, der hier erörtert werden soll, ist der Zusammenhang von (problematischer) Subjektkonzeption und »romantischer (wahrer) Liebe« gestaltet, wobei hier der zeitliche Aspekt des Wahrheitsbegriffs im Vordergrund steht. Das Stück trägt den Titel »Episode« und weist damit bereits – so die Ausgangsthese – auf die Intention hin, singuläre Bewußtseinsereignisse zu einem zeitlichen Kontinuum zu verbinden: Es wird in diesem Einakter versucht, dem temporalisierten Subjekt durch »Episodisierung«, d. h. durch Reflexivität in der Zeit, ein gewisses Maß an Identität zu vermitteln. Denn im Gegensatz zur bloßen »Stimmung«, die Schnitzler als von »verhältnismäßig vorübergehender Natur« bestimmt,⁴⁰ verfügt eine Episode insofern über eine Extension in der Zeit, als sie, um überhaupt als distinkter Abschnitt im zeitlichen Verlauf identifiziert werden zu können, aus einer geordneten Abfolge von Ereignissen bestehen muß. Die Ordnung zeitlicher Elemente unter einem bestimmten Aspekt setzt wiederum – zumindest für eine gewisse Dauer – die Einheit des Bewußtseins voraus.

In Hinblick auf die Subjektproblematik, die in diesem Stück thematisiert wird, ist Rolf-Peter Janz zuzustimmen, der feststellt, daß der »Gegenstand dieses Einakters, wie der übrigen [...] nicht ein Held [ist], der seiner selbst gewiß wäre, [...] sondern einer, der durch die Versenkung

⁴⁰ Schnitzler, Aphorismen und Betrachtungen. [Anm. 12], S. 159.

in die Vergangenheit seine Identität zu wahren sucht«. ⁴¹ Zu berichtigen wäre allerdings der Mechanismus, den Janz wie auch Weißberg-Dronia als konstitutiv für die Identitätsfindung bezeichnen: Die ›Erinnerung‹ ist weder eine Form der Überwindung noch »Ausdruck« der »Unbeständigkeit der Schnitzlerschen Menschen«. ⁴² Beide übersehen, daß der Einakter nicht primär die Erinnerung zum Gegenstand hat; der Text handelt vielmehr von der Vergegenwärtigung der Gegenwart als zukünftiger Vergangenheit, als – wenn man so will – »zukünftigem Erinnerungsstoff. [Anatol zu Max:] »Während ich den warmen Hauch ihres Mundes auf meiner Hand fühlte, erlebte ich das Ganze schon in der Erinnerung. Es war eigentlich schon vorüber« (»Anatol« S. 45).

Das, was Anatol hier als ›Erinnerung‹ der erlebten Gegenwart bezeichnet, läßt sich als Reflexion in der Zeit auf die Zeit bezeichnen. Die Gegenwart wird eingespannt in »Vorgefühl« und »Erinnerung«, auf die hin sie ihre ›Einheit‹ und ihren »Sinn« gewinnt. Die Herstellung der Einheit des Bewußtseins gelingt im Modus der Distanznahme vom gegenwärtigen Augenblick und seiner Ausdeutung als »zukünftiger Vergangenheit«. ⁴³ Schnitzler zufolge erlebt man »alles Wesentliche in dreifacher Art: im Vorgefühl (auch wenn man es nicht geahnt hat), in der Erinnerung (auch wenn man es vergaß) und endlich in der Wirklichkeit; diese aber bekommt erst ihren Sinn im Hinblick auf Vorgefühl und Erinnerung.« ⁴⁴

Für das Zustandekommen dieser temporalen Form der Identitäts- und Sinnstiftung ist jedoch noch ein weiterer Faktor von Bedeutung: Die Stimmung schafft sozusagen die Ausgangslage, die Gestimmtheit, in die das dissoziierte Ich versetzt werden muß, um ein einheitliches Empfindungsvermögen ausbilden zu können. Die Stimmung ist im fin de siècle die »Formel für all das, was die empfundenen Sensationen auf den vibrierenden Nerven einprägten und was von den Nerven zur Seele geleitet wurde, um sich dort zu kristallisieren«. ⁴⁵ So erlaubt erst die Stimmung

⁴¹ Rolf-Peter Janz, »Konturenlosigkeit des Ich und ästhetische Gestalt«. In: Ders./Klaus Laermann, Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de Siècle. Stuttgart 1977, S. 76–95, hier: S. 85.

⁴² Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 27.

⁴³ Vgl. zum Themenbereich der Verzeitlichung erlebter Zeit Reinhart Kosellek, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979.

⁴⁴ Arthur Schnitzler, *Bemerkungen aus dem Nachlaß*. In: *Die Neue Rundschau* 73 (1962), S. 347–351, hier: S. 351.

⁴⁵ Jens Malte Fischer, *Fin des siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 77.

als ›Kristallisation‹ mehrerer singulärer Sensationen eine Empfindung des Erlebten: [Anatol zu Max] »Das hüllt mich so ganz ein – die ganze Luft war trunken und duftete von dieser Liebe ...« (»Anatol« S. 44). Sich selbst als sensibel für Stimmungen einschätzend, weist Anatol gegenüber seinem Freund Max auf die Kontinuität seines Perzeptionsvermögens hin: »[...] ich kann empfinden, wo ihr nur – genießt!« (»Anatol« S. 46)

Stellt die Empfindung als einheitlicher Modus des Erlebens die Voraussetzung zur Herstellung eines ›Ich-Kontinuums‹ dar, so bezeichnet die Distanznahme vom gegenwärtig-erlebten Augenblick den Mechanismus seiner Herstellung. Diese temporale Form der Einheitsstiftung, der es wohl gelingt, ›Wahrhaftigkeit‹ des Gesagten zu erzielen,⁴⁶ dabei aber nicht in der Lage ist, Gesagtes und Gemeintes zur Deckung zu bringen, hat einen doppelten Preis. So ist bei Anatol nicht nur eine ›Selbstentfremdung‹ zu beobachten, sondern bei ihm kommt es – bezogen auf sein geliebtes Gegenüber Bianca – zu einem Verlust der Aufrichtigkeit. Davon zeugen vor allem die ›vulgär-nitzscheanischen‹ Äußerungen, die Anatol in der ›Dämmerstunde‹ mit seiner Geliebten von sich gibt: »Sie war wieder eine von denen gewesen, über die ich hinweg mußte. [...] Und dabei war ich selber irgend etwas Ewiges: [...] Sie aber war für mich jetzt schon das Gewesene, Flüchtige, die Episode« (»Anatol« S. 45).

In der Selbststilisierung als Übermensch vermag sich Anatol dem Jetzt zu entziehen, um sich als ›Ewiges‹ zu erfahren, freilich gerinnt ihm dabei die eigene Empfindung zur uneigentlichen Prätentation. Die Entfremdung vom und die Vergegenständlichung des eigenen Erlebens hätte Schnitzler als Suche nach einer Zuflucht für die eigene Vergangenheit kaum sinnfälliger gestalten können: [Anatol] »Ich suche ein Asyl für meine Vergangenheit« (»Anatol« S. 38). Die von Anatol als ›zukünftige Vergangenheit‹ ins Bild gesetzte gegenwärtige Liebe wird zur Konserve, die sich wohl einordnen, rubrizieren und als ›Paket verpacken‹ läßt, die jedoch ohne unmittelbaren Bezug auf den jeweils erlebten Augenblick bleibt.

[Max auf die Frage Biancas, was es mit diesen Gegenständen denn auf sich habe] »Blumen, Briefe, Locken, Photographien. Wir waren eben daran, sie zu ordnen.« [Bianca in gereiztem Tone] »In verschiedene Rubriken« (»Anatol« S. 52). Funktion dieser ›Erinnerungskonserven‹ ist die Erzeugung von ›Stimmung‹, die wiederum die Evokation der Ver-

⁴⁶ Der ›Wahrhaftigkeit‹ entspricht hier eine Identität von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart.

gangenheit in die Wege leitet: [Max zu Anatol] »Nicht bei allen trinkt die Erinnerung von dem Lebenselixier Stimmung, das der deinen ihre ewige Frische verleiht« (»Anatol« S. 49).

Mit der Episodisierung und Vergegenständlichung seines Daseins sowie mit der daran gebundenen erinnernden Vergegenwärtigung gelingt es Anatol, seiner Identität eine gewisse zeitliche Kontinuität zu verschaffen. Als singuläre, unverbundene Episode wird das im geliebten Gegenüber gespiegelte und konstituierte Ich jedoch zum ›factum brutum‹ – zu einer ›Sache‹, die jeden Bezug zu dem sie identifizierenden ›Sachverhalt‹ verloren hat. Es ist schließlich ein Ausdruck des paradoxen Zustandes Anatols – aber nicht widersprüchlich im Sinne der immanenten Logik des Stücks –, daß er die Singularform »Einzig« zu pluralisieren vermag: »Ich rufe also: Einzig Geliebte ...! Und nun kommen sie [...]« (»Anatol« S. 40).⁴⁷

In der Zusammenschau bleibt festzuhalten, daß das dissoziierte Subjekt Anatol – trotz aller Bemühungen – außerstande ist, die ›disjecta membra‹ seiner selbst zu einer Einheit zu fügen. Der Versuch einer Identitätssetzung im liebenden Umgang, dem eine widerspruchsfreie, ›wahre‹ Befindlichkeit korrespondieren würde, gerät ihm zum sisypheischen Akt. Die Konfrontation eines nicht mehr identisch gedachten Subjektbegriffs mit einer (romantischen) Liebesauffassung, die an eine identische Wahrheitskonzeption gebunden ist, führt zur Auflösung in ihre sachliche und zeitliche Komponente. Das ›Dividuum‹ Anatol vermag in der Konsequenz nur noch die partielle Wahrheit zu realisieren.

Auf der zeitlichen Achse ist dem ›temporalisierten Subjekt‹ allein die Möglichkeit geblieben, Wahrheit als Ereignis im Augenblick zu konstituieren. Damit bleibt das sachliche Kriterium der Identität von Gesagtem und Gemeintem – die Aufrichtigkeit – gewahrt: »[...] die Sensationen allein sind Wahrheit«, heißt es bei Hermann Bahr.⁴⁸ Oder, wie es der Herzog von Cadignan im »Grünen Kakadu« Schnitzlers formuliert: »Denken sie nicht nach über das, was ich sage: Es ist alles nur im selben Augenblick wahr«.⁴⁹ Damit aber ist es zugleich auch unwahr, denn schon

⁴⁷ Vgl. hierzu auch »Anatol« S. 52: [Bianca] »Er hat mich also geliebt?« [Max] »Heiß, unermesslich, ewig ... wie alle diese.«

⁴⁸ Hermann Bahr, »Wahrheit! Wahrheit!«. In: Gotthart Wunberg, Zur Überwindung des Naturalismus. Stuttgart 1968. S. 190.

⁴⁹ Arthur Schnitzler, Der grüne Kakadu. In: Ders., Meisterdramen. [Anm. 20], S. 142.

im nächsten Moment deckt sich die getroffene Aussage nicht mehr mit der Intention des Sprechers.

In dem Einakter »Episode« versucht hingegen der Protagonist auf der sachlichen Ebene, Wahrheit »in der Zeit« – also die Identität von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart – zu realisieren. Mit der reflexiven Distanznahme auf den gemeinten Sachverhalt einer Äußerung wird mittels einer »Konservierung des Augenblicks« zwar Wahrhaftigkeit hergestellt. Dies ist allerdings nur um den Preis möglich, daß sich die zeitliche Identität erst in der Erinnerung einstellt. Im Moment der Äußerung ist demnach das Gesagte unwahr, denn die Einheit von Gesagtem und Gemeintem wird im Akt der Reflexion auseinandergezogen, über den sich – paradoxerweise – Wahrhaftigkeit erst konstituiert.

III

Vergleicht man den im Februar 1897 fertiggestellten »Reigen« mit den anderen Stücken Arthur Schnitzlers, so fällt auf, daß hier die Subjektproblematik mit den daran gekoppelten Problembereichen »Liebe« und »Zeit« völlig ausgeblendet bleiben. Nun sind in der Szenenfolge »Reigen« zwischenmenschliche Beziehungsformen gestaltet, die nicht bzw. kaum mit dem Konzept »neuzeitlicher« Individualität korrespondieren. Nicht zuletzt dieses Faktum dürfte die allgemein vertretene Forschungsmeinung untermauert haben, daß das Stück in erster Linie den reinen Sexualakt thematisiere.⁵⁰

Ob als Analogie eines »alles gleichmachenden« »mittelalterlichen Totentanz« ausgelegt⁵¹ oder verstanden als Sozial- und Moralkritik am Bürgertum um 1900⁵² – der Ausgangspunkt und gemeinsame Nenner der Interpretationsansätze zu diesem Text bleibt die »ewig wiederkehrende« Kopulation. »Obwohl vordergründig bunt und wechselvoll«, so Offermanns, »vermittelt das Handlungskarussell dieses Stücks mit den

⁵⁰ Diese Ansicht prägt auch die zeitgenössische Rezeption des Stückes. Die turbulente Aufführungsgeschichte des »Reigen« soll jedoch hier vollständig ausgeklammert bleiben.

⁵¹ Heinz Politzer, »Diagnose und Dichtung«, In: Forum IX (1962), S. 217–219 u. S. 266–270. Vgl. hierzu auch Martin Swales, Arthur Schnitzler. A critical study. Oxford 1971.

⁵² So etwa Horst-Albert Glaser, »Arthur Schnitzler und Frank Wedekind – Der doppelköpfige Sexus«. In: Ders. (Hg.), Wollüstige Phantasie. München 1974, S. 148–184, sowie Rolf-Peter Janz, Reigen. In: Ders./Laermann [Anm. 41], S. 55–75.

gleichsam aufmontierten Typen eine zwar im einzelnen reizvolle, jedoch im Ganzen monoton-trostlose Trivialisierung von Nietzsches ›Ewiger Wiederkehr des Gleichen‹.⁵³ Zur Plausibilisierung dieser These wird denn auch gerne auf einen Bildvergleich Alfred Kerrs zurückgegriffen, der den Reigen mit einer Kupferstichfolge William Hogarths aus dem Jahre 1736 verglichen hatte, die den Titel ›Before and After‹ trägt.⁵⁴

Es will im Blick auf solche Urteile scheinen, als ob die an das Individuum gebundene ›romantische Liebe‹ zum Gradmesser für die Bewertung zwischenmenschlicher Beziehungen gemacht wird. Fällt jedoch wie im ›Reigen‹ dieser Modus intimer Kommunikation weg, so bleibt im Rahmen einer wenig historisierenden Betrachtung nur noch die physische Liebe als *ultima ratio* menschlichen Beisammenseins. Zwar wurde auch darauf verwiesen, daß sich ›Schnitzlers ›dramatis personae‹ [...] nicht im von der bürgerlichen Moral gesetzten Rahmen ehelicher oder käuflicher Liebe‹ bewegen,⁵⁵ doch aus dieser Einsicht werden letztlich keine interpretatorischen Konsequenzen gezogen.

Das sich abzeichnende starre dichotomische Raster – ›romantische Liebe‹ versus Sex –, das von nur einer möglichen Liebeskonzeption ausgeht, hat weitgehend den Blick dafür getrübt, daß Schnitzler im ›Reigen‹ auf vorbürgerliche Liebesauffassungen zurückgegriffen haben könnte. Weist der Bildvergleich mit Hogarths galantem Abenteuer bereits in die Richtung, so stützt der bereits oben erläuterte intertextuelle Hinweis auf Stendhal die Vermutung, daß Schnitzler in seinem Stück Beziehungsmodi wie die der ›galanten‹ oder der sogenannten ›eiteln Liebe‹ gestaltet. Die dabei zu beobachtende Suspendierung der Subjektproblematik läßt nun vermuten, daß es dem Autor darum ging, Beziehungsmöglichkeiten durchzuspielen, die (gerade) nicht an einen ›neuzeitlichen‹, dem Idealismus verpflichteten Individualitätsbegriff geknüpft waren. Mit einem solchen Interpretationsansatz, der von einem historisch variablen Subjekt- und Liebesbegriff ausgeht, soll im folgenden eine differenzierte Einordnung und Charakterisierung der szenischen Einheiten versucht

⁵³ Ernst L. Offermanns, Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München 1973, S. 12f.

⁵⁴ Vgl. Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 38, sowie Marianne Kesting, Entdeckung und Destruktion. München 1970, S. 138.

⁵⁵ Janz [Anm. 52], S. 51.

werden, ohne dabei auf die Floskel von der »ewigen Widerkehr des Gleichen« zurückgreifen zu müssen.

Ausgehend von der bereits oben diskutierten IV. Szene des »Reigen« gilt es zunächst, den Blick noch einmal auf den »homme-copie« als Komplementär-Konzept zum »Individuum« zu richten, um die ihm korrespondierende Konzeption »galanter Liebe« zu erläutern. Den »Muster-Menschen« trennt vom »neuezeitlichen Subjekt« der andersartige Umgang mit fiktionalen Sinnzusammenhängen, die etwa durch literarische Texte verfügbar sind. Diese werden von ihm nicht in die Persönlichkeitsstruktur integriert, sondern sie dienen ihm als Muster und Vorlage für die Verhaltensorientierung. Dadurch eignet dem homme-copie durchaus etwas »Aufmontiert-typenhaftes«. Dies muß jedoch, folgt man Stendhals Ausführungen zur »vorrevolutionären galanten Liebe«, nicht zwangsläufig zu einer Verrohung und Sexualisierung der Intimbeziehung führen: »Man findet sie [die galante Liebe] in den Memoiren und Romanen jener Zeit [...]. Ein Mann von Herkunft weiß im voraus, was er in den verschiedenen Phasen dieser Liebe zu tun und zu erwarten hat. Da in ihr keine Leidenschaft und nichts Unerwartetes mitspielt, hat sie oft mehr Zartgefühl als die wahre Liebe, denn sie ist größtenteils verstandesmäßig.«⁵⁶

Mit seiner die IV. Szene abschließenden Bemerkung, »Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer anständigen Frau« (»Reigen« S. 77), gibt sich »Der junge Herr« als homme-copie zu erkennen. Das konkludierende »Also« verweist auf die Genugtuung über die erfolgreiche Ausführung einer spezifischen Absicht, nämlich als »Sohn aus besserem Hause« endlich auch ein Verhältnis vorweisen zu können. Das Wien um 1900 kannte drei gesellschaftlich sanktionierte, nach festen Regeln verlaufende außer-eheliche Beziehungstypen: das Verhältnis mit dem »süßen Mädels«,⁵⁷ das zu einer Schauspielerin und schließlich die Affaire mit der sogenannten »Mondainen«, der verheirateten Frau. Die Tatsache, daß das Verhältnis zu einer »anständigen Frau« unter Umständen mit einem tödlich verlaufenden Duell enden konnte,⁵⁸ erhöhte nur noch den Reiz einer solchen Beziehung und könnte mit zur offenkundigen Zufriedenheit des »jungen Herrn« über seinen Erfolg beigetragen haben.

⁵⁶ Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 51.

⁵⁷ Vgl. hierzu Rolf-Peter Janz, Zum Sozialcharakter des »süßen Mädels«. In: Ders./Laermann [Anm. 41], S. 131–154.

⁵⁸ Vgl. hierzu Klaus Laermann, Zur Sozialgeschichte des Duells. In: Janz/Ders. [Anm. 41], S. 131–154.

Die umsichtigen Vorbereitungen beider Seiten des Tête-à-têtes, die von der Wahl des Ortes der Zusammenkunft über die die bereitstehenden Stärkungsmittel bis hin zum fehlenden Mieder der »jungen Frau« reichen, deuten auf die spezifischen Erwartungsstrukturen hin, die an ein solches Verhältnis geknüpft sind. Demnach hebt der männliche Part mit dem Hinweis auf die »Anständigkeit« seiner Partnerin nicht, wie Janz meint, ernsthaft auf ihre »Tugendhaftigkeit« ab,⁵⁹ sondern bezeichnet vielmehr einen Beziehungstypus, der dem Muster »galanter Liebe« entspricht.

Diese Liebesauffassung strukturiert ebenfalls noch die VII., VIII. und auch IX. Szene des »Reigen«, die vom Morgenbesuch des Grafen bei der Schauspielerin handelt. Beide, sowohl der Graf wie auch die Schauspielerin, sind »Muster-Menschen« par excellence. Ersterer ist es aufgrund der – zu diesem Zeitpunkt noch existierenden – Standesregeln, letztere ist es sozusagen »von Berufs wegen«. Gegenstand dieser szenischen Einheit sind die Regeln, die die Selbstorganisation des homme-copie bestimmen. Weiß – wie Stendhal es formuliert – der »Mann von Herkunft [...] im voraus, was er in den verschiedenen Phasen dieser Liebe zu tun« hat, so folgt auch der Graf einem festen »Programm« (vgl. »Reigen« S. 113): Der Aufwartung am Morgen sollte sich der Besuch der Theateraufführung am Abend anschließen, um nach dem Souper endlich in der »Stimmung« zu sein, »zusamm nach Haus« (ebd.) zu fahren und dort zu kopulieren. Diese »Entwicklung der Dinge« (ebd.) wird freilich von der Schauspielerin unterlaufen,⁶⁰ die damit einerseits das festgelegte Verhaltensmuster ironisch bricht, andererseits mit ihrem Verhalten aber dennoch ganz im Sinne des galanten Abenteuers handelt, das Nonkonformität zur Erhöhung des Reizes durchaus vorsieht.

In seiner Aufzählung der »vier verschiedenen Arten von Liebe« ordnet Stendhal dem vorrevolutionären Frankreich auch die sogenannten »Liebe aus Eitelkeit« zu.⁶¹ Als eine Spielart »galanter Liebe« unterscheidet sich die »maniriert-eitle Liebe« von ihrer »galanten Schwester« durch eine höheres Maß an Egozentrik, die ihr einen sentimental-melancholischen Charakter verleiht. »Die verletzte Eigenliebe stimmt den Verlassenen

⁵⁹ Janz [Anm. 52], S. 61.

⁶⁰ Die Schauspielerin stellt sozusagen die Reihenfolge des Programms um, wenn sie den Grafen bereits mittags zum Geschlechtsverkehr auffordert – eine Aufforderung, der der Graf nach kurzem Sträuben nachkommt.

⁶¹ Vgl. Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 52.

traurig; Vorstellungen aus Romanen steigen ihm zu Kopf. Er kommt sich verliebt und schwermütig vor, denn Eitelkeit bildet sich eine große Eigenschaft ein.«⁶²

Dies trifft nun aber auch auf das Verhältnis des Dichters zum süßen Mädel (VII) wie für seine Affaire mit der Schauspielerin (VIII) zu. Der Dichter ist derart von sich selbst eingenommen, daß für ihn eine banale Liebschaft nicht in Frage käme. Denn nicht seine sexuelle, sondern seine intellektuelle Potenz will er in den Liebesbeziehungen widergespiegelt und bestätigt sehen: [Dichter zum süßen Mädel] »Du bist das, was ich seit lange gesucht habe. Du liebst nur mich, Du würdest mich auch lieben, wenn ich Schnittwarenkommis wäre. Das tut wohl [...]« (»Reigen« S. 99).

Ausschließlich der Hervorhebung der eigenen Person dienen ihm die literarischen Klischees, mit denen er das Verhältnis zu dem süßen Mädel aufzuputzen und hochzustilisieren sucht. »Oh nein ... Diese Dämmerung tut ja so wohl. Wir waren heute den ganzen Tag wie in Sonnenstrahlen gebadet. Jetzt sind wir sozusagen aus dem Bad gestiegen und schlagen ... die Dämmerung wie einen Bademantel [...]« (»Reigen« S. 95).

Prallt sein eitles Gehabe an der Naivität des Mädchens einfach ab, so erntet er damit in der darauffolgenden Szene (VIII) nichts als den beißenden Spott der Schauspielerin: »Du redest wie ein Idiot ...« (»Reigen« S. 103). Doch die Schauspielerin gelangt nicht kraft intellektueller Einsicht zu dieser Erkenntnis als vielmehr auch nur durch ihre eigene Eitelkeit: »Du hast mir übrigens noch kein Wort über meine gestrige Leistung gesagt« (»Reigen« S. 107). Ebenso wie der Dichter lebt sie in literarischen Klischees, die das Liebesabenteuer mit einer besonderen Würde und Weihe versehen sollen. So gehört zur gemeinsamen Landpartie die fromme Bevölkerung ebenso wie das »Heiligenbild« in der Ecke (vgl. »Reigen« S. 103), dem mit religiöser Pose die Reverenz erwiesen wird. [Schauspielerin sinkt am Fenster plötzlich mit gefalteten Händen nieder; Dichter] »Was machst du denn?« [Schauspielerin, *empört*] »Siehst du nicht, daß ich bete? –« (»Reigen« S. 101)

Soweit zu den szenischen Einheiten, von denen angenommen wurde, daß sie sich auf der Folie vorbürgerlicher Liebeskonzeptionen deuten lassen würden. Insofern Stendhal auch die »physische Liebe« zu seinen vier Liebesarten zählt, läßt sich mit seiner Systematisierung auch die

⁶² Ebd., S. 52.

Darstellung reiner Sexualität im »Reigen« erfassen. Unter diese Rubrik sind die ersten drei Szenen zu zählen;⁶³ und hier trifft auch zu, was Weißberg-Dronia für das gesamte festgestellt hat: »alles [ist] auf den Kulminationspunkt hin angelegt«.⁶⁴ Diese drei Szenen demonstrieren die reine Befriedigung sexueller Bedürfnisse, worauf vor allem das Desinteresse verweist, das die männlichen Partner ihrem jeweiligen weiblichen Gegenüber nach der Kopulation entgegenbringen. Merklich kürzer als die anderen szenischen Einheiten rechnet sich hier alles auf das Moment des Geschlechtsaktes zu, so daß die Dialogstruktur deutlich in das besagte Hogarth'sche »Vorher und Nachher« zerfällt.

In der V. und VI. Szene⁶⁵ wird von Schnitzler hingegen die Reduktion »romantischer Liebe« im Wiener Bürgertum um 1900 thematisiert. Wurden zu Anfang des 19. Jahrhunderts erstmalig Liebe und Ehe insofern in ein Wechselverhältnis gebracht, als »Liebe [...] zum Grund der Ehe [wurde], [und] die Ehe zum immer wieder neu Verdienen der Liebe« anregen sollte,⁶⁶ so konstatiert Schnitzler in den beiden Szenen die Aufspaltung und Deformation des Interdependenzverhältnisses von Liebe und Ehe. Nicht mehr die Liebe verleiht hier der Ehe die Dauer, sondern eine zur Ideologie verkommene Moral: [Der Gatte zu seiner Frau] »Weil die Ehe sonst etwas Unvollkommenes wäre. Sie würde ... wie soll ich nur sagen ... sie würde ihre Heiligkeit verlieren« (»Reigen« S. 78). Klaus Theweleit hat diesen Deformationsprozeß sowie seine möglichen politischen Konsequenzen ausführlich beschrieben.⁶⁷ Während die eigene Frau zur »weißen Gräfin« stilisiert wird,⁶⁸ wird das Objekt sexueller Begierde in denn Orkus der Prostitution gestoßen: [Gatte für sich, nachdem er mit dem süßen Mädel zusammen war] »Wer weiß, was das eigentlich für eine

⁶³ »Die Dirne und der Soldat« (I), »Der Soldat und das Stubenmädchen« (II), »Das Stubenmädchen und der junge Herr« (III).

⁶⁴ Weißberg-Dronia [Anm. 17], S. 38.

⁶⁵ »Die junge Frau und der Ehemann« (V), »Der Gatte und das süße Mädel« (VI).

⁶⁶ Luhmann [Anm. 28], S. 178. – »In diese semantische Form gebracht, versucht das Konzept der romantischen Liebe über den amour passion hinauszugehen, und dies in zwei Hinsichten: durch Einbeziehung von grenzenlos steigerbarer Individualität und durch (damit von selbst garantierter) Aussicht auf Dauer, als Versöhnung mit Ehe« (ebd.).

⁶⁷ Männerphantasien. 2 Bde. Reinbek 1980.

⁶⁸ [Der Gatte zu seiner Frau] »[...] Ihr, die ihr junge Mädchen aus guter Familie wart, die ruhig unter Obhut eurer Eltern auf den Ehrenmann warten konntet, der euch zur Ehe begehrte; [...]« (Reigen S. 79). Vgl. auch Reigen S. 82: »Man liebt nur, wo Reinheit und Wahrheit ist.«

Person ist – Donnerwetter ... So schnell ... War nicht sehr vorsichtig von mir ... [...]« (»Reigen« S. 90).

Ausgesprochen schwierig zu deuten ist schließlich die letzte und X. Szene des Stückes⁶⁹ – die einzige, in der kein Geschlechtsakt zur Darstellung kommt. Diesen recht bedeutsamen Aspekt übersieht Janz, wenn er die szenische Einheit als eine weitere Variante der Sozialkritik deutet, die sich gegen den Adel richtet.⁷⁰ Hätte der Graf den Handkuß tatsächlich nur als »Mittel der Diskriminierung« eingesetzt, so muß unverständlich bleiben, weshalb er sich derart teilnehmend nach der Befindlichkeit der Dirne erkundigt: »Sag mir einmal, bist du eigentlich glücklich?« (»Reigen« S. 117)

In keiner der vorangegangenen Szenen ist die Frage nach der individuellen Befindlichkeit des Partners gestellt worden. Eine solche Frage wäre auch völlig überflüssig gewesen – und sie erweist sich auch bei der Dirne als verfehlt –,⁷¹ denn der *homme-copie* kennt kein individuelles Glück sondern nur »Spielregeln«, die zu verfehlen ihm eine Niederlage, aber kein Unglück bedeuten würde. Dieser Umstand scheint darauf hinzudeuten, daß Schnitzlers Anliegen in der X. Szene sich allenfalls partiell als »sozialkritisches Engagement« deuten läßt. Nicht die »Annullierung der Individualität« der Dirne betreibt der Graf mit dem Handkuß, sondern er leitet damit vielmehr ihre behutsame Restituierung ein. Denn nur Individuen als »Unterschiedene« sind erinnerbar, und genau dies wiederfährt dem Grafen: »[...] meiner Seel, jetzt weiß ich, an wen du mich erinnerst, das ist ...« (»Reigen« S. 118).

Als Fazit läßt sich festhalten: Schnitzler verzichtet im »Reigen« darauf, die Subjektproblematik zu entfalten. Das könnte darauf deuten, daß er das »romantische Liebeskonzept« durch ein vorübergerliches, nicht an den Subjektbegriff gebundenes Liebesmodell ersetzen möchte. Zu diesem Liebesmodell wäre denn auch die historisch invariante Form »physischer Liebe« zu zählen. Aber auch für die V. und VI. Szene, in denen die Figuren noch am ehesten als Individuen dargestellt werden, kann kaum von einer Problematisierung ihres Subjektstatus gesprochen werden, da nurmehr Versatzstücke »romantischer Liebe«, nämlich Ehe und Sexualität, vorgeführt werden. Daß in der letzten Szene vermutlich die

⁶⁹ »Der Graf und die Dirne« (X).

⁷⁰ Janz [Anm. 52], S. 69.

⁷¹ Auf seine Frage erhält der Graf ein erstauntes »Was?« zur Antwort (Reigen S. 117).

Restitution des – wie auch immer dissoziierten – Individuums angedeutet wird, könnte vielleicht als ein Ausblick, nicht aber als Zurücknahme der Aussage der vorangegangenen Szenen gedeutet werden.

Schnitzler stellt diese subjekt-unabhängigen Beziehungsformen grundsätzlich nicht als ein moralisches Fehlverhalten dar. Es scheint ihm vielmehr hier um einen Gestaltungsversuch von Liebesmöglichkeiten zu gehen, die vom Individualitätsbegriff unabhängig und somit auch nicht mit dem Handicap eines ›dissoziierten Ich‹ belastet sind. Daß Schnitzler in seiner weiteren dramatischen Produktion die ›Subjektproblematik‹ erneut ins Zentrum rückt, dürfte mit der Aktualität des Problems und mit der Einsicht zu tun haben, daß sich hinter die neuzeitliche Subjekt-konzeption nicht mehr zurückgehen läßt. So gerät denn auch die Versuchsanordnung des »Reigen« letztlich zu einer ›kalten Miniatur‹: Die ›galante Liebe‹ nimmt sich neben der ›Liebe aus Leidenschaft‹ aus »wie eine hübsche, kalte Miniatur neben einem Bild von Carraci«. ⁷²

IV

Hatte Schnitzler mit dem »Reigen« zunächst den Anschein erweckt, den großen Themenkomplex ›Liebe, Wahrheit und Individualität‹ verabschieden zu wollen, so greift er ihn bereits im zeitlich darauffolgenden Stück wieder auf. Mit dem Schauspiel »Das Vermächtnis«, das im Juni 1898 fertiggestellt wurde, setzt in Hinblick auf den hier behandelten Topos eine Entwicklung ein, die man als ›Idealisierung‹ bezeichnen könnte. Am Beispiel der beiden Werke »Das Vermächtnis« und »Das weite Land«, das, 1909 verfaßt, dem Spätwerk zuzurechnen ist, soll im folgenden dargestellt werden, wie Schnitzler das philosophisch-erkenntnistheoretische Problem der ›Ich-Dissoziation‹ im Rahmen seiner Dramen löst.

Es konnte gezeigt werden, wie im »Anatol« die Subjektproblematik mit einer als ›romantisch‹ bezeichneten Liebesauffassung verknüpft wurde. Allerdings führte hier der Versuch einer Konstituierung des Subjekts zu Widersprüchen – was darauf zurückzuführen ist, daß ein nicht-identischer Subjektbegriff mit einem als Identität begriffenen und als ›wahr‹ gesetzten Liebesbegriff versöhnt werden sollte. Aus dem daraus resultie-

⁷² Stendhal, Über die Liebe [Anm. 18], S. 51.

renden Paradox einer ›mit sich identisch sein wollenden Differenz‹, bzw. einer ›differenten Identität‹ scheint Schnitzler Konsequenzen zu ziehen, wenn er in späteren Texten darauf verzichtet, die Differenz von Identität (= ›romantische Liebe‹) und Differenz (= dissoziiertes Ich/ Subjekt) miteinander aussöhnen zu wollen. Er zielt nunmehr darauf ab, die unvermittelbare Differenz in ein widerspruchsfreies und zugleich produktives Verhältnis zu überführen, indem einerseits die romantische Liebesauffassung zum Ideal ›wahrer Liebe‹ erhoben und andererseits dem Subjekt der Status eines besonderen, empirischen Faktums zugewiesen wird.

Sollte die Annahme zutreffen, daß im »Vermächtnis« die Vorstellungskomplexe ›romantische Liebe‹ und ›Subjektproblematik‹ zwei unterschiedlichen Seinsbereichen zugeordnet werden, würde dies auf die These von einem textimmanent generierten ›Liebesideal‹ hinauslaufen. Im Gegensatz zur ›Idee‹, der höherer Allgemeinheitsgrad eignet, besitzt das ›Ideal‹ größere praktische Relevanz: Es trägt ›in seinem Begriff den Auftrag, den Bereich der realen Vorstellungen nach den speziellen in ihm konzipierten Sollensmerkmalen zu gestalten, es hat in sich den Anweis auf Handlung‹.⁷³

Um den ›Anweis auf Handlung‹ und die Orientierung von Erleben und Handeln geht es in dem Schauspiel »Das Vermächtnis« in erster Linie.⁷⁴ Bereits der Titel weist darauf hin: Als Vermächtnis ragt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein und vermag ihr ein ›Woraufhin‹ und damit auch Sinn zu verleihen. Nun handelt es sich in diesem Fall jedoch nicht um einen sachlichen Nachlaß, sondern um zwei Menschen, Toni und ihren unehelichen Sohn, die das Vermächtnis darstellen. Mit dem tragischen Ereignis eines tödlich endenden Reitunfalls wird die Liebesbeziehung zwischen dem Sohn aus großbürgerlichem Hause, Hugo Losatti, und dem Vorstadtmädchen Toni aller ›empirisch-materiellen Besonderungen‹ entkleidet und erhält durch Ausstattung mit dem Imperativ eines posthumen Auftrags den Status einer idealen Vorstellung. Toni und ihr unehelicher Sohn verkörpern in diesem Stück auch in Hinblick auf den

⁷³ Vgl. Rudolf Malter, Artikel »Ideal«. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 3 [Anm. 37], S. 701–708, hier: S. 705.

⁷⁴ Arthur Schnitzler, Das Vermächtnis. In: Ders., Gesammelte Werke [Anm. 33], S. 347–439. Die mit »Vermächtnis« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Auftrag, den die beiden – nach Hugos Willen – für seine Familie bedeuten, das ›Ideal wahrer Liebe‹.

Noch kurz vor seinem Tod hatte Hugo seiner Familie das Verhältnis zu Toni eröffnet und darum gebeten, die Geliebte sowie das gemeinsame Kind aufzunehmen und für sie zu sorgen. Dieser Auftrag hat zunächst einmal praktische Auswirkungen auf das Leben der Familie Losatti: Die Geliebte des Sohnes ins Haus zu nehmen, bedeutet im Wien um 1900 den Schritt ins gesellschaftliche Abseits. Damit sind jedoch zunächst lediglich die einem ›Ideal‹ eigenen ›Sollensmerkmale‹ bezeichnet. Die allgemeine Bedeutung, die dem Vermächtnis eignet, entfaltet sich vielmehr ›nebenbeiher‹, im Rahmen seiner Erfüllung. Denn bei der Ausrichtung des Familienlebens auf das Menschenwesen, das Hugo am meisten geliebt hat, würde sich – so die mit dem Vermächtnis verbundene Hoffnung – auch ein Teil der Liebe und des gemeinsamen Glücks auf die Seinsorganisation der Losattis übertragen. Auf diese Weise gelänge die Überführung einer idealen Vorstellung ›wahrer Liebe‹ in die Realität. [Franziska, Hugos Schwester zu ihrer Familie] »Alles bewahren wir auf, was uns an ihn erinnert, alles, was er geliebt hat – das Wichtigste. [...] – alles, was uns an ihn erinnert, ist uns heilig, und gerade das Wesen, das ihm durch Jahre mehr war als wir alle, jagen wir hinaus?« (»Vermächtnis« S. 437)

Genaugenommen sind an dem Vermächtnis, das Hugo seiner Familie hinterläßt, zwei Komponenten zu unterscheiden: Zum einen das ›Ideal wahrer Liebe‹, das Toni und ihr Kind versinnbildlichen;⁷⁵ zum anderen der konkrete, handlungspraktische Auftrag, dem die Rolle einer Vermittlungsinstanz zwischen Vorstellungskomplex und Realität zukommt. Durch das Bereitstellen einer einheitlichen Orientierungsmöglichkeit kommt überdies dem Vermächtnis noch eine sinnstiftende Funktion zu.

Doch wie bereits der oben zitierte Passus zeigt, wird der Auftrag nicht erfüllt und infolgedessen das Ideal wahrer Liebe auch nicht in die Realität überführt. Nach dem Tod des Kindes wird Toni aus dem Haus und damit in den Freitod geschickt. Lediglich zwei Figuren, nämlich Emma Winter, die Tante Hugos, und seine Schwester Franziska, sind in der Lage, das Vermächtnis zu verstehen und als Modus eigener Seins- und

⁷⁵ [Franziska] »Wie glücklich müssen sie gewesen sein. Mit welcher Zärtlichkeit hat er sie umgeben.« (Vermächtnis S. 405).

Bewußtseinsorganisation für sich zu rekonstruieren. Dabei sind allerdings die beiden Handlungsträger in ihrer textimmanenten Funktion zu unterscheiden, wodurch ihre jeweilige Adaptation des Vermächtnisses einen je anderen Stellenwert in der Aussage des Stücks erhält.

Da die Figur der Emma parallel zu der der Toni angelegt ist – sie hat ein ähnliches Schicksal wie Hugos Geliebte erfahren –, kommt ihrem positiven Verhalten Toni gegenüber eine verdeutlichende, emphasierende Funktion zu. Besonders eindringlich zeigt sich die Verwandtschaft der beiden Figuren in bezug auf ihr enormes Erinnerungsvermögen. Beide können, wie später auch die ›Frau Meinhold‹ im »weiten Land«, »nicht vergessen«:⁷⁶ [Toni] »Es ist grad, wie wenn ich's jeden Tag in der Früh' neu erfahren möchte'« (»Vermächtnis« S. 389). – [Emma] »Ich weiß, was es heißt, einen geliebten Mann verlieren, als junge und geliebte Frau. [...] – da kommen immer wieder Tage, wo es ist wie am ersten Tag, [...]« (»Vermächtnis« S. 395).

Bei Franziska hingegen läßt sich die Adaptation des Vermächtnisses ihres Bruders als ein Erkenntnisprozeß deuten. Sie ist – neben Emma – die einzige Figur, die schließlich die Idee des Auftrages ›versteh‹ und daraus auch Konsequenzen zieht, indem sie ihre von Lieblosigkeit geprägte und bürgerlichem Kalkül geschuldete Verlobung zu Dr. Ferdinand Schmidt löst: [Franziska zu Ferdinand] »Ich fange an, Sie zu verstehen. [...] Sie haben sie [d.i. Toni] gehaßt, weil Sie alles hassen, was heiter und frei ist, wie Sie auch unsern Hugo gehaßt haben. – Ich verstehe Sie so gut. Gehen Sie, [...] es ist mir entsetzlich, Sie zu sehen« (»Vermächtnis« S. 437). Es wird deutlich, daß – wie die beiden anderen positiv besetzten (Frauen-)Figuren – auch Franziska über eine besondere Erinnerungsfähigkeit verfügt. Allerdings ist ihr dieses Vermögen nicht von vornherein gegeben wie Emma oder Toni, sondern sie entwickelt es erst im Zuge eines Erkenntnisprozesses.⁷⁷

Insgesamt läßt sich feststellen, daß in diesem Stück Subjektauffassung und romantische Liebe zu einer ›idealen‹ Deckung gebracht werden. Dies gelingt über die Erinnerung als Modus der Rekonstruktion des Vermächtnisses: ›Erinnerung‹ bildet die Voraussetzung dafür, daß sich

⁷⁶ Vgl. Arthur Schnitzler, Das weite Land. In: Ders., Meisterdramen [Anm. 20], S. 261–364, hier: S. 302 (II). – Die mit »Das weite Land« markierten Zitationen im fortlaufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁷⁷ Vgl. den bereits oben zitierten Passus »Vermächtnis« S. 437.

das Ideal wahrer Liebe zu entfalten vermag und das Bewußtsein einen einheitsstiftenden Bezugspunkt gewinnt. Ausgehend von einer solchen Lesart läßt sich die Frage, weshalb der Erinnerungsakt bei Anatol lediglich zur Selbstentfremdung, aber nicht zur Sinnorientierung geführt hatte, mit dem Hinweis auf den anderen Seins-Status des Erinnerten beantworten. Gilt es im »Vermächtnis« gleichsam auftragsbedingt, eine ideale Vorstellung wahrer Liebe erinnernd zu rekonstruieren, so waren es in »Anatol« zu »Sachen« geronnenen Daseins-Fakten ohne jeden Anspruch auf Allgemeinheit gewesen, an denen sich der Protagonist orientieren wollte.

V

Mit dem Verfahren der Idealisierung gewinnt das dramatische (Spät-)Werk Schnitzlers eine utopische Dimension. Es ist mit Offermanns eine Öffnung zum Allgemeinen hin zu konstatieren.⁷⁸ Die Gegenüberstellung von Subjektproblematik als einem Individuell-Besonderen einerseits und wahrer, identitätsstiftender Liebe als einem abstrakt-allgemeinen Wert andererseits eröffnet Schnitzler die Möglichkeit, das Problem der Ich-Dissoziation zu transzendieren. Allerdings bedingt ein solcher Lösungsansatz auch eine zunehmende Verallgemeinerung ihres Problembezugs. Damit ist eine Entwicklung angesprochen, die anhand der Tragikomödie »Das weite Land« veranschaulicht werden soll und die die Überhöhung des »Ideals« zur »Idee« umfaßt. Stellt das Ideal eine konkretisierte Idee dar, so ist demgegenüber die Idee »der im Geist gefaßte [...] Umriß eines Sachverhaltes in seiner Allgemeinheit, d. h. in seiner Reinheit von empirisch-materiellen Besonderungen«.⁷⁹

Nun hat jedoch diese Lösungsstrategie, mit der Schnitzler eine dezidierte Wendung gegen das Kierkegaardsche Postulat der »Individualität des Individuum« vollzieht, einen Preis, den Hegel bereits benannt hat und den Schnitzler im »weiten Land« zur Darstellung bringt: »Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine; die Individuen werden aufgeopfert und preisgegeben. Die Idee bezahlt den Tribut des

⁷⁸ Vgl. die entsprechenden Überlegungen Offermanns zu »Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler« [Anm. 1].

⁷⁹ Walter Hirsch, Artikel »Idee«. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe Bd. 3 [Anm. 37], S. 709–720, hier: S. 709.

Daseins und der Vergänglichkeit nicht aus sich, sondern durch die Leidenschaften der Individuen.«⁸⁰

An zentraler Stelle der Tragikomödie werden die beiden für das Stück konstitutiven Antagonismen wie in einer Nußschale zusammengefaßt und einander gegenübergestellt. Als zentral darf die Passage wohl deshalb bezeichnet werden, weil sie dem Stück den Namen gibt. Auf die Frage Friedrich Hofreiters, weshalb sein Gesprächspartner, Dr. von Aigner, sich von seiner Frau getrennt habe, erhält er folgende Antwort:

[Aigner] [...] Aber auch ich hatte sie sehr geliebt. Hier liegt das Problem! – Unendlich ... [...] Sonst wär' es ja zu reparieren gewesen. [...] Warum ich sie betrogen habe –? [...] Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit. [...] Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, [...] aber diese Ordnung ist doch nur etwa Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos. [...] die Seele ... ist ein weites Land, wie ein Dichter es einmal ausdrückte. [...]« (»Das weite Land« S. 325).

Für das Scheitern seiner Ehe gibt Aigner hier zwei Gründe an: Im ersten Teil seiner Antwort beruft er sich auf die Unendlichkeit seiner Liebe als Ursache für die Unmöglichkeit ihrer Wiederherstellung. Dem Konzept romantisch-reiner Liebe ist – so scheint es – aufgrund ihrer ideellen Überhöhung die Kompromißfähigkeit abhanden gekommen. Nachdem der Idee kein ›Anweis auf Handlung‹ eignet, ist sie mit den Anforderungen der Realität kaum mehr kompatibel. Der zweite Grund, den Aigner anführt, betrifft seine Subjektkonstitution, die er als chaotisch und unorganisiert umschreibt. Dieser von ihm als ›natürlich‹ apostrophierten Bewußtseinsform stellt er einen geordneten, als künstlich charakterisierten Modus gegenüber, dem – so die implizierte Schlußfolgerung – die Verwirklichung des reinen Liebesideals wohl gelingen könnte.

Für das Verständnis des streng gebauten Stückes ist es überaus wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß der von Aigner angesprochene Antagonismus von ›unendlicher Liebe‹ und ›subjektiver Befindlichkeit‹ den Ebenenunterschied von Allgemeinem und Besonderem zum Ausdruck bringt; dabei wiederholt sich auf diesen beiden Ebenen diese Differenz noch einmal: Auf der Ebene des Allgemeinen markiert die Differenz zwischen Liebesidee und Realität eine Statusunterscheidung des ›Seins‹. Auf

⁸⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Die Vernunft in der Geschichte. Hg. von Johannes Hoffmeister. 5., verbesserte Aufl. Hamburg 1955, S. 105.

der Ebene des Besonderen hingegen bringt die Differenz von identischer (künstlicher) und dissoziierter (natürlicher) Subjektkonzeption zwei in ihrem Ordnungsgrad verschiedene Existenz-Formen zum Ausdruck.

Diese Anatognismen sind nun sowohl für die Figurenkonstellation als auch für den Handlungsverlauf des Stückes prägend: Die Seinsunterscheidung zwischen der ›reinen Liebe der Idee‹ und den realen Fakten repräsentieren Dr. von Aigner sowie seine geschiedene Frau Anna Meinhold-Aigner (1). In der Personengruppe Friedrich Hofreiter, dessen Freundin Erna und Otto von Aigner, dem Sohn Dr. von Aigners und Liebhaber der Frau Hofreiters, kreuzen sich wiederum die ›natürlich-dissoziierte‹ und die ›künstlich-identische‹ Existenzform (2).

1. Wie ihr Mann sieht sich Frau Meinhold-Aigner aus Liebe nicht mehr zur Liebe in der Lage. Sie trennt sich von ihm, gerade weil er »sie so sehr liebte – und trotzdem fähig war, sie zu betrügen« (»Das weite Land« S. 325). Es ist die fehlende Aufrichtigkeit, die Nichtübereinstimmung von Gesagtem und Gemeintem, die sie ›irre macht‹ an ihrem Mann »und an der ganzen Welt« (»Das weite Land« ebd.). Der Kompromißlosigkeit der ideellen Vorstellung entspricht sowohl die Rigorosität, mit der Frau Meinhold-Aigner auf die Untreue ihres Mannes reagiert, als auch die Reichweite ihrer Enttäuschung: [Dr. von Aigner zu Hofreiter] »Nun gab es [für sie] überhaupt keine Sicherheit mehr auf Erden ... keine Möglichkeit des Vertrauens, [...]. Nicht, daß es geschehen, nein, daß es überhaupt möglich gewesen war, das war's, was sie von mir forttrieb« (»Das weite Land« ebd.). Es ist also Frau Meinhold-Aigner um das Prinzip der Liebe zu tun, das Zugeständnisse ausschließt und als einzige Entscheidungsgrundlage nur das kategorische ›Entweder – Oder‹ kennt.

Vermag das Erinnerungsvermögen im »Vermächtnis« (noch) als Movens zur Verwirklichung des Liebesideals zu dienen, so wächst es sich im Verbund mit der ›reinen Liebe der Idee‹ im »weiten Land« zu einer Kraft aus, die Stagnation bewirkt. Als Statthalterin der ›reinen Liebe der Idee‹ macht die Erinnerung im real-praktischen Leben ein Vergessen-können und Verzeihen unmöglich, und mehr noch: darüber hinaus verschüttet sie jede ›individuelle Leidenschaft‹.

[Frau Meinhold-Aigner zu Genia Hofreiter] Es gibt Dinge, die nicht verjähren. Und es gibt Herzen, in denen nichts verjährt.

[...]

Und ich will auch niemandem einreden, daß ich wegen jener längst vergangenen Geschichte heute noch irgend etwas wie Schmerz empfinde. – Oder Groll! – Nur – vergessen [bei Schnitzler gesperrt gedruckt] hab' ich's eben nicht. [...] – ich weiß es eben nur – das ist alles! Aber ich weiß es, wie am ersten Tag – gerade so klar, so fest – so unwidersprechlich – [...]« (»Das weite Land« S. 302).

Ebenso »unwidersprechlich« starr wie leidenschaftslos beharrt Frau Meinhold-Aigner auf dem Verlust ihrer Liebe. Ohne die »Leidenschaft der Individuen« fehlt ihr die »Energie«, ⁸¹ das vollkommen Allgemeine für die davon abweichenden Bedürfnisse der »besonderen Individuen« herabzustimmen.

2. Als Protagonist des Dilemmas zwischen einer identisch-künstlichen und einer natürlich-variierten Subjektorganisation erfährt auch Friedrich Hofreiter den Antagonismus von Allgemeinem und Besonderem als »Zucht von der Unbändigkeit des natürlichen Willens zum Allgemeinen«, ⁸² Die Dualität der beiden Subjektkonzeptionen oder »Geistestypen« charakterisiert und analysiert Schnitzler in einem 1925 verfaßten Aufsatz folgendermaßen: »Interesse für Zusammenhänge, ein stets wacher Sinn für Kontinuität ist überhaupt ein Charakteristikon der positiven Typen. Beim Historiker (Kontinualisten) wird es zum Drange [...], die Zusammenhänge im engeren und im weiteren Sinne zu entdecken [...].« ⁸³ Im Gegensatz zum »Aktualisten« sei sich der »Kontinualist« der »Vergangenheit stets [...] bewußt, während die Existenz der negativen Typen [der Aktualisten] eigentlich nur aus einer Reihenfolge isolierter Momente besteht. Wer aber nur die Gegenwart hat, der hat nur den Augenblick, somit eigentlich nichts.« ⁸⁴

Daß Schnitzler in diesem späten Aufsatz die angesprochenen »Geistestypen« rein temporal bestimmt, stützt die Vermutung, daß auch im

⁸¹ Vgl. hierzu Hegel, Die Vernunft in der Geschichte [Anm. 80], S. 101: »Die Leidenschaft ist eben die Energie ihres Ich gewesen; ohne diese hätten sie [die großen Männer der Geschichte] gar nichts hervorbringen können.«

⁸² Ebd., S. 243.

⁸³ Arthur Schnitzler, Der Geist im Wort und Der Geist in der Tat. Vorläufige Bemerkungen zu zwei Diagrammen. In: Ders., Aphorismen und Betrachtungen [Anm. 12], S. 135–166, hier: S. 149.

⁸⁴ Ebd.

»weiten Land« die beiden Existenzmöglichkeiten über zeitliche Kriterien unterschieden werden. Der »Jugend« wird in der Tragikomödie die dem Augenblick verpflichtete, »natürliche« Seinsorganisation zugeordnet; ihr steht die Möglichkeit konstanten Seins gegenüber, die mit dem Alter gleichgesetzt wird.

In Friedrich Hofreiter kreuzt sich das »Entweder – Oder« dieser beiden Existenzformen: [Hofreiter zu seiner Frau Genia] »Man muß sich entscheiden. Entweder – oder« (»Das weite Land« S. 363). Folgerichtig existieren für den, der Konstanz verpflichteten Hofreiter »nur ewige Liebe und ewige Freundschaft. Und der Mauer ist und bleibt mein einziger Freund. Das steht fest ... Auch wenn er mich einmal erschießen sollte, es wird nicht anders« (»Das weite Land« S. 342). Mit dieser Äußerung, in der Hofreiter das Prinzip der Ewigkeit mit der unerheblichen, weil besonderen Vergänglichkeit individueller Existenz konfrontiert, weist er sich aus seinem Dilemma selbst den Weg. Freilich bleibt dabei die dem aktuellen Augenblick verpflichtete Jugend auf der Strecke.

Die »jugendliche«, in der Leidenschaft des Augenblick aufgehende Existenzform hat Hofreiter in seiner Beziehung zu der um vieles jüngeren Erna Wahl erfahren. Im Gespräch mit seiner Geliebten gibt er zu, daß er »Plötzlich [...] allen Unsinn«, über den er sich »früher lustig gemacht habe«, verstehe (»Das weite Land« S. 330). Zugleich ist er sich jedoch darüber im klaren, daß diesem Liebes- und Lebensgefühl keine Dauer beschieden ist und es damit auch keinen Anspruch auf »Realität« – im Sinne von Kontinuität der Fakten – erheben kann.

[Hofreiter] »Wozu sich täuschen, Erna! Das gestern abend ... überhaupt diese ganze Partie, der Augenblick auf dem Gipfel oben [...] dieser Wahn des Zusammengehörens, [...] es war wohl alles nur eine Art von Rausch, von – Bergrausch« (»Das weite Land« ebd.).

Das Dilemma Hofreiters findet seinen prägnanten Ausdruck in seinem Heiratsantrag an Erna, mit dem er .– wider besseres Wissen – den Versuch unternimmt, diesem Daseinsmodus Kontinuität zu verleihen. Aber ebenso ausgeschlossen, wie die Versöhnung von Kontinuität und Aktualität ist, ebenso konsequent fällt auch die Ablehnung des Antrags aus: [Erna] »Frau? – nein« (»Das weite Land« S. 331).

»Entweder – oder« – Hofreiter ist gezwungen, sich zu entscheiden. Er tut dies gegen die »Leidenschaft der Jugend und des individuellen Augen-

blicks« und verläßt Erna. Doch da Hofreiter nur zu gut »weiß, was die Jugend ist« (»Das weite Land« S. 363), befreit ihn auch nicht die Flucht, die er als eine ›Flucht vor sich selbst‹ empfindet, vor den Anfechtungen dieser Existenzmöglichkeit. Es hat schließlich den Anschein, als wäre der dem singulären Augenblick verpflichteten ›Leidenschaft der Individuen‹ nur durch ihre Vernichtung beizukommen. Doch nachdem Hofreiter, wie er selbst betont, »nicht jeden« mit einem jugendlich glänzenden, »frechen, kalten Aug'« aus seinem Gesichtsradius entfernen kann (»Das weite Land« ebd.), muß das Prinzip an sich aufgehoben werden.

In diesem Sinne erschießt der ›Historiker‹ Hofreiter zuletzt mit dem jungen Otto von Aigner, der das Prinzip der ›Jugend‹ vertritt, den ›Aktualisten‹ – freilich ohne dabei ›persönlich‹ etwas gegen ihn zu haben. Mit der Duellforderung und der Beseitigung des Gegeners gehorcht Hofreiter der ›Notwendigkeit‹ des historischen Prinzips: Dem Zwang einer aus der allgemeinen Idee sich entfaltenden Kontinuität der Ereignisse.

Es scheint beinahe, als habe Schnitzler in seinem Spätwerk die Öffnung zum Allgemeinen und die Wendung zum ›historischen Drama‹ im geschichtsphilosophischen Sinne wörtlich genommen und sie entsprechend gestaltet. Im »weiten Land« zumindest ist es der ›Gang‹ des Hegelschen ›Weltgeist‹, der den Handlungsverlauf der Tragikomödie bestimmt: »Er [der Weltgeist] wurde, indem er vernichtete, was an ihm bloß äußerlich war.«⁸⁵

⁸⁵ Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. München 1985, S. 223.

Verkörperlichung der Symbole Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik

Günther Anders deutete schon 1951 auf Kafkas Vorliebe hin, eine rhetorische Figur in ein empirisches Faktum zu verwandeln. Mit Bezug auf den Käferkörper von Gregor Samsa in der Erzählung »Die Verwandlung« schreibt Anders: »[...] *er schöpft aus dem vorgefundenen Bestand, dem Bildcharakter, der Sprache.* Die metaphorischen Worte nimmt er beim Wort.«¹ Seit Anders hat Kafkas Beim-Wort-Nehmen der Metapher eine wichtige Rolle in der Kafka-Forschung gespielt. In Bezug auf die »Verwandlung« schreibt Theodor W. Adorno 1955: »Diese Reisenden sind wie Wanzen«, heißt die Redensart, die Kafka aufgegriffen haben muß, aufgespießt wie ein Insekt. Wanzen, nicht wie die Wanzen.«² Eine Metapher aufzuspießen heißt hier, den bruchlosen metaphorischen Übergang vom sinnlichen Bildteil zur übertragenen Bedeutung zu destruieren. In seinem Aufsatz »*The Metamorphosis: Metamorphosis of the Metaphor*« beschreibt Stanley Corngold ebenfalls Gregor Samsas Metamorphose als eine »Verwörtlichung« (»literalization«) einer Metapher. Nach Corngold produziert eine solche Verwörtlichung ein rhetorisches Ungeheuer, das als eine Destruktion und Dekonstruktion der metaphorischen Sprache zu deuten ist.³

Es läßt sich nicht leugnen, daß die verwörtlichte Metapher ein wichtiges Stilelement in Kafkas Prosa ist. An manchen Stellen wirkt die Verwandlung von Figur in empirisches Faktum fast demonstrativ. »Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse«, sagt der europäische Reisende unvorsichtigerweise in der Skizze eines alternativen Abschlusses zur Er-

Der Text der vorliegenden Studie wurde von Moritz Schramm übersetzt.

¹ Günther Anders, Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen. München 1951, S. 40. Anders' eigene Beispiele sind nicht unbedingt überzeugend: Weil Gregor Samsa in der Erzählung »Die Verwandlung« ein Künstler ist und weil Künstler in den Augen anderer Menschen »dreckige Käfer« sind, wacht er, so Anders, eines Morgens in seinem Bett als ein echter Käfer auf.

² Theodor W. Adorno, Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen. (=Gesammelte Schriften Bd. 10.1). Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., 1977. S. 254–287, hier S. 266.

³ Stanley Corngold, *The Metamorphosis: Metamorphosis of the Metaphor*. In: Franz Kafka. The Necessity of Form. Ithaca and London 1988, S. 47–89, hier S. 55.

zählung »In der Strafkolonie«. Unmittelbar danach nimmt er seine eigene Aussage beim Wort: »Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen.«⁴

Die verwörtlichte Metapher ist aber bei Kafka nicht nur ein stilistisches Phänomen, sondern auch ein poetologisches Problem. Kafka redete selbst von einer »Verkörperlichung der Symbole«,⁵ und man findet gründliche und perspektivenreiche Diskussionen dieses Problems in seinen Aphorismen und Tagebuchaufzeichnungen. Wenn man diesen poetologischen Überlegungen Rechnung trägt, wird deutlich, daß Kafkas Verwörtlichung der Metapher nicht ohne weiteres als Aufspießen und Destruktion der metaphorischen Sprache zu verstehen ist. Es handelt sich hier nicht um Kafkas »fundamentalen Einwand gegen die Metapher«,⁶ sondern eher um seine fundamentale Sorge über die allgemeine Situation der Literatur.

In der Korrespondenz mit der Sommerferienbekanntschaft Hedwig Weiler schreibt Kafka am 7. September 1907: »Mein liebes Mädchen, es ist wieder spät abend, ehe ich schreiben kann und es ist kühl, weil wir doch Herbst haben, aber ich bin ganz durchwärmt von Deinem guten Brief.«⁷ Kafka nimmt hier keine metaphorische Redeweise beim Wort, sondern zieht eine deutliche Grenze zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung: Die Herbstkälte ist ein Faktum, die Wärme, die Hedwigs Brief hervorbringt, eine Figur. Diese Grenze zieht sich ebenfalls durch das Wort »kleiden« im nachfolgenden Satz: »Ja, weiße Kleider und Mitleid kleiden Dich am schönsten [...]«

Vierzehn Jahre später problematisiert Kafka die Grenze zwischen Faktum und Figur in einer berühmten Tagebuchaufzeichnung, die als eine selbstkritische Reflexion über die rhetorischen Wortspiele des frühen Liebesbriefs angesehen werden kann:

⁴ Franz Kafka, Tagebücher. In: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born et al. Frankfurt a. M. 1990, S. 822. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe im Text unter Angabe von Siglen und Seitenzahl zitiert, also hier KKAT 822.

⁵ Franz Kafka, Briefe. Hg. von Max Brod, New York 1958, S. 235.

⁶ Corngold, *The Metamorphosis* (siehe Anm. 3). Vergleichbare Formulierungen finden sich bei Maurice Blanchot (*Le langage de la fiction*. In: *La Part du Feu*, Paris 1949, S. 84f.), bei Gilles Deleuze und Félix Guattari (Kafka. *Pour une littérature mineure*. Paris 1975, S. 39f.) und – ausführlicher – bei Jacques Derrida (*De la grammatologie*. Paris 1967, S. 383f.).

⁷ Franz Kafka, Briefe 1900–1912. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999, S. 59.

6 (Dezember 1921) Aus einem Brief: »Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter.« Die Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbstständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbstständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung. (KKAT 875)

In dem Satz des Briefschreibers (»Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter«) wird die Wärme als eine Figur für ein nicht anschauliches Gefühl benutzt; im Rest des Textes wird diese Figur jedoch in ein empirisches Faktum verwandelt: Wärme wird jetzt als etwas betrachtet, das von dem Dienstmädchen durch das Heizen des Ofens hervorgebracht wird und das Katzen und alte Menschen für ihr Wohlbefinden benötigen.

Benutzt man »Wärme« im übertragenen Sinne als Bezeichnung eines Gefühls, so suspendiert man eine Reihe von empirischen Eigenschaften und Konnotationen, die sich an die physische Erscheinung der Wärme knüpfen; man befreit das Wort sozusagen von dessen normaler Verbindung zu den für das Heizen benötigten Mitteln, zu dem Ofen und zum Dienstmädchen. Allein die Tatsache, daß der Satz des Briefschreibers verwörtlicht werden kann, macht jedoch darauf aufmerksam, daß die Wärme in übertragener Bedeutung gleichzeitig von dem Wort abhängig ist, das auf die physische Realität der Wärme als empirische Faktizität referiert. Kafkas Verzweifeln an der Metapher ist demnach in der gespaltenen Autonomie der Metapher begründet: Die figurative Sprache distanziert sich zwar von der wörtlichen Bedeutung der Wörter, aber sie ist dennoch von der nicht-figurativen Sprache abhängig; diese stellt sozusagen den Wohnkomplex dar, in dem die figurative Sprache sich eingenistet hat. Man könnte sagen, daß hier der rhetorische Pendant zu Kafkas biographischer Situation vorliegt: sich im Familienleben fremd zu fühlen, aber dennoch weiterhin zu Hause zu wohnen.

Es ist diese gesplattene Autonomie, die auch die Literatur im allgemeinen prägt, und deshalb ist die Literatur »Spaß« und »Verzweiflung« zugleich. Die Literatur ist *Spaß*, weil sie sich von der Objektsprache distanziert hat, die direkt auf die empirischen Gegenstände der Welt referiert; sie ist *Verzweiflung*, weil sie, ihrer spaßhaften Distanz zur Welt zum Trotz, dennoch an die Sprache dieser Welt gebunden ist: Sie wohnt nicht in sich selbst, sondern ist unausweichlich von der Alltagssprache

abhängig, die auf eine Welt von Abhängigkeiten referiert. Kafkas Verzweiflung über die Literatur beruht darauf, daß die Literatur als spaßhafte Freiheit nichts mit der Welt zu tun hat, aber dennoch parasitär von ihrer Sprache profitiert.

Die Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern stammt vom Dezember 1921; ein paar Wochen später begann Kafka seine Arbeit an dem Roman »Das Schloß«. Als Fremder in dem Dorf wohnt K. nicht bei sich selbst, und wenn er auch immer wieder von seiner Freiheit und Unabhängigkeit spricht, so zeigt sich dennoch, daß er tatsächlich davon abhängig ist, daß entweder die Helfer oder Frieda für ihn im Ofen einheizen. Wie in der Tagebuchaufzeichnung ist der Ofen im Roman ein Memento über die parasitäre Abhängigkeit von den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit.

Aus einer übergeordneten poetologischen Perspektive gesehen spielt die Verwörtlichung der Metapher eine wichtige Rolle bei Kafkas pessimistischer Diagnose der eben genannten gespaltenen Autonomie der Literatur – ein Problem, das auch im Roman »Das Schloß« behandelt wird. Aus einer textnäheren, stilistischen Perspektive gesehen wimmeln seine literarischen Werke jedoch von Verwörtlichungen. Ich möchte in der vorliegenden Darstellung versuchen, das Verhältnis zwischen Kafkas poetologischen Reflexionen und seiner literarischen Praxis zu analysieren – genauer gesagt: zwischen der Verwörtlichung, die er in seinen Tagebüchern diskutiert, und den Verwörtlichungen, die er in seinen literarischen Werken anwendet.

Von den Gleichnissen

»Was ist das, Literatur? Woher kommt es? Welchen Nutzen bringt es? Was für fragwürdige Dinge!« schreibt Kafka in der Skizze eines Briefes an Franz Werfel vom Herbst 1922.⁸ Diese Frage nach dem zweifelhaften Nutzen der Literatur verfolgt Kafka in seinem ganzen Werk, sozusagen von Gregor Samsas unverständlichen Käferlauten bis hin zu Josefines unhörbarem Gesang. Im selben Monat, an dem er auch den Brief an

⁸ Franz Kafka, Nachgelassene Schriften und Fragmente II. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4). Im folgenden im Text unter Angabe von Siglen und Seitenzahl zitiert, hier KKAN II 527f.

Werfel skizziert, schreibt Kafka den berühmten Text von der Anwendbarkeit der Gleichnisse im täglichen Leben, der in Max Brods Ausgabe den Titel »Von den Gleichnissen« bekommen hat:

Viele beklagten sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: »Gehe hinüber« so meint er nicht, daß man auf die andere Straßenseite hinüber gehn solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas was wir nicht kennen, was auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und was uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt. Aber das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.

Ein anderer sagte: Ich wette daß auch das ein Gleichnis ist.

Der erste sagte: Du hast gewonnen.

Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis.

Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren.

(KKAN II 531f.)

In Brods Ausgabe des Textes fehlt »Straßen« in »Straßenseite«, das ebenso wie das Wort »eigentlich« in »das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge« ausgelassen wurde. Verglichen mit der kritischen Ausgabe von Kafkas »Nachgelassene Schriften« von 1992 verschleiert Brods Ausgabe also die starke Betonung der Wörtlichkeit und Eigentlichkeit: Der zunächst figurativ gemeinte Übergang in ein »sagenhaftes Drüben« wird auf einen sehr konkreten Fußgängerübergang zurück bezogen. Brods Eingriff in den Text ist unter Umständen der Grund dafür, daß die Frage der Figuralität nur eine unbedeutende Rolle in den vielen Kommentaren zu diesem Text gespielt hat.⁹ In den letzten Jahrzehnten haben die Kommentatoren sich vielmehr meist auf die literarische Form des Textes konzentriert. Ein charakteristisches Beispiel stellt Beda Allemann dar, der 1964 die logische Struktur des

⁹ Selbst Arbeiten, die nach dem Erscheinen der kritischen Ausgabe publiziert wurden, beziehen sich überraschender Weise auf Brods unvollständigen Text. So z. B.: Oliver Jahraus, *Sich selbst interpretierende Texte: Franz Kafkas »Von den Gleichnissen«*. (Poetica 26) München 1994. Und David M. Schur, *Kafka's Way of Transcendence*. (Seminar: A Journal of Germanic Studies 30, 4) Toronto 1994.

Textes als eine »labyrinthische Auswegslosigkeit« beschrieben hat und vorschlägt, diese formale Paradoxie als »ein reines Paradigma der Kafkaschen Dichtung« zu interpretieren.¹⁰ Im Folgenden will ich »Von den Gleichnissen« dagegen nicht nur als ein Paradigma für Kafkas Dichtung, sondern auch als Kafkas Problematisierung seines eigenen dichterischen Verfahrens lesen. Mir scheint mit anderen Worten deutlich zu sein, daß der Text »Von den Gleichnissen« im Zusammenhang mit der ein Jahr früher entstandenen Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern steht: Beide Texte verwörtlichen den übertragenen Sinn eines Satzes, und beide benutzen diese Verwörtlichung, um sowohl die spaßhafte Distanz des übertragenen Sinnes von der empirischen Faktizität als auch dessen Gebundenheit an die wörtliche Sprache, die beim Dichter Verzweiflung hervorruft, zu demonstrieren.

Auch schon vor der Tagebuchaufzeichnung, in dem sogenannten Oktavheft G, an dem Kafka während seines Aufenthalts im böhmischen Zürau im Winter 1917–18 arbeitet, beschreibt Kafka die Literatur als Spaß und Verzweiflung. Auf der einen Seite kommt der spaßhafte Charakter der Literatur in einem der vielen Aphorismen dieser Zeit, im Aphorismus Nr. 45 vom 1. Dezember 1918, zum Ausdruck: »Je mehr Pferde Du anspannst, desto rascher gehts – nämlich nicht das Ausreißen des Blockes aus dem Fundament, was unmöglich ist, aber das Zerreißen der Riemen und damit die leere fröhliche Fahrt.« (KKAN II 123) Die Pferde des Aphorismus müssen – wie viele der Pferde bei Kafka – vermutlich als nahe Verwandte von Pegasus gedeutet werden.

¹⁰ Beda Allemann, Kafka: Von den Gleichnissen. In: ZfdPh 84, Berlin 1964, S. 98. Nach Allemann wurden die paradigmatischen Deutungsprobleme der Aufzeichnung unter anderem diskutiert von Klaus-Peter Philippi, Parabolisches Erzählen. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: DVjS 43, Stuttgart 1969; Ingrid Strohschneider-Kohrs, Erzähllogik und Verstehensprozess in Kafkas Gleichnis »Von den Gleichnissen«. In: Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart 1971; Martin Seel, Kunst, Wahrheit, Welterschließung. In: Perspektiven der Kunstphilosophie. Hg. von Franz Koppe. Frankfurt a. M. 1993; sowie Oliver Jahraus, Sich selbst interpretierende Texte (siehe Anm. 8). Die erste Hälfte der Diskussion fasst Peter Beicken zusammen: Peter U. Beicken, Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M. 1974, S. 168–172. Eine Ausnahme von dieser Forschungstradition stellt David M. Schur dar, der den Text in seiner Untersuchung »Kafka's Way of Transcendence« (siehe Anm. 9) als eine Diskussion von Figuralität diskutiert. Er fokussiert jedoch nur auf die Figuralität in der philosophischen Sprache und übersieht daher Kafkas metaphorische Praxis.

Die Pferdekkräfte der Literatur würden dann einen Nutzen haben, wenn sie in der Lage wären, an den Fundamenten der Wirklichkeit zu rütteln. Leider kann die Literatur nur die Riemen zerreißen, die sie mit der Welt verbinden, und das Resultat ist der reine Spaß: Die fröhliche, aber nutzlose Fahrt.

Auf der anderen Seite beschäftigt Kafka sich eine Woche später im selben Oktavheft mit der Verzweiflung, die die Bindung der Literatur an die Welt auslöst, auch diesmal ausgehend von einer metaphortheoretischen Problemstellung: »Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt«. (KKAN II 59) Wenn man über geistige Dinge spricht, nimmt man, mit den Begriffen der kognitiven Semantik formuliert, ein metaphorisches *mapping* – Kafka schreibt selbst: eine »Spiegelung« (KKAN II 32) – einer sinnlichen *source domain* auf eine nicht-sinnliche *target domain* vor; das Problem liegt für Kafka jedoch darin, daß die übertragene Bedeutung eines Wortes immer die Spur seiner ursprünglichen und wirklichen Bedeutung bei sich führt: Das Übersinnliche wird immer »mit dem irdisch befleckten Auge« gesehen. (KKAN II 33) Diese Befleckung ist nicht nur darin begründet, daß die Sprache nur von sinnlichen Dingen berichten und erzählen kann, sondern auch darin, daß sie nur von unserem *Umgang* mit den Dingen zu erzählen vermag. Die wörtliche Sprache handelt »vom Besitz und seinen Beziehungen«, und das bedeutet: von den wirtschaftlichen und juristischen Gesetzmäßigkeiten, welche die Zirkulation der Dinge in der wirklichen Welt regulieren.

Für den Juristen Kafka ist das Problem der ästhetischen Autonomie somit auf eine sehr konkrete Weise eine Frage von Gesetzen. In der Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern wurde das Wort »Wärme« in seiner wörtlichen Bedeutung auf das Dienstmädchen, die Katze und den alten Menschen am Ofen bezogen, deren Tun dort als »eigengesetzliche Verrichtungen« bezeichnet wurde. Das kann jedoch kaum bedeuten, daß das untergeordnete Dienstmädchen, das Haustier oder der pflegebedürftige alte Mann als autonome Subjekte anzusehen sind; sie müssen vielmehr vor dem Hintergrund dessen gelesen werden, daß sie alle ihren fest bestimmten Platz in den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit einnehmen. Im Gegensatz zur Literatur, die nicht – oder

jedenfalls nicht auf die gleiche vorab festgelegte Weise – ihre eigenen Gesetze hat.

Auch in »Von den Gleichnissen« wird die Grenze zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung als eine Frage von Gesetzmäßigkeiten diskutiert. Auf der einen Seite stützen die Kritiker der Gleichnisse sich auf eine wirtschaftliche und pragmatische Logik des Nutzens, nach der es nur Sinn macht, auf die andere Straßenseite zu gehen, wenn es sich lohnt (»wenn das Ergebnis des Weges wert wäre«). Mit der Formulierung aus dem Oktavheft G: Hier handelt die Sprache der prosaischen Erzählstimme nur vom »Besitz und seinen Beziehungen«; man *lebt* nicht sein beschwerliches Leben und man *weiß* nicht, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, sondern *hat* sein Leben und *hat* ein Wissen (»und nur dieses allein haben wir«; »und das haben wir gewusst«).

Auf der anderen Seite fordern die Verteidiger der Gleichnisse, diesen »zu folgen«. In der Handschrift des Textes liegt dazu ein vertiefender Kommentar vor, den Kafka später gestrichen hat: »Würdet Ihr den Gleichnissen folgen oder was daſelbe ist sie völlig in euer Herz aufnehmen [...]«. (KKAN II, Apparatband 417) Die Formulierung spielt vermutlich auf die Sprüche Salomos an: »Da lehrte er mich und sprach: Laß dein Herz meine Worte aufnehmen; halte meine Gebote, so wirst du leben« (Sal. 4,4). Die Mahnung, den Gleichnissen zu folgen, läßt sich vor diesem Hintergrund als eine Aufforderung deuten, die Gleichnisse zu einem Gesetz für das eigene Leben zu erheben – im Sinne einer Tagebuchaufzeichnungen aus dem selben Jahr, in dem Kafka davon spricht, den »eigenen Gesetzen der Bewegung« der Literatur zu folgen (KKAT 892).

Die Kritiker der Gleichnisse berufen sich auf die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten der Welt, die Verteidiger auf die andersartigen Gesetzmäßigkeiten der Gleichnisse. Dieser Gegensatz zwischen verschiedenen Gesetzmäßigkeiten kommt in der abschließenden Wette erneut zum Ausdruck, in welcher der kritische zweite Sprecher in der Wirklichkeit gewinnt, im Gleichnis jedoch verliert: Er identifiziert das Gleichnis als einen sinnlosen »Spaß« und kann sich daher ungestört und gewinnbringend den empirischen Gesetzmäßigkeiten der Welt zuwenden. Für die Befreiung von den empirischen Gesetzmäßigkeiten der wirklichen Welt, die durch ein Befolgen der Gesetzmäßigkeiten des Gleichnisses möglich wäre, ist er jedoch blind.

In »Von den Gleichnissen« beantwortet Kafka nicht die Frage nach dem Nutzen der Literatur; er demonstriert vielmehr ihren aporetischen Charakter. Sowohl die prosaische Abweisung einer literarischen Sprache als auch die utopische Verehrung der Erlösungskraft der Literatur werden als unhaltbare Positionen entlarvt. Kafka akzeptiert – mit dem Aphorismus über das Zerreißen der Riemen und die leere fröhliche Fahrt gesagt – weder den realitätsgebundenen Hinweis auf die manifeste Unbeweglichkeit der Wirklichkeit noch den unrealistischen Glauben daran, daß die Pferde der Literatur den Block aus seinem Fundament reißen können. Diese poetologische Aporie bildet Grundlage und Hintergrund für die häufig angeführte »Auswegslosigkeit« des Textes von den Gleichnissen. Um zu untersuchen, wie Kafka das verzweifelte Problem seiner Literatur zu lösen versucht, ist es notwendig, sich von seinen poetologischen Aufzeichnungen fort- und seiner literarischen Praxis zuzuwenden.

Förmlich

In einem Brief aus Zürau vom Frühjahr 1918 erklärt Kafka seinem Freund Max Brod, weshalb er auf dessen Briefe nicht geantwortet hat:

[...] meine Welt wird durch die Stille immer ärmer; ich habe es immer als mein besonderes Unglück gefühlt, daß ich (Verkörperlichung der Symbole!) förmlich nicht genug Lungenkraft hatte, der Welt die Mannigfaltigkeit für mich einzublasen, die sie ja, wie die Augen lehren, offenbar hat [...].¹¹

Wenn Kafka hier die Kraft der Lungen als Metapher für seine Fähigkeit benutzt, Mannigfaltigkeit im Leben herzustellen, nimmt er eine Übertragung (mit Aristoteles: eine *epifora*) eines Wortes von dessen ursprünglich sinnlicher auf eine übersinnliche Bedeutung vor. Genauer gesagt: Kafka wählt aus dem in der Sprache vorgefundenen Bestand von Bildern die bekannte Trope aus, nach der die Lunge (*pneumon*) den Namen für den Geist (*pneuma*) hervorgebracht hat. Ein halbes Jahr vor diesem Brief wird bei Kafka in beiden Lungenflügeln Tuberkulose konstatiert; er hat also ein ärztliches Attest dafür, daß der Mangel an Lungenkraft nicht nur eine traditionelle rhetorische Figur ist, sondern auch ein physiolo-

¹¹ Franz Kafka, Briefe. (siehe Anm. 5) S. 235.

gisches Faktum darstellt. Die Krankheit muß also, nach Kafkas eigener Aussage, als die Verwörtlichung der Metapher verstanden werden: Die »Schwäche« der Lunge wurde von einer übertragenen auf eine konkrete sinnliche Bedeutung zurückgeführt. Zwei Jahre später führt er gegenüber Milena Jesenská dieselbe Erklärung der Lungenkrankheit an: »Ich bin geistig krank, die Lungenkrankheit ist nur ein Aus-den-Ufern-treten der geistigen Krankheit.«¹² Die Metapher ist über ihre Grenzen getreten, so daß die metaphorischen Eigenschaften der Lunge mit den empirischen Eigenschaften zusammenfließen.

»What does it mean, exactly, to literalize a metaphor?« fragt Stanley Corngold in seinem obengenannten Artikel und schlägt mit Bezug auf die von Max Black entwickelte Metapherntheorie folgende Argumentation vor: Man kann die Herstellung einer metaphorischen Bedeutung als einen Prozeß beschreiben, bei dem der Leser die Eigenschaften und Konnotationen der Bildspender auswählt, die für den Bildempfänger relevant sind, und gleichzeitig irrelevante Konnotationen suspendiert. Kafkas verwörtlichte Metapher ist nach Corngold dadurch gegenüber anderen Metaphern ausgezeichnet, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers nicht einfach auf die metaphorisch relevanten Konnotationen des Bildspenders richtet, sondern dem Leser den Bildspender »in the totality of its qualities« präsentiert.¹³ In Bezug auf Gregors körperliches Dasein als Käfer kann man sich nicht damit begnügen, die Konnotationen auszuwählen, die eine metaphorische Bedeutung ergeben, während man diskret den Rest löscht; man wird vielmehr mit einer unüberschaubaren Vielfalt und Mannigfaltigkeit von empirischen Eigenschaften eines Käfers konfrontiert, die keine offensichtliche metaphorische Bedeutung beinhalten: Vom Rückenpanzer über die Lust am verdorbenen Essen bis zu den klebrigen Füßen.

Nach Corngold kann Kafkas Verwörtlichung der Metapher somit als Aufhebung der Suspendierung der irrelevanten Konnotationen des Bildspenders verstanden werden. Die sinnstörenden Eigenschaften und Konnotationen der Bildspender, die die gewöhnliche Metapher beseitigte, kehren in der verwörtlichten Metapher erneut zurück. Wichtig ist jedoch zu bemerken, daß die verwörtlichte Metapher nicht nur den Bildspen-

¹² Franz Kafka, Briefe an Milena, erweiterte Neuausgabe. Hg. von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M. 1988, S. 29.

¹³ Stanley Corngold, *The Metamorphosis* (siehe Anm. 3), S. 55.

der in einer Art rückwärtsgewandter *epifora* auf ihren ursprünglichen, wörtlichen Platz zurückführt, sondern ihn gleichzeitig seine übertragene Bedeutung behalten läßt. Im Brief an Brod hält die Faktum gewordene Lunge noch seine figurative Bedeutung fest. Die doppelte rhetorische Bewegung der verwörtlichten Metapher verwandelt den konstitutionellen »Spaß« der gewöhnlichen Metapher in ein Sowohl-als-auch von Ernst und Spaß, von Faktum und Figur.

Eine Verkörperlichung stellt in den Begriffen des Christentums eine Inkarnation dar: Die metaphorische Lunge »ward Fleisch« und wohnt unter uns. Ein in den ersten Jahrhunderten des Christentums immer wiederkehrender Streitpunkt bezog sich dabei auf die Frage, wie weit Christus als Sohn Gottes verstanden werden soll, der nur in einer menschlichen Gestalt eine sichtbare Form angenommen hat, oder auch wirklich ein sterblicher Sohn eines Zimmerers aus Nazareth war und daher zwei verschiedene Naturen, eine göttliche und eine menschliche, in sich vereinte (Luthers »simul deus et homo«). Kafkas Verkörperlichung der Metapher entspricht dieser letztgenannten Deutung der Fleischwerdung: Sie hat gleichzeitig eine geistige und eine wörtliche Natur; die Lunge ist gleichzeitig *pneuma* und *pneumon*.

Im Brief an Brod wird die verkörperlichte Metapher mit Hilfe des unscheinbaren Adverbs »förmlich« hervorgehoben: Kafka hat »förmlich nicht genug Lungenkraft«. Es handelt sich dabei um ein außergewöhnlich häufig verwendetes Wort in Kafkas Prosa: ein unscheinbares, aber dennoch nicht weniger auffälliges Stilikum. Schlägt man in »Grimms Deutsches Wörterbuch« nach – was Kafka selbst häufig tat¹⁴ – wird die Bedeutung von »förmlich« mit »vere, wirklich, in aller form« angegeben. Nichtsdestoweniger wird »förmlich« häufig gebraucht, um metaphorische Aussagen zu verstärken, und unterstreicht auf diese Weise eine Bedeutungsebene, die eben nicht auf die Wirklichkeit zielt. Zieht man andere Wörterbücher zu Rate, so lassen sich viele Beispiele für einen metaphorischen Gebrauch des Wortes finden: »Es kam förmlich zu einer Saalschlacht«, »ich habe ihn förmlich hinauswerfen müssen«, »er fällt mir förmlich auf die Nerven«, »man könnte förmlich aus der Haut fahren«, u. a. m. Einige Wörterbücher versuchen sogar, die Bedeutung von »förm-

¹⁴ Max Brod berichtet, daß Kafka eifrig in »Grimms Deutsches Wörterbuch« nachschlug; siehe: Max Brod, Über Franz Kafka. Hamburg 1966, S. 213 und 110.

lich« durch die metaphortheoretische Trennung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung zu definieren; doch führt dies zu herrlich sperrigen Formulierungen: »förmlich: buchstäblich, (fast) im wörtlichen Sinne, geradezu.«¹⁵ Oder: »*Förmlich*, avd. ganz in der eigentlichen Bedeutung auch wenn das Gesagte nicht wörtlich wahr sein kann (synonym: wirklich).«¹⁶ Das Adverb »förmlich« ist mit einem rhetorischen Modus verknüpft, den man *fast-wörtlich* nennen könnte; es ist – was aber nicht möglich ist – *eigentlich* ohne *wörtlich* zu sein.

Man kann das Problem zunächst dadurch lösen, daß man zwei verschiedene Bedeutungen des Wortes unterscheidet. In gewissen Fällen weist »förmlich« darauf hin, daß der entsprechende Satz etwas über die Wirklichkeit aussagt; in anderen Zusammenhängen unterstreicht es eine metaphorische und damit nicht die auf die Wirklichkeit zielende Bedeutungsebene. Das Adverb steht auf diese Weise im Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Spaß, zwischen *wirklich* und *wirklich-als-ob*. (Auf eine ähnliche Weise führt Grimms Wörterbuch, das sei hier nur nebenbei erwähnt, eine vergleichbare Zweideutigkeit im Gebrauch von »förmlich« als Adjektiv an: »die bedeutungen können unter umständen selbst in gegensatz treten: förmliche *entlassung*, vollständige, ganze, in optima forma; dagegen *förmlich*, nur der form nach, ohne inhalt.«)

Ein Beispiel für den adverbialen Gebrauch des Wortes »förmlich« als *wirklich* liegt in der Erzählung »Die Verwandlung« vor: Gregor Samsa wird dort von seinem vor Wut rasenden Vater um den Esstisch der Familie gejagt und mit Äpfeln aus der Fruchtschale der Anrichte beworfen. Der erste Apfel, der sein Ziel trifft, verursacht keinen Schaden, aber ein »ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein«.¹⁷ Das Bild des eindringenden Apfels könnte prinzipiell figurativ gemeint sein, aber das ist hier nicht der Fall: Auf den nächsten Seiten erfahren wir, daß sich der Apfel tatsächlich in Gregors Rücken festgesetzt hat und als ein »sichtbares Andenken im Fleische« stecken bleibt, das eine sehr reale Entzündung und schließlich den Tod nach sich zieht.

¹⁵ Brockhaus-Wahrig, Deutsches Wörterbuch.

¹⁶ Norstedts stora svenska ordbok: »*förligen* adv. helt i den egentliga betydelsen trots att det sagda ej kan vara bokstavligt sant (SYN. verkligen).«

¹⁷ Franz Kafka, Drucke zu Lebzeiten. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4) (=KKAD) 171.

Ein Beispiel für den Gebrauch des Wortes »förmlich« als *wirklich-als-ob* liegt unter anderem in Kafkas »Brief an den Vater« vor: »Ich studierte also Jus. Das bedeutete, daß ich mich in den paar Monaten vor den Prüfungen unter reichlicher Mitnahme der Nerven geistig förmlich von Holzmehl nährte, das mir überdies schon von tausenden Mäulern vorgekaut war.« (KKAN II 198) Kafka macht sich offensichtlich Gedanken darüber, ob sein literarisch ungebildeter Vater die übertragene Bedeutung der Aussage wörtlich nehmen könnte – als habe Kafka wirklich Holzmehl gegessen –, und benutzt daher den Zusatz »geistig förmlich« als einen erläuternden Hinweis auf die Figuralität der Aussage.¹⁸

Ich habe die oben genannten Beispiele gewählt, da sie ziemlich eindeutig sind. Kafka benutzt das Adverb »förmlich« jedoch mehrfach fast-wörtlich, was bedeutet, daß es sowohl als *wirklich* als auch als *wirklich-als-ob* gelesen werden kann – ebenso wie die verwörtlichte Metapher, wie wir oben sahen, gleichzeitig Faktum und Figur ist. Wenn Kafka im Brief an Brod seine »Lunge«-Metapher mit dem Ausdruck »förmlich« verstärkt, ist es *wirklich als ob* ihm immer die Lungenkraft gefehlt habe, um der Welt die Mannigfaltigkeit einzublasen; gleichzeitig aber fehlt ihm *wirklich* die Kraft der Lunge. Es gibt also eine funktionelle Ähnlichkeit zwischen den rhetorischen und den lexikalischen Stützügen. Mit seinem Sowohl-als-auch von *wirklich* und *wirklich-als-ob* betont das Adverb »förmlich« das Sowohl-als-auch von Ernst und Spaß der verwörtlichten Metapher.

Symbol, Syllepse, Stereoskop

1. Der Symbolbegriff ist einer der unschärfsten Begriffe der Literaturwissenschaft; hält man sich jedoch an die verbreitetste Auffassung, die sich an Goethes berühmte Bemerkungen anlehnt, läßt sich das Symbol als ein Sowohl-als-auch von empirischem Faktum und übertragener Bedeutung bezeichnen. Der Ausdruck Symbol stammt bekanntlich vom griechischen Begriff *symbollein* ab, der mit zusammenwerfen oder zusammenstellen übersetzt werden kann. Das, was zusammengeworfen

¹⁸ Etwas vergleichbares tritt hervor, wenn Kafka zusammengesetzte Formen benutzt wie z. B. »förmlich als« (»erschraken sie förmlich als sei es ein Fehler«, KKAN II 432) oder »förmlich wie« (Kafka, Briefe, S. 234).

wird, ist bei Goethe ein sinnlicher Gegenstand und eine übersinnliche Bedeutung. In Goethes Worten: »Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch im Tiefsten bedeutend.«¹⁹ Am für sich stehenden konkreten Gegenstand zeigt sich auch der Unterschied zwischen Metapher und Symbol: Im metaphorischen Ausdruck tritt die wörtliche Referenz auf die realen Gegenstände der Welt in den Hintergrund; im literarischen Symbol hingegen weist die wörtliche Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks auf ein empirisches Faktum in der fiktiven Welt, und es ist dieser empirische Gegenstand, der die symbolische Bedeutung in sich trägt. Die Metapher spielt mit dem Bedeutungspotential der Wörter, das Symbol dagegen geht vom Bedeutungspotential der Dinge aus.²⁰

Kafkas verwörtlichte Metapher kann auf dieser Grundlage als ein Zusammenwerfen von den für sich selbst stehenden sinnlichen Dingen und einer davon abgelösten Bedeutung gelesen werden. Die übertragene Bedeutung der verwörtlichten Metapher ist aber nicht die symbolische Bedeutung des jeweiligen *Dinges*. Es wäre daher irreführend, in Bezug auf Kafka von einem Symbol zu sprechen. Der Ausgangspunkt für Kafkas Verwörtlichungen sind die übertragenen und klischeehaften Sprechweisen des Alltags, nicht bedeutungsschwere Dinge. Als Beispiel kann an dieser Stelle auf einen kurzen Text verwiesen werden, den Kafka vermutlich im Herbst 1920 schrieb. Hier erzählt ein Sohn von seinem Vater, der eine ganze Nacht hindurch vergebens versucht hat, ein Brot mit einem Messer zu schneiden; als die Kinder am Morgen aufwachen, versuchen auch sie, das Brot zu schneiden: »[...] wir konnten das Messer, dessen Schaft übrigens vom Griff des Vaters fast glühte, kaum heben, es bäumte sich förmlich in unserer Hand«. (KKAN II 282f.) Als verwörtlichte Metapher kann der Satz sowohl als eine wörtliche Beschreibung eines Messers gelesen werden, das sich wie ein Pferd in den Händen der Söhne *wirklich* scheuend aufbäumt, als auch als die Beschreibung eines

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart und Berlin 1902–1907, Bd. XXXIII, S. 94.

²⁰ In der Formulierung von Gerhard Kurz: »Bei Metaphern ist unsere Aufmerksamkeit mehr auf Wörter gerichtet, auf semantische Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten sprachlicher Elemente. Bei Symbolen ist unsere Aufmerksamkeit auf die dargestellte Empirie gerichtet. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt«, Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1997, S. 73.

gewöhnlichen Brotmessers, das sich anfühlt, *als ob* es Widerstand leisten wollte. Zieht man Wörterbücher zu Rate, kann das Wort »bäumen« sowohl im wörtlichen Sinn auf ein Tier bezogen werden, das sich wirklich aufbäumt, scheuend die Vorderbeine hebt, als auch in einem figurativen Sinn auf Menschen angewandt werden, die sich einer Sache widersetzen, sich gegen etwas sträuben. Kafka spielt mit dieser Zweideutigkeit. Das sich bäumende Messer ist also kein symbolischer Zusammenwurf: Es liegt kein stabiles Faktum vor, das in die Richtung einer tieferen über-sinnlichen Bedeutung weist; es handelt sich vielmehr um ein instabiles Sowohl-als-auch eines Dinges und einer klischeehaften metaphorischen Sprechweise. Man könnte sagen, daß Kafkas verwörtlichte Metapher eine charakteristische rhetorische Unschärfe produziert: Es läßt sich nicht entscheiden, ob das Messer sich tatsächlich wie ein Tier aufbäumt, oder ob es nur eine Redeweise ist.

2. In »Les figures du discours« (1827) definiert der französische Rhetoriker Pierre Fontanier die Syllepse als eine »gemischte Trope«, die »darin besteht, das selbe Wort in zwei verschiedenen Bedeutungen zu gleicher Zeit aufzufassen, die eine ursprünglich [...], die andere übertragen.«²¹ Die eigene ursprüngliche Bedeutung des Wortes »Syllepse« (die auch bei Fontanier noch mitklingt: »prendre un même mot«) kommt ebenfalls aus dem Griechischen und kann mit »zusammengreifen« übersetzt werden; wird das Wort Syllepse als ein rhetorischer Begriff benutzt, geht es darum, die wörtliche und die übertragene Bedeutung mit ein und dem selben Wort zu umfassen. Man kann daher sagen – ich stütze mich hier auf Heinrich Lausberg –, daß das sylleptische Zusammengreifen oder Zusammenbegreifen der beiden Bedeutungsebenen eine semantische »Ausdehnung« eines Wortes mit sich führt, die ebenso wie eine zugreifende Hand zwischen der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung gespannt ist.²² Die Syllepse stellt also kein symbolisches Spiel mit den Dingen dar, sondern ein rhetorisches Spiel mit den Bedeutungen der Wörter. Wir haben schon zuvor gesehen, wie Kafka im Brief an Hedwig die Bedeutung des Wortes »kleiden« sylleptisch erweitert: »Ja, weiße Kleider und Mitleid kleiden Dich am schönsten.« Ein anderes bekanntes Beispiel findet sich unmittelbar bevor Hamlet seine Mutter im Schlafzimmer besucht: »I will

²¹ Die Syllepsen »consistent à prendre un même mot tout-à-la dans deux sens différens, l'un primitif [...] l'autre propre.« Pierre Fontanier, *Les figures du discours*. Paris 1977, S. 105.

²² Heinrich Lausberg, *Elemente der literarische Rhetorik*. Ismaning 1963, § 325.

speak daggers to her, but use none.«²³ Das Wort »daggers« umfasst hier zwei verschiedene Formen von Messern: auf der einen Seite wirkliche Dolche in der Art, wie Hamlet sie wenig später in Gertruds Schlafzimmer benutzt, um den lauschenden Polonius hinter dem Vorhang zu ermorden; auf der anderen Seite die übertragenen Dolche der Wörter (die, wie Gertrud anführt, »*like daggers enter in mine ears*«).²⁴

Sowohl Kafkas sich aufbäumende Messer als auch Hamlets Dolche können als gemischte Tropen beschrieben werden, die zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung aufgespannt werden. Aber das Sowohl-als-auch der verwörtlichten Metapher hat einen anderen Charakter als die Syllepse. So unterstreicht Fontanier ausdrücklich, daß man in der Syllepse »die Wörter in zwei verschiedenen Bedeutungen auf einmal« verstehen kann;²⁵ man kann mit anderen Worten zwischen Hamlets wirklichen und seinen verbalen Dolchen eine deutliche Grenze ziehen. In der Christologie entspricht dies der wiederholt geäußerten Annahme, daß Christus zwar zwei verschiedene Naturen in sich vereinigt, daß aber die göttlichen und menschlichen Eigenschaften sich unter keinen Umständen in einer »*confusio substantiae*« vermischen. Bei Kafka teilt das förmliche Aufbäumen des Messers sich jedoch nicht in zwei verschiedene und klar abgrenzbare Bedeutungen. Der Satz schafft vielmehr ein fast-wörtliches Bild eines sich bäumenden Messers, das auf paradoxale Weise zwischen zwei Bedeutungen oszilliert, wie auch die Lunge in dem Brief an Brod zwischen Fleisch und Geist pendelt. Es geht demnach nicht um ein sylleptisches Zusammengreifen, sondern eher um ein Zusammenfließen, um eine »*confusio*«, eine »*confusion*«, die metaphorische und empirische Konnotationen vermischt.

3. In »*The Use and Abuse of Metaphor*« von 1962 lehnt sich Douglas Berggren an Max Blacks Metapherntheorie an und gibt eine Darstellung der Metapher als Stereoskop. Nach Berggren ist eine metaphorische Aussage dadurch gekennzeichnet, daß sie auf zwei verschiedene Weisen interpretiert werden kann, wobei die eine Weise – die wörtliche – ein

²³ William Shakespeare, *Hamlet*. 3. Akt, 2. Szene. Auch Heinrich Lausberg benutzt dies Beispiel.

²⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, 3. Akt, 4. Szene.

²⁵ Fontanier, *Les figures* (Anm. 21), S. 107. Lausberg schreibt daſelbe: Die semantisch ausgedehnten Wörter sollen die übertragene und die wörtliche Bedeutung »mit einem *verschiedenen* Teil seiner ausgedehnten Bedeutung« umfassen. Lausberg, *Elemente* (siehe Anm. 22).

absurdes Resultat ergibt: Ein Mädchen ist keine Rose.²⁶ Berggren betont jedoch, daß, wenn die Metapher nicht als Mythos mißbraucht werden soll, der Leser zu keinem Zeitpunkt die Absurdität der wörtlichen Deutung vergessen darf. Es bedarf daher eines »stereoskopischen Blicks«, um eine Metapher richtig zu deuten, und dieser stereoskopische Blick besteht in »the ability to entertain two different points of view at the same time. That is to say, the perspectives prior to and subsequent to the transformation of the metaphor's principle and subsidiary subjects [Bildempfänger und Bildspender] must be conjointly maintained«.²⁷ Der Leser der Metapher bezieht sich also nicht einfach auf die Gleichheit zwischen dem Mädchen und der Rose, sondern auch auf den wörtlichen Sinn des Satzes, der einen Menschen vollkommen unangemessen als eine Pflanze bezeichnet.²⁸ Mit den Begriffen der klassischen Rhetorik ausgedrückt, unterstreicht Berggren, daß die Metapher immer einen sylleptischen Zug hat, da sie den Leser dazu nötigt, die wörtliche und die übertragene Bedeutung einer Aussage zusammen zu denken. (Auch hier ist es nicht schwer, die zusammengreifende Hand in dem oben genannten Zitat zu erkennen: »conjointly maintained«)

Man kann Kafkas verwörtlichte Metapher mit Berggrens Konzeption eines stereoskopischen Blickes beschreiben: In Kafkas Stereoskop sieht man in dem einen Okular beispielsweise eine Aussage über eine Lunge als physiologisches Organ und in dem anderen eine Aussage über eine nicht sinnliche »pneumatische« Kraft. Im Unterschied zur gewöhnlichen Metapher erkennt man aber in der verwörtlichten Metapher ein sinngeladenes Bild in beiden Okularen. In der gewöhnlichen Metapher vermag es der Leser, nur ein Bild im *übertragenen* Okular zu erblicken; im *wörtlichen* Okular kann man, laut Berggren, nichts anderes erkennen als einen absurden Satz. Der Blick für die Sinnlosigkeit der wörtlich inter-

²⁶ Douglas Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*. (Review of *Metaphysics* 16) New Haven 1962, S. 238. Damit wird eine Bemerkung bei Max Black vertieft: »For the metaphor to work the reader must remain aware of the extension of meaning – must attend to both the old and the new meaning together.« Max Black, *Metaphor*. In: *Models and Metaphors*. New York 1962, S. 39.

²⁷ Berggren, *The Use and Abuse* (siehe Anm. 26), S. 243.

²⁸ Berggrens Stereoskopmetapher wird häufig mißverstanden: Er schreibt nicht, daß der Leser den Bildempfänger in dem einen Okular sieht und den Bildspender in dem anderen; es sind zwei verschiedene *Deutungen* des metaphorischen Satzes, die in dem jeweiligen Okular gesehen werden.

pretierten Aussage fungiert hier ausschließlich als ein diskretes Memento dafür, daß die übertragene Bedeutung der gewöhnlichen Metapher nicht als Aussage über ein Faktum, sondern als eine Figur verstanden werden soll. Mit den Begriffen von Paul Ricœur ist die Impertinenz des wörtlichen Satzes ein Signal dafür, daß der metaphorische Satz nicht vom *Sein* handelt, sondern vom *Sein-Als*.²⁹

In Kafkas verwörtlichter Metapher ist die wörtliche Interpretation der Aussage dagegen nicht einfach eine sinnlose »Kehrseite« (Ricœur)³⁰ der übertragenen Interpretation, sondern drängt sich als eine sinnvolle und relevante Deutung auf. In dem fiktiven Universum, in dem ein Vater eine ganze Nacht damit gekämpft hat, ein Stück Brot zu schneiden, das sich schließlich »wie [...] der Mund eines zu allem entschlossenen Menschen zusammenzieht«, läßt sich nicht abschließend entscheiden, ob der Satz von dem Messer, das sich aufbäumt, als eine wörtliche Aussage von einem absurden *Sein* oder als das *Sein-Als* einer metaphorischen Aussage gelesen werden muß. In einem Kontext wie diesem liegen keine unzweifelhaften Gesetzmäßigkeiten vor, die dabei helfen könnten, eine Aussage eindeutig als absurd zu disqualifizieren.

Von allen drei theoretischen Überlegungen zur Metapher – die entweder von einem Zusammenwerfen, einem Zusammengreifen oder einem Zusammenschauen von wörtlicher und übertragener Bedeutung ausgehen –, war es vor allem der stereoskopische Blick, der sich für die Beschreibung der verwörtlichten Metapher bei Kafka als fruchtbar erwies: als ein optisches Instrument, das zwei gleichwertige Bilder aufeinander legt. In dem einen Okular erkennt man eine wörtliche Aussage, in der die Gegenstände die Fülle ihrer empirischen Eigenschaften und Konnotationen behalten; in dem anderen Okular lassen sich dagegen nur die Konnotationen erkennen, die für eine metaphorische Interpretation der Aussage relevant sind. Sieht man die Aussage mit beiden Okularen gleichzeitig, bewirkt dies ein Aus-den-Ufern-treten der Metapher, und

²⁹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*. Paris 1975, S. 312. Berggrens Theorie vom stereoskopischen Blick kommt eine entscheidende Bedeutung für Ricœurs Metapherntheorie zu. Ricœur formuliert die selbe Idee mit einer anderen Metapher: In der lebenden Metapher erhebt die übertragene Bedeutung sich »von den Ruinen der wörtlichen Bedeutung« (Ricœur, *La métaphore vive*, S. 289). Der wörtlich zu verstehende Satz stürzt offenbar in sich zusammen und spielt nur eine Rolle als ein Zeichen dafür, daß die metaphorische Bedeutung als Fiktion, als »être-come« verstanden werden muß.

³⁰ Ricœur, *La métaphore vive* (siehe Anm. 29), S. 247.

die beiden Gruppen von Konnotationen vermischen sich miteinander in einem fast-wörtlichen Bild. In dieser Weise produziert Kafkas metaphorisches Stereoskop nicht Tiefenwirkung, sondern rhetorische Unschärfe.

Symptom oder Strategie

Eingangs stellte ich die Frage nach dem Zusammenhang von Kafkas poetologischen Reflexionen mit seiner metaphorischen Praxis. Dies könnte auch konkreter als eine Frage nach dem Verhältnis zwischen den Verwörtlichungen, die Kafka in der Tagebuchaufzeichnung über die Metapher und im Text »Von den Gleichnissen« diskutiert, und den Verwörtlichungen, die überall in seinem literarischen Werk vorliegen, formuliert werden. Dies könnte so verstanden werden, als würden Kafkas verwörtlichte Metaphern nur die poetologische Erkenntnis der Unselbständigkeit der Literatur demonstrieren: die Tatsache, daß die übertragene Bedeutung nicht in der Lage ist, sich von der wörtlichen Bedeutung der Sprache zu befreien und zu lösen. Es ist jedoch wichtig, zwei verschiedene Formen zu unterscheiden, durch die eine Metapher verwörtlicht werden kann. Die Verwörtlichungen, die man in den poetologischen Aufzeichnungen finden kann, können als *einseitig* beschrieben werden. Aus der Perspektive des Kritikers der Gleichnisse macht die Aussage von einem Übergang nur dann einen Sinn, wenn sie sich darauf bezieht, eine Straße zu überqueren, und die Gültigkeit einer solchen Aussage läßt sich ohne weiteres mit Hilfe der Gesetzmäßigkeiten der empirischen Wirklichkeit, die sich stets an einer Kosten- und Nutzenrechnung orientieren, beurteilen. Etwas technischer ausgedrückt könnte man sagen, daß diese Form der Verwörtlichung nicht nur die beseitigten empirischen Eigenschaften und Konnotationen des Bildspenders erneut zurückkehren läßt, sondern auch seine metaphorisch relevanten Konnotationen abstreift.

Wie wir gesehen haben, ist die Verwörtlichung in Kafkas fiktiven Werken jedoch nicht *einseitig*, sondern *stereoskopisch*. Die Verwörtlichung läßt zwar die empirischen Eigenschaften und Konnotationen zurückkehren, aber sie unterläßt das Abstreifen der metaphorisch relevanten Konnotationen. Die Aussage kehrt sozusagen verändert zu ihrer wörtlichen Bedeutung zurück, wobei sie einen Schweif von metaphorisch relevanten Konnotationen hinter sich herzieht.

Am Ende des Romans »Das Schloß« informiert Friedas Ablöse, Pepi, K. darüber, daß die Helfer dazu gedient haben, »K. eifersüchtig zu machen, ihn warm zu halten«.³¹ Diese Aussage hat die charakteristische Unschärfe der verwörtlichten Metapher, sofern die Wärme sowohl Figur als Faktum ist: K. kämpft mit seinen Helfern um Friedas erotisches Interesse, aber er hat auch die Helfer ausdrücklich angewiesen, den Ofen im Unterrichtszimmer der Schule in Gang zu halten. Das Motiv Wärme im Roman ist damit zwischen zwei verschiedenen Gesetzmäßigkeiten aufgespannt: auf der einen Seite der Gesetzmäßigkeit, die für die übertragene Bedeutung der Wärme gilt, und die die erotischen Beziehungen zwischen Menschen reguliert; auf der anderen Seite der Gesetzmäßigkeit, die für die wörtliche Bedeutung der Wärme gilt und die unter anderem fordert, daß man einen Ofen, Kohle und ein Dienstmädchen besitzt, das den Ofen heizt. Pepis verwörtlichte Metapher bezieht nicht nur die übertragene Bedeutung der Wärme einseitig auf die wörtliche Benennung von wirtschaftlichen und physischen Gesetzmäßigkeiten, die für das Heizen gelten, sondern schafft vielmehr einen fast-wörtlichen fiktiven Raum, in dem die beiden verschiedenen Gesetzmäßigkeiten – die Gesetze der Literatur und die Gesetze des Lebens – miteinander in Wechselwirkung treten – auf eine ähnliche Weise wie in der Kreuzung von Kätzchen und Lamm im Text »Eine Kreuzung« die Gesetzmäßigkeiten der Katze und die der Lämmer paradox interagieren.³²

Diese Kreuzung unvereinbarer Gesetzmäßigkeiten in Kafkas verwörtlichter Metapher kann nicht einfach als ein Symptom für die Abhängigkeit der Literatur angesehen werden; man muß sie vielmehr als eine literarische Strategie deuten: als einen Versuch, eine literarische Sprache zu schaffen, die – im Gegensatz zur Sprache des Briefschreibers in der Tagebuchaufzeichnung über die Metaphern und des Weisen in »Von den Gleichnissen« – weder Spaß noch Verzweiflung ist. Man kann der verwörtlichten Metapher nicht vorwerfen, nur Spaß zu sein, denn

³¹ Franz Kafka, Das Schloß. In: Schriften, Tagebücher, Briefe (siehe Anm. 4) (=KKAS 476).

³² »Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen, die flackernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist und knapp anliegt, die Bewegungen, die sowohl Hüpfen als Schleichen sind, im Sonnenschein auf dem Fensterbrett macht es sich rund und schnurrt, auf der Wiese läuft es wie toll und ist kaum einzufangen, vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen [...]« (KKAN I 372f.).

sie isoliert sich nicht in einem weltabgewandten Spiel mit übertragenen Bedeutungen; sie hält gerade demonstrativ an der Gebundenheit der Figur an das wörtliche Faktum und damit an die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit fest. Auf der anderen Seite bewirkt die verwörtlichte Metapher kein Verzweifeln, denn diese Gebundenheit ist nicht als eine hoffnungslose Abhängigkeit von den unverrückbaren Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit zu verstehen; sie hat eher den Charakter einer wechselseitigen Interaktion zwischen den jeweiligen Gesetzen der Literatur und des Lebens.

Nach Kafkas Aussage im Aphorismus über die Pferde und das Ausreißen des Blocks besteht für die Literatur die Gefahr, eine »leere fröhliche Fahrt« (KKAN II 56) zu werden, da sie die Riemen zerrissen hat, die es ermöglichen sollten, die Welt zu bewegen. Mit seinen verwörtlichten Metaphern versucht Kafka, das starke Band zwischen übertragener und wörtlicher Bedeutung als einen Ersatz für die zerrissenen Riemen zwischen der Literatur und dem Leben zu benutzen. Die verwörtlichte Metapher exponiert den leeren Ritt der Literatur auf dem schweren Fundament der Erde, und dieses stereoskopische Sowohl-als-auch ermöglicht es, das unverrückbare Leben in die Logik der Literatur hinein zu ziehen.

Das Hämmern und das Nichts

In der Forschung hat man Kafkas Verwörtlichung der Metapher entweder als Illustration oder als Destruktion von metaphorischer Bedeutung interpretiert. In seinem einflußreichen Werk »Franz Kafka – Tragik und Ironie« hält sich Walter Sokel an das sogenannte »Traumprinzip«, demzufolge Kafkas fiktive Texte als die Darstellung seines »traumhaften inneren Lebens« zu lesen sind.³³ Sokels Deutung von Kafkas verwörtlichter Metapher setzt bei diesem Traumprinzip an, wobei auch er sich auf Gregor Samsa bezieht: »In Kafkas Werk, wie im Traum, ist Sinnbild Faktum. Eine rein innerliche Welt nimmt die Erscheinungsform der äußeren empirischen Welt an. Eine Welt reiner Bedeutung, bloßen Ausdrucks stellt sich täuschend als Reihe empirischer Fakten dar.«³⁴ In der wirklichen

³³ Man stützt sich hier auf die Tagebuchnotiz vom 6. 8. 1914, in der Kafka von seinem »Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens« spricht (KKAT 546).

³⁴ Walter Sokel, *Franz Kafka – Tragik und Ironie*. München und Wien 1964, S. 99.

Welt gibt es ohne Frage Tatsachen, deren Existenz für das innere Leben des Menschen gleichgültig sind, aber in Kafkas fiktiver Welt, so Sokel, sind die faktischen Begebenheiten unbefleckte Illustrationen der inneren Bedeutung: »Das Faktum ist nur da um seiner Bedeutung willen. Es ist reiner Ausdruck des Psychischen, Einkleidung des Inneren, nichts als Symbol.«

Adorno und Corngold schlagen, wie bereits erwähnt, eine entgegengesetzte Deutung vor: Kafkas verwörtlichte Metaphern seien nicht »nichts als Symbol«, sondern eher »nicht mehr Symbol«.

Ich habe in meinen Überlegungen zu zeigen versucht, daß Kafkas verwörtlichte Metapher weder als Illustration noch als Destruktion metaphorischer Bedeutung, sondern eher als Interaktion verschiedener Gesetzmäßigkeiten zu deuten ist. Nicht der viel diskutierte Gegensatz von Symbol und Allegorie, sondern der Gegensatz zwischen den Gesetzmäßigkeiten des Lebens und denen der Literatur ermöglicht eine Beschreibung von Kafkas kompliziertem Verhältnis zur Metapher – die sowohl seinen poetologischen Reflexionen als auch seiner literarischen Praxis zugrundeliegt. Anstatt beim Traumprinzip muß die Deutung von Kafkas literarischen Texten daher bei einem »Prinzip des Halbschlafs« ansetzen: Seine verwörtlichten Metaphern befinden sich in der fast-wörtlichen unscharfen Dämmerung, in der sowohl die Logik des Traumes als auch die Gesetzmäßigkeiten des wachen Lebens gelten.

Vermutlich ist es dieser Gedanke, den Kafka in einem Aphorismus vom Februar 1920 formuliert:

Es handelt sich um folgendes: Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können) in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so daß man sagen könnte: »ihm ist das Hämmern ein Nichts« sondern »ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und wenn Du willst noch irrsinniger geworden wäre. (KKAT 854f.)

Der Wunsch, den der junge Kafka hier ausspricht, ist die Skizze zu einer Poetik: ein Programm für schriftliche Mitteilungen einer Lebensanschauung. Diese Art zu Schreiben soll zugleich die ernsthafte Schwere der Wirklichkeit und die spaßhafte Leichtigkeit der Literatur haben, gleichzeitig ein Stück solide Handwerkerarbeit und ein Nichts sein. In »Der junge Kafka« schreibt Gerhard Kurz über diese Poetik: »Übersetzt in ein literarisches Programm, müßte diese Ansicht eine suggestive Simultaneität von schwerer, widerständiger Wirklichkeit und Traum und Schweben, von Beschreibung und subjektivem Entwurf, von Außenwelt und Innenwelt in der Darstellung bedeuten.«³⁵ Kurz schlägt eine thematische Deutung dieser Gleichzeitigkeit von Schwere und Schweben vor und meint, dies Programm in den frühen Erzählungen erkennen zu können, in denen die fiktiven Personen gleichzeitig Darstellungen von wirklichen Menschen und unwirklichen Projektionen sind. Kafka versucht aber nicht nur thematisch, sondern auch rhetorisch dieses Programm umzusetzen: Die verwörtlichte Metapher muß gerade als eine solche Simultaneität von wörtlicher Schwere und übertragener Leichtigkeit verstanden werden. Ein förmliches Hämmern ist ein wirkliches Hämmern nach allen Regeln einer soliden Handwerksarbeit und gleichzeitig ein traumhaftes Nichts. Mit diesem stereoskopischen Sowohl-als-auch von der schwebenden Logik der Literatur und den schweren Regeln der Wirklichkeit versucht Kafka, eine Wirklichkeit zu schaffen, die noch entschlossener, noch wirklicher, und wenn man so will, noch irrsinniger ist.

³⁵ Gerhard Kurz, Einleitung: Der junge Kafka im Kontext. In: G. Kurz (Hg.), Der junge Kafka. Frankfurt a. M. 1984, S. 7–39, hier S. 17.

Raoul Hausmanns Theorie der Optophonetik und die Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung durch die Kunst

Raoul Hausmann gehört zu den zentralen Figuren der Avantgarde. Seine Manifeste sind Klassiker des Dadaismus, seine Collagen und Montagen markieren den Beginn einer neuen künstlerischen Gestaltungsform, seine Lautgedichte sind Umsetzungen eines neuen poetologischen Konzepts. Trotzdem wurden Teile seines umfangreichen Schaffens, wie etwa sein photographisches Œuvre, erst spät entdeckt. Seine Zeichnungen, Pastelle und Ölbilder sind nach wie vor eher Lagerbestände von Museumsarchiven als Teile öffentlicher Ausstellungen. Erstaunlicherweise sind auch seine literarischen Texte, beispielsweise der große autobiographische Roman »Hyle«, bis heute nur in kleinen Teilen publiziert. Auch viele von Hausmanns theoretischen Texten, die so unterschiedlichen Bereichen wie der Photographie und dem Film, der Typographie und der Malerei, der Verteidigung des Dadaismus, aber auch der Theorie der sogenannten Glacialkosmogonie oder der Optophonetik gewidmet sind, werden nach wie vor in der Forschung kaum berücksichtigt. Einer der Gründe dafür ist sicherlich die Heterogenität der Arbeitsfelder Hausmanns und die Befremdlichkeit der von ihm ausführlich diskutierten Theorien. Schon Zeitgenossen ist dies aufgefallen; Hans Richter, der Experimentalfilmer und Filmtheoretiker, beschreibt den »Dadasophen« Raoul Hausmann als »Erfinder, Modeschöpfer und Photomonteur, Optophonetiker und Klytemnestra-Komplex-Entdecker, Welteisverfechter, philosophischer Photograph, photographischer Maler, malerischer Dichter und dichterischer Schauspieler, schauspielender Erotiker und erotischer Dadaist ...«¹

¹ Hans Richter: Raoul Hausmann – Mr. »Ich«, in: Ders.: Dada Profile. Zürich 1961, S. 59. Vgl. auch die ausführlichere Darstellung in: Philippe Sers: Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter. Nîmes 1997. Zu Hausmann allgemein vgl. die großartige kommentierte Sammlung und Edition seiner frühen Texte: Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Hg. und kommentiert von Eva Züchner. Berlin 1998. Hier finden sich zahlreiche bisher unbekannte Dokumente, Briefe und Texte. Vgl. auch den schönen Ausstellungskatalog: Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971, Berlin 1994. Zur Theorie Hausmanns liegt eine detaillierte und

Bei Hausmann sind ästhetische Theorie und künstlerische Praxis miteinander verbunden. Auch werden die einzelnen künstlerischen Disziplinen übereinandergeblendet und miteinander vernetzt. Die vieldiskutierte Medienkonkurrenz, die etwa im 19. Jahrhundert zwischen Photographie, bildender Kunst und Literatur, und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen Literatur und Film zum Topos der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden ist, scheint für Hausmann nicht zu existieren. Im Gegenteil: Hausmann ist nicht an einer Ausdifferenzierung von Wirkungsweisen und Funktionen der einzelnen Künste, sondern an einer Radikalisierung des Konzeptes von Kunst überhaupt interessiert. Weder die systematische Trennung der Künste, wie in Lessings »Laokoon«, noch die Etablierung eines Gesamtkunstwerks im Sinne Wagners ist hier angestrebt, sondern vielmehr ein anthropologisches Modell von Kunst, das für alle Künste gleichermaßen Gültigkeit beanspruchen kann. Das ästhetische wie theoretische Programm Hausmanns zielt auf eine Überwindung der Differenzen zwischen den Künsten, die gemeinsam eine Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung und der menschlichen Psychophysis überhaupt bewirken sollen. In diesem wirkungsästhetischen Konzept hat die Kunst ihre Aufgabe nur dann erfüllt, wenn sie eine Resonanz im Leben findet, pointierter formuliert, wenn sie einen neuen Menschen schafft.

So heißt es etwa in Hausmanns Aufsatz »Die Kunst und Zeit« von 1921:

In der Weiterentwicklung der optischen Probleme harren unserer noch viele Überraschungen – es wird in der neuen Kunst [...] keinerlei Komposition im bisherigen Sinne mehr geben. Es wird nur Spannungsverhältnisse, Beziehungen farbiger oder formaler Elemente zueinander geben [...]. Wir wissen nicht, wie die neue Kunst beschaffen sein wird, aber sie wird einem Menschentypus entsprechen, der uns nicht gleicht und der unsere Sehnsüchte und Sentimentalitäten nicht mehr kennt; seine Kunst wird andere Aufgaben haben als die unsere – aber sie wird lebendig mit seiner Lebensgestaltung verbunden sein.²

präzise Darstellung vor: Cornelia Frenkel: Raoul Hausmann. Künstler, Forscher, Philosoph. St. Ingbert 1996, die auch eine umfassende Interpretation des Romans »Hyle« vornimmt. Die gekürzte Fassung dieses Romans ist im Heinrich Heine Verlag erschienen (Raoul Hausmann: Hyle. Eine Traumsein in Spanien. Frankfurt a. M. 1969).

² Raoul Hausmann, Die Kunst und die Zeit, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933. Band 2. Hg. von Michael Erlhoff. München 1982, S. 7–11, S. 11.

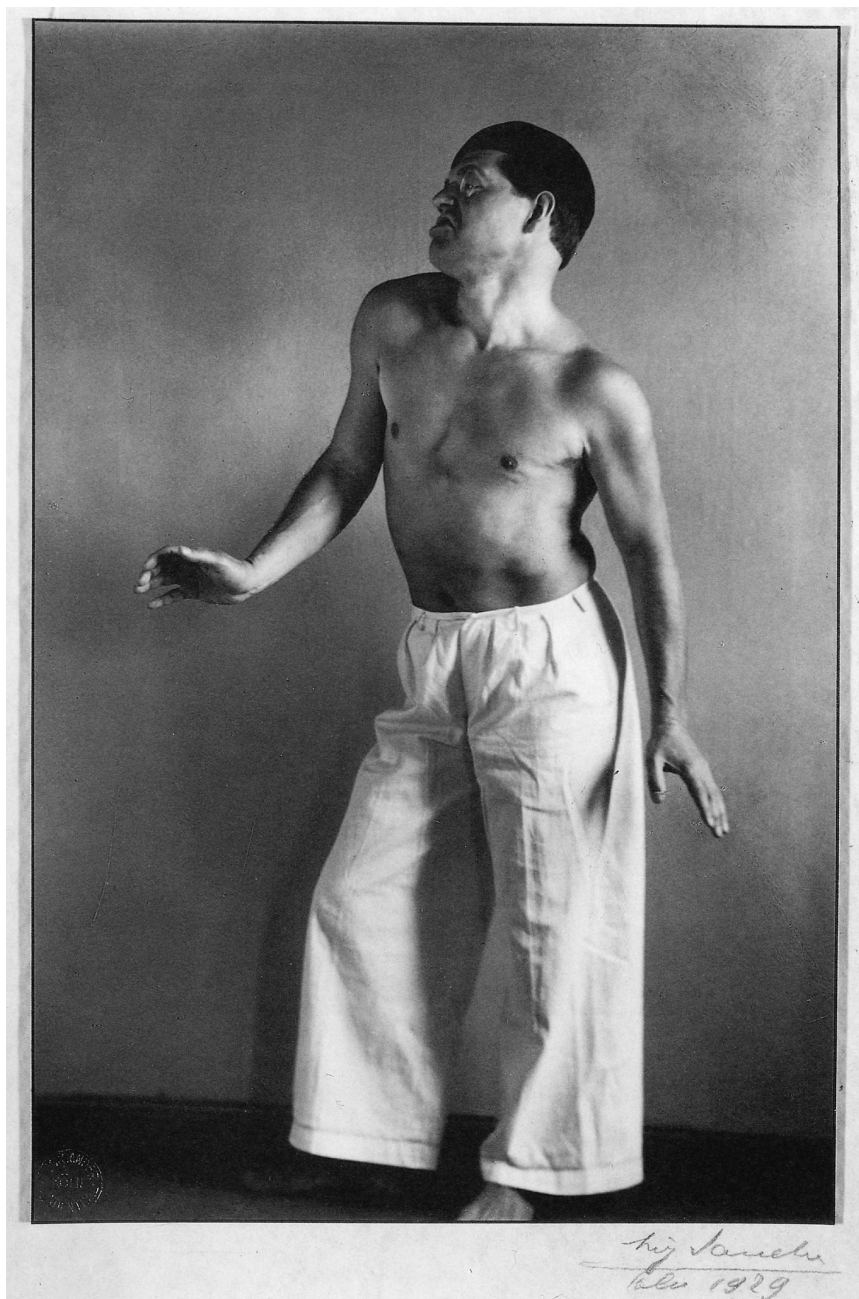


Abb. 1: August Sander, Raoul Hausmann als Tänzer, 1929.
Berlinische Galerie, Berlin

Drei Punkte sind hier zentral: 1. Hausmann entwirft eine Anthropologie der Kunst, für die Fragen der Wahrnehmung maßgeblich sind. 2. Diese Anthropologie erweist sich als historische Anthropologie, da er zugleich konstatiert, daß es verschiedene historische Kunst- und Wahrnehmungsformen gibt. 3. Dieser Entwurf einer historischen Anthropologie proklamiert eine Neue Kunst, genauer ein Neues Sehen und mit ihm einen neuen Menschen, die den soziokulturellen Veränderungen Rechnung zu tragen haben. Das »Neue Sehen« hat dabei auf das Phänomen der Dynamisierung zu reagieren.

Hausmanns kunsttheoretische Überlegungen stehen implizit wie explizit im Kontext zahlreicher Debatten über das »Neue Sehen«, die in der Zwischenkriegszeit Hochkonjunktur hatten. Die Theorie des »Neuen Sehens« dient dabei als gemeinsame Formel der Avantgarde der 20er- und 30er-Jahre. Sie verbindet die Photographie am Bauhaus mit der russischen Avantgarde eines Rodtschenko, assoziiert aber auch die Theorie der Photographie der maßgeblichen Avantgarde-Zeitschriften, wie etwa »a bis z« oder »Die Form« und »i 10«, in denen Hausmann auch publiziert hat, und die Neue Sachlichkeit der berühmten Photographen Sander, Renger-Patzsch oder Blossfeldt. Das »Neue Sehen« ist hier wie auch bei Hausmann der Mittelpunkt der theoretischen Überlegungen. Allerdings stellt dieser sich in eigentümlicher Weise quer zu den bekannten Positionen, von denen er sich kritisch absetzt. Während das »Neue Sehen« von seinen Zeitgenossen durchweg als technisches, auf Kameraoptik beruhendes Sehen aufgefaßt wird, – und das gilt auch für Moholy-Nagy, der ihm in vielen Punkten nahesteht – proklamiert Hausmann ein lebendiges und körperliches Sehen, das auf die Erkenntnisse der Physiologie rekurriert. Raoul Hausmann bringt dieses neue Konzept auf eine Formel: die »Optophonetik«.

Seine Theorie der sogenannten »Optophonetik« stellt nicht nur das Herzstück des ästhetisch-theoretischen Programms Raoul Hausmanns dar, sondern markiert zugleich eine entscheidende historische Umbruchsituation, bei der es um eine grundlegende Neubestimmung der Wahrnehmung und mit ihr der Funktion der Kunst geht. »Optophonetik«, eine Wortschöpfung Hausmanns, die bereits in seinen frühen Texten erscheint, bezeichnet eine Verschränkung der einzelnen Sinne in jedem Wahrnehmungsakt und *zugleich* eine Verschränkung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. Die Wahrnehmung ist »bei

den Dingen«, tastet sie gewissermaßen ab. Hausmanns Theorie der Optophonetik lotet die Aufgaben von Kunst jenseits der traditionellen Trennung von Subjekt und Objekt und auch jenseits eines Abbildungs- oder Mimesis-Paradigmas aus. Dabei berührt sie zentrale Theoreme der philosophischen Positionen Heideggers, aber auch Plessners, Cassirers und Merleau-Pontys. Was auf den ersten Blick wie eine esoterische Theorie aussieht, erweist sich im Kontext der zeitgenössischen Debatten als Reaktion auf allgemein diskutierte Fragen. Zu nennen wäre hier etwa die Körperlichkeit der Wahrnehmung, die für Merleau-Pontys »Phänomenologie der Wahrnehmung« entscheidend ist oder Heideggers Kunstwerkaufsatz, der ausgehend von der Frage des Kunstwerks die gesamte Tradition der philosophischen Konzeptionen des Dings und der Wahrheit Revue passieren lässt. Auch Cassirers kulturphilosophische Wende oder Plessners Anthropologie der Sinne können hier angeführt werden.

Hausmanns Theorie der Wahrnehmung liefert nicht nur eine »Theorie des Neuen Sehens«, sondern ist aufgrund der intensiven Vernetzung mit zeitgenössischen künstlerischen wie philosophischen Bestrebungen eine Möglichkeit, neues Licht auf die Avantgarde der Zwischenkriegszeit zu werfen. Dies gilt nicht nur für die kanonisierten Texte der Philosophiegeschichte, sondern in besonders aufschlussreicher Weise für Texte, die aus heutiger Sicht nur eine marginale Rolle spielen. Hausmanns theoretische Texte, so könnte man zurückhaltend formulieren, weisen keine Berührungängste auf. Sie beziehen sich auf Spengler und Worringer, seine dadaistischen Weggefährten Baader oder Hülsenbeck, aber auch auf die Welteislehre Hörbigers und seine Popularisierung durch Hanns Fischer, die Experimentalfilme Viking Eggelings, die Kulturmorphologie Raoul H. Francés und Ernst Fuhrmanns, die Wissenschaftstheorie Ernst Machs, die eigenwilligen neokantianischen Positionen von Ernst Marcus und Salomo Friedlaender-Mynona, die Theorie der Typographie Jan Tschicholds oder den Stummfilm, um nur einige wenige wichtige Referenzen zu nennen. Hausmann nimmt Theorien auf, die heute unbekannt sind, in der Zwischenkriegszeit dagegen breit diskutiert und rezipiert wurden. Nur indem man die Texte Hausmanns wieder in ihrem Kontext analysiert, verlieren sie ihre eigentümliche Opazität und zeigen ihre historische wie systematische Bedeutung.

Hausmanns äußerst eigenwillige Medien- und Wahrnehmungstheorie gewinnt in der Perspektive einer Theoriegeschichte der Medien ihre

Konturen. Die Texte Hausmanns zeigen dabei einen entscheidenden Wandel in der Theoriebildung insgesamt an. Auch in ihrer befremdlichen Amalgamierung von theoretischen Versatzstücken verschiedenster Provenienz sind sie auf einen zentralen Fragenkomplex rückbezogen: Welche Funktion kann die Kunst angesichts der kulturellen und technischen Veränderungen der Gegenwart überhaupt noch haben und wie muß Wahrnehmung bestimmt werden, wenn sie mit den technischen Innovationen Schritt halten will? Allerdings liefern bei Hausmann nicht technische Verfahren oder formale Abstraktionen die Leitlinien seiner ästhetischen Theorie, sondern hoch spekulative Theoreme, die auch vor kosmologischen Entwürfen nicht Halt machen. Hausmanns ästhetische Theorie entwirft in einem ersten Schritt eine Anthropologie, die dann in einem zweiten in eine Kosmologie übergeht. Beide sind systematisch miteinander verbunden. Eine Analyse von Hausmanns Theorie im Sinne einer Theoriegeschichte hat sich nicht die Frage nach der Plausibilität der Referenztexte und Quellen, sondern der konkreten historischen Rezeptionsverhältnisse zu stellen. Die Fragwürdigkeit der spekulativen Entwürfe aus heutiger Sicht darf einen Blick auf die komplexe historische Gemengelage nicht verstellen.³

Hausmann entdeckt das Auge als eigentliches Organ der Ästhetik, das zudem über eine eigene Geschichte verfügt. Im Manifest »PRÉsentismus. Gegen den den Puffkeismus der deutschen Seele« entwirft Hausmann seine Theorie der Historizität der menschlichen Wahrnehmung und seine Forderung nach der »Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne«.⁴ Dem Biedermann und Spießbürger Puffke⁵ stellt Hausmann

³ Auch die etablierten Ordnungsformen werden in dieser Sicht durchaus problematisch, wie etwa die schwierige politische Einordnung eines Jünger, Benjamin oder Heidegger zeigt. Für Hausmann, der politische oder soziale Fragen nur am Rande streift, ist diese Nichtpositionierung inmitten der enorm politisierten Bewegung der Avantgarde durchaus bemerkenswert. In Hausmanns anthropologischem Modell der Wahrnehmung schließt die Veränderung des Auges die der sozialen Verhältnisse mit ein. Eine Revolution der Wahrnehmungsformen führt auch zu einer Revolution der politischen und sozialen Wirklichkeit. Zum historischen Kontext vgl. Karoline Hille: Raoul Hausmann und Hannah Höch. Reinbek 2000.

⁴ Raoul Hausmann: PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 24–30, S. 28.

⁵ Vgl. ders.: Puffke beendet die Weltrevolution, in: Ebd., S. 14–17, S. 14: Puffke »schwärmt für die wahre preußische Tradition der Moltke, Bismarck, die leider keine Gegenwart, wohl aber eine große Zukunft besitzt«.

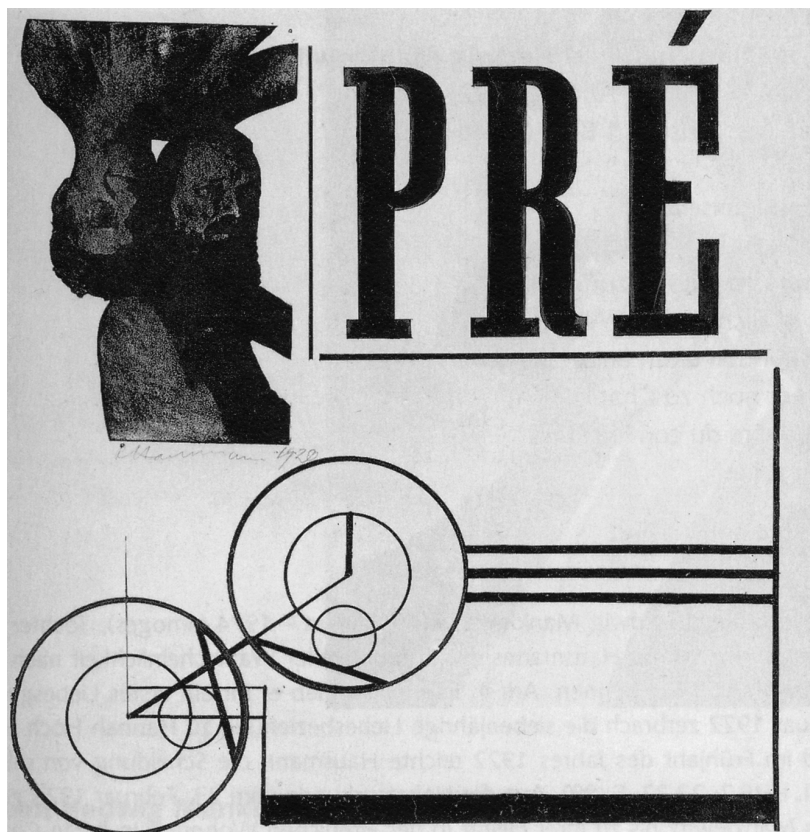


Abb. 2: Raoul Hausmann, PRÉ, 1920

die Entdeckung einer neuen Gegenwart, eines »sekündlichen Heute«, einer »Synthese des Geistes und der Materie« entgegen. Auch hier gilt es, die Wahrnehmung auf den »Stand der Gegenwart zu bringen«. Der menschliche Blick ist, so Hausmann, maßgeblich durch Kunst und Technik bestimmt; er ordnet das Chaos der Phänomene mithilfe von kulturell erlernten Regeln. Kunst reagiert dabei auf technische Innovationen und versucht, die Sinneswahrnehmung den neuen Gegebenheiten anzupassen. Sie ist eine Art neutrales Trainingsfeld der Wahrnehmung. Entsprechend dieser spezifischen Rolle der Kunst postuliert Hausmann, daß eine jede strukturelle Veränderung der Kunst notwendig zu einer

Veränderung der menschlichen Wahrnehmung führen müsse, ja sogar, daß diese Rolle genuin der Kunst zukomme. Kunst ist der »lebendige Anschauungsunterricht, den der Mensch sich gibt, um die Welt in sich und sich in der Welt zu erkennen«,⁶ ist »gemalte oder modellierte Erkenntniskritik«.⁷ Das Unzeitgemäße der zeitgenössischen Kunst, die den wissenschaftlichen wie lebensweltlichen Gegebenheiten in keiner Weise entspreche, müsse nun endlich überwunden werden: »Unsere Aufgabe ist es,« so Hausmann, »die entsprechenden Wirklichkeiten des geistigen Lebens, der sogenannten Wissenschaften und Künste auf den Stand der Gegenwart zu bringen.«⁸ Und da könne ein Auge, das wahrnehmungspsychologisch auf dem Stand des Mittelalters sei, nicht ausreichen. Erst der Blick auf die Geschichte des Auges zeigt, daß es noch in einem anderen Jahrhundert lebt und damit die Wahrnehmung der Gegenwart notwendig verfehlt.

Hausmanns »Geschichte der Wahrnehmung« sieht für das menschliche Auge zwei maßgebliche Modelle vor, die im übrigen genau der von Jonathan Crary in seinem Buch »Techniken des Betrachters« entworfenen Diskursgeschichte des Blickes entsprechen: Bis zum 19. Jahrhundert dominierte die »Zentralisation«, die durch die Gesetze der euklidischen Geometrie, durch die Newtonsche Optik und das Modell der Zentralperspektive bestimmt wird. Dieses Modell eines gerichteten Blicks wird abgelöst durch eine Dezentralisierung der Wahrnehmung, die mit Aufkommen des Impressionismus, insbesondere aber im destruktiven Gestus des Futurismus erkennbar wird. Oder in Hausmanns Worten:

Der Vermenschlichungswille, der Drang alles nur in Bezug auf den Menschen mit Werten auszustatten, die naive Notwendigkeit, sich mit den Menschen einstimmenden Sinnesproblemen auf möglichst bequeme Weise auseinanderzusetzen und Herr der Welt, der Dinge zu werden, ließ die illusionistische Kunst entstehen. Diese alte Kunst ist Konstruktion, Zusammenfassung, absolutistisch um einen Mittelpunkt gelagert gewesen, die neue Kunst ist Decentralisation, die Aufteilung des Mittelpunktes, eine Auflösung.⁹

⁶ Raoul Hausmann: Die Kunst und die Zeit, in: Ebd., S. 7–11, S. 7.

⁷ Ebd.

⁸ Raoul Hausmann: PRÉsentismus [Anm. 4], S. 25 f.

⁹ Ebd., S. 202 [In den Anmerkungen des Herausgebers findet sich eine Ergänzung aus dem Nachlaß-Manuskript].

Die ersten Ansätze einer neuen Kunst, die sich in der Destruktionsbewegung des Futurismus und Dadaismus zeigt, müssen in neue Kunstformen überführt werden. Das Modell hierfür ist die Theorie der Optophonetik. Sie überwindet die traditionellen Theorien der Kunst, des Menschen und der Wahrheit.

Sie [die neue Kunst] führt entweder zum vollkommenen Ende der Kunst oder zu einer ganz neuen Kunst, in der die bisher geläufigen Begriffe, die bisherige naive Sehnsucht die Welt vom menschlichen Willen aus nur als menschliche Vorstellung gelten zu lassen und diese Vorstellung mit der Wahrheit gleichzusetzen, ungültig, nicht wirkend sein werden.¹⁰

Das Zeitalter der Welt als Wille und Vorstellung ist vorbei. Es gilt, neue Konzepte zu finden, um dem allseits zu konstatierenden Phänomen der Dezentralisation Rechnung tragen zu können. Hausmanns Diagnose der Moderne ist auch für seine ästhetische Theorie konstitutiv. Wenn die Kunst den Herausforderungen der technischen wie lebensweltlichen Wirklichkeit nicht gewachsen ist, wenn sie ihre, so Hausmann, »erneuernde Fähigkeit«¹¹ einbüßt, wird sie überflüssig. Kunst hat mit Technik einherzugehen in einer permanenten Erneuerungsarbeit des menschlichen Organismus.

Die Bedeutung der Kunst und der Technik für die menschliche Psychologie liegt in ihrer steten Erneuerungsfähigkeit aus ihren Funktionselementen. Es ist der Endsinn aller Apparatetechnik, die erlernten Fähigkeiten zurückfallen zu lassen auf den Menschen, als seine schöpferischen Organfähigkeiten. Es ist der Sinn der Radiotechnik wie der Sinn der Flugmaschine.¹²

Die Geschichte im allgemeinen und die Geschichte der Wahrnehmung im besonderen werden erkennbar als Erneuerung und Erweiterung der menschlichen Psychophysis.¹³ In diesem Sinne kommt der Kunst die Aufgabe einer ästhetisch-physiologischen Erziehung des Menschengeschlechts zu. Es geht nicht um Schönheit, sondern um Erkenntnis, nicht um Ausdruck von Subjektivität, sondern um eine Integration in die Welt,

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ders.: *Biodynamische Naturanschauung*, in: *Scharfrichter der bürgerlichen Seele* [Anm. 1], S. 170–176, S. 172.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 174.

BIODYNAMISCHE NATURANSCHAUUNG

1.

Unser gegenwärtiges Bewußtsein ist geschieden in die Mechanik und die Funktionalität. Der Mechanik gehören Physik, Chemie und Technik an, der Funktionalität die sinnesphysiologischen und psychologischen Gestaltungen. Die Elemente des Erkennens sind sinnesphysiologischer und formfunktioneller Art, sie stellen uns vor die Einsicht, daß kein menschliches Arbeitsgebiet getrennt von den anderen um seiner selbst willen besteht, jedes ist an ein wertauswählendes Vorgehen teils im Bewußten, teils im Unterbewußtsein gegenüber den Organ- und Funktionshemmungen der menschlichen Psychophysis gebunden. Der hervorkehrende und der ablenkende Wille bedingen die Anpassungsfähigkeit von einer Logik der Organe aus, die zuletzt zu einer äußersten Grenze der Annäherungs- und Ausgleichsfähigkeit der Gestaltungskräfte führt. Die universale Funktionalität verändert die Gesamteinstellung für alle Arbeitsgebiete im Sinne erdatmosphärischer und allgemein kosmischer Bedingtheit und Notwendigkeit. Die Frage nach der Ursache der Erscheinungen wird abgelöst von der Frage nach den Bedingungen als Elemente der Sinnesphysiologie. Eine Anschauungsform entsteht, die sich von der Dreidimensionalität als allzumenschlicher Hilfskonstruktion ebenso bewußt entfernt, wie sie die Vorstellung von der Trägheit aller Materie ablehrt. Der Generalnenner unserer Sinne ist der kinetische Zeitsinn. Die Zeit ist die Übereinstimmung des Geschiedenen, sie ist universal, in sich gegenläufig, die Ge-

Abb. 3: Raoul Hausmann, Biodynamische Naturanschauung, Blatt 1

nicht um Abstraktion und Formen, sondern um eine Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmung, nicht um allgemeine Prinzipien, sondern um einen permanenten Wandel, um »Gestaltungsformen des Lebens«. ¹⁴ Ziel ist es, die »Epoche des Absterbens«, des Festhaltens an »einer alten Welt des Seins, des Gewordenen, der festen Sitten und Gebräuche, des starren

¹⁴ Ders.: Filmdämmerung, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 116–119, S. 119.

Besitzrechtes und der dinglich begrenzten Schönheit«¹⁵ zu überwinden. Die Kunst kann jenseits der Unterscheidungen von Subjekt und Objekt ihre Aufgabe nicht länger in einer Wiedergabe der Wirklichkeit sehen, wie dies für Realismus und Naturalismus noch programmatisch der Fall war. Sie muß ihre Funktion und ihren Gegenstand neu bestimmen. Im Zuge der konstatierten Dynamisierung und Dezentralisation wird auch die Kunst relational und dynamisch gedacht. Sie soll das sein, was sie bereits einst war: eine symbolische und magische Verdichtung und Bannung der bewegenden Kräfte.¹⁶

Heute haben wir durch die Eisenbahn, das Flugzeug, den photographischen Apparat, die Röntgenstrahlen praktisch eine solche Unterscheidungsfähigkeit des menschlichen Bewußtseins erlangt, daß wir durch die mechanische Steigerung der naturalistischen Möglichkeiten frei geworden sind für eine neue optische Erkenntnis und damit für die Erweiterung des optischen Bewußtseins in seiner schöpferischen Gestaltungsweise des Lebens, das wieder Gleichnis der weltbewegenden Kräfte werden kann.¹⁷

Auch hier finden wir eine Vernetzung von anthropologischen und kosmologischen Theoremen. Beide nehmen ihren Ausgang in einem Widerspiel der Polaritäten, in einem konstitutiven Spannungsverhältnis der Elemente. Dies gilt nicht nur für die diachrone Beschreibung mit ihrer Konstruktion von Oppositionspaaren, sondern auch für das angestrebte Modell einer neuen Wahrnehmung. Das, was auf der Ebene der Wahrnehmungsgeschichte erscheint, wiederholt sich auch in anderer Form in der Bestimmung der geforderten aktuellen Wahrnehmung. Auch alle von Hausmann favorisierten Theorien sind maßgeblich durch dieses Modell geprägt, ob es sich nun um Entsprechungen zwischen mikro- und makrokosmischen Ordnungen, elementare Prinzipien oder natürliche Gegensätze, zu denen für Hausmann auch der zwischen Mann und Frau gehörte, handelt. Dieses Widerspiel wird von Hausmann aber nicht als stabilisierendes Klassifikationssystem, sondern als dynamisches Prinzip angesehen. Dementsprechend könne, so Hausmann, eine historische wie kulturelle Abfolge von Destruktion und schöpferischer Konstruktion beobachtet werden, für die der Dadaismus und der Futurismus schlagende Beispiele sind.

¹⁵ Ders.: Die Neue Kunst, in: Ders.: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1. Hg. von Michael Erlhoff, München 1982, S. 179–185, S. 181f.

¹⁶ Ebd., S. 179.

¹⁷ Ebd., S. 182.



Abb. 4: »Schriftkonstruktion aus dem Dadaco«, 1919
 Berlinische Galerie, Berlin

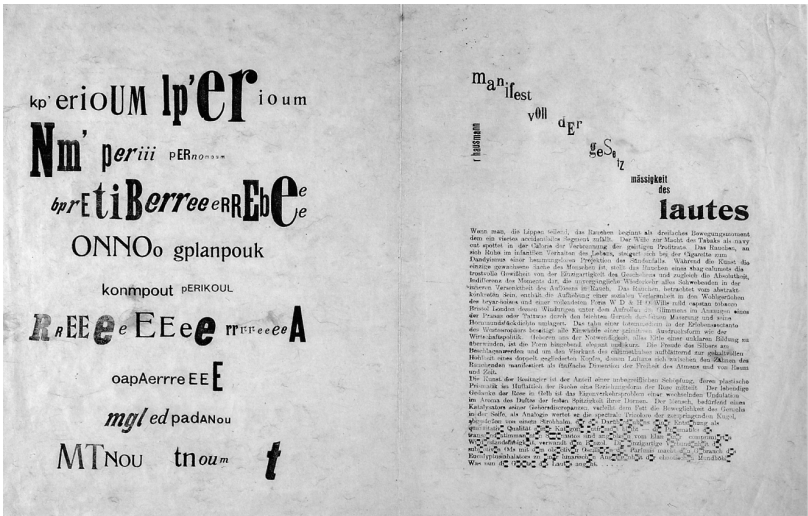


Abb. 5: »kp'erium«, 1919

Die Omnipräsenz der Begriffe »Zerstörung« oder »Destruction« in der Zwischenkriegszeit – sie sind zentral für Heidegger wie für Benjamin, für den Futurismus und Ernst Jünger wie für die politische Photomontage eines John Heartfield – ist Zeichen eines allgemein proklamierten Bruches mit der Tradition.¹⁸ Bei Hausmann ist es aber nicht Heideggers Destruktion der abendländischen Metaphysik oder Jüngers Metaphysik der Zerstörung, sondern Hanns Hörbigers nicht ganz zu unrecht vergessene Welteislehre, die er als Referenz anführt.¹⁹ Sie faszinierte ihn durch ihre Übertragung verwandter Theoreme in ein Gedankengebäude mit kosmologischen Dimensionen. Diese Theorie, die uns heute in jeder Hinsicht befremdlich und obsolet erscheint, erfuhr über einige Jahrzehnte hinweg eine intensive Rezeption und hatte einen enormen Erfolg. Es gab mehrere der WEL gewidmete Zeitschriften und selbst im »Dritten Reich« waren entscheidende NS-Führer wie Göring oder Himmler Anhänger der WEL. Hitler plante in Linz ein Denkmal, das den drei

¹⁸ Zur Photomontage vgl. Carl-Albrecht Haenlein: Dada. Photographie und Photomontage. Ausstellungskatalog Hannover 1979.

¹⁹ Zur Welteislehre (= WEL) vgl. Brigitte Nagel: Die Welteislehre. Ihre Geschichte und ihre Rolle im »Dritten Reich«. Stuttgart 1991.

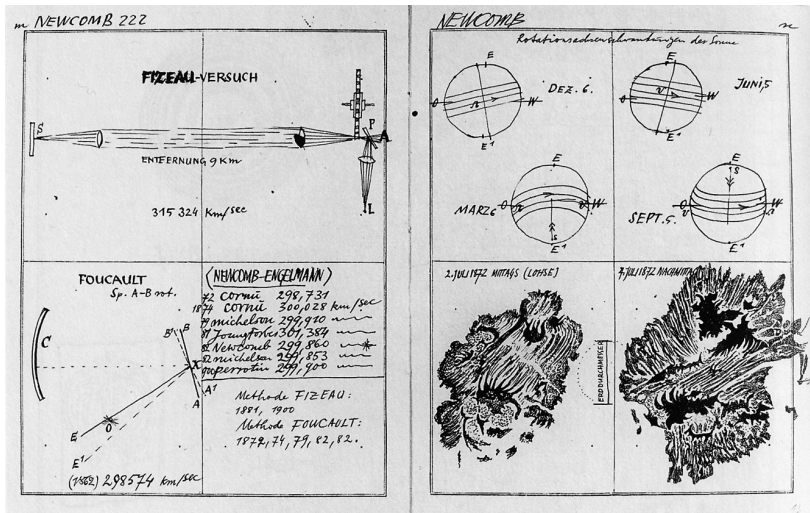


Abb. 6: Raoul Hausmann, Studien zur Sonnenphysik, 1923

Weltanschauungen gewidmet sein sollte: Kopernikus, Galilei und eben Hanns Hörbiger.²⁰ Die WEL ist wie übrigens viele andere Theorien der Zeit, von denen die bekannteste Spenglers »Untergang des Abendlandes« ist, eine apokalyptische Theorie. Schöpfung gibt es nur durch Zerstörung und diese profiliert sich vor dem Hintergrund eines Untergangs mit kosmologischen Dimensionen.

Hörbigers Kosmologie ist bestimmt durch den Widerstreit von Feuer und Wasser, durch die Prinzipien von Plutonismus und Neptunismus. Er unterscheidet zwischen Eisgestirnen und Heißgestirnen und nimmt an, daß die gesamte Geschichte des Weltalls dadurch erklärt werden könne, daß die Eisgestirne (etwa der Mond) von den Heißgestirnen angezogen werden. »Der Urgegensatz zwischen Glut und Eis ist der Antrieb, der das Weltgeschehen in Gang hält und den Weltentod verhindert.«²¹ Eines

²⁰ Ebd., S. 7f.

²¹ Otto Ebel: Die Grundzüge der Welteislehre. Leipzig o.J. (ca. 1935), S. 2. Vgl. auch die umfassende Darstellung der WEL bei: Philipp Fauth (Hg.): Hörbigers Glacial-Kosmogonie. Eine neue Entwicklungsgeschichte des Weltalls und des Sonnensystems. Auf Grund [sic!] der Erkenntnis des Widerstreits eines kosmischen Neptunismus mit einem ebenso universellen Plutonismus nach den neuesten Ergebnissen sämtlicher exakter Forschungszweige bearbeitet, mit eigenen Erfahrungen gestützt und herausgegeben von Philipp Fauth. Kaiserslautern 1913.

es zur Sintflut. Die Erde fing einen weiteren Mond ein, Luna, der eine neue Anziehungskraft hervorrief: Atlantis, Lemurien und das Osterinselreich gingen in den Fluten unter. Heute kommt der Mond der Erde allmählich näher: Die Meeresspiegel steigen, die Halligen gehen langsam unter. »Wir gehen einer neuen Eiszeit, einem neuen Mondniederbruch, einer neuen Weltwende entgegen, die an Furchtbarkeit alle vorhergehenden übertreffen wird.«²² In 200 000 Jahren, so will es das kosmische Szenario, wird der Mond auf die Erde fallen und der Mars wird zum neuen Erdenmond werden.

Hausmann, der immerhin plante, die Welteislehre zu verfilmen und mit Hörbiger und einigen seiner Schüler korrespondierte, erblickte in der *WEL* ein »grossartiges, aber unbewiesenes Gedankengebäude«,²³ das er seinerseits in einen »naturphilosophischen Roman«²⁴ übertragen wollte. Auch hier sollte das bereits erwähnte Konzept der Optophonie Gegenstand sein. Ein Kapitel lautete: »Kosmische Optophonie«. Dahinter steht die Vorstellung, daß die Prinzipien der menschlichen Wahrnehmung bruchlos auch als kosmologische Prinzipien Anwendung finden könnten.²⁵ Das dynamische Spiel der Gegensätze charakterisiert gleichermaßen die menschliche Wahrnehmung wie die Geschichte des Weltalls. Was wie eine vulgärphilosophische Variante von Hegels Geschichtsphilosophie aussieht, erweist sich als merkwürdige Applikation der neokantianischen Positionen Friedlaender-Mynonas und Ernst Marcus'. Friedlaender-Mynona, der einen gewissen Bekanntheitsgrad durch Friedrich Kittlers Lektüre seiner Groteske »Goethe spricht in den Phonographen« erlangt hat,²⁶ nimmt in seinem philosophischen Hauptwerk »Schöpferische Indifferenz« von 1914 an, daß die Entdeckung eines Indifferenz-

²² Otto Ebel: Die Grundzüge der Welteislehre [Anm. 20], S. 12.

²³ Raoul Hausmann: Brief an Hanns Fischer vom 13. April 1924, in: Scharfrichter der bürgerlichen Seele [Anm. 11], S. 212–216, S. 213.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. ders.: Ausblick, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 95–100, S. 100: »Die überragende Bedeutung der Welteislehre liegt darin, daß ihre Auswirkungen auf allen kosmobiotechnischen Gebieten regelnden Einfluß auf unser ferneres menschliches Bewußtseinsleben und seine soziologischen Auswirkungen in einem bisher noch nicht einmal geahnten Grade gewinnen würde. Das Wesentlichste [sic!] der Arbeiten von Hörbiger (und Zacharias etc.) beruht darin, daß wir die billionenfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der ewigen Wahrheit erfassen und die Freiheit erkennen lernen als das große Gesetz unserer Einordnung in die Notwendigkeit allen Lebens.«

²⁶ Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 93–122.

punktes, der jenseits der Auslöschung des Ichs und der Welt in einem Akt der Erleuchtung plötzlich erscheine, nicht allein die Trennung von Subjekt und Objekt aufhebe, sondern zugleich ein magisches Verhältnis des Ich zur Welt erkennen lasse. Die Gesamtheit der Welt und des Ich erscheine in dem Moment, an dem der Mensch »die ausgebreitete Oberfläche seiner differenzierten Seele durchbrechend, in sein Tiefinneres wie in das Weltzentrum gelange«.²⁷ Ich und Welt sind ununterschieden, Welt ist Schöpfung des Ich, das Ich ist Schöpfung der Welt. Die bemerkenswerte Rückkehr der Transzendentalphilosophie, für die Mynona, programmatisches Anagramm für Anonym, Kant als philosophischen Ahnherren anführt, postuliert unter Rückgriff auf Kants Äthertheorie²⁸ und deren Übernahme durch Ernst Marcus' Programmschrift »Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung« eine physiologische Korrespondenz des Ich und des Kosmos. Der Sitz des Weltäthers müsse nämlich im menschlichen Gehirn gesucht werden. In den Worten Raoul Hausmanns klingt die revolutionäre physiologisch-philosophische Entdeckung des Neokantianers Marcus folgendermaßen:

Marcus weist wissenschaftlich genau nach, daß wir nicht fertiges Licht durch die Netzhaut und den Sehnerv in das Gehirn leiten – sondern, daß das, was wir Licht nennen, durch einen schöpferischen Akt in unserem Zentralorgan Gehirn immer neu erzeugt wird, wenn durch die von den Körpern ausgehenden (wahrscheinlich chemischen), aber an sich lichtlosen, in unser menschliches Auge einfallenden Strahlungen das Gehirn gewissermaßen explosiv das Licht (und damit die Farben) erzeugt. Im Auge sitzen aber auch Tastempfindungen (ohne die wir niemals eine Raumvorstellung uns bilden könnten), und im Vorgang des Sehens sendet nun das Gehirn Taststrahlungen aus, bis an die örtliche Oberfläche des gesehenen Körpers, z. B. bis zu den Sternen. Wir sind durch die, wie Marcus sie nennt, »exzentrische Empfindung« vor die Tatsache einer ungeheuren Erweiterung unserer Beziehungen in der Körperwelt gestellt, weit über die Grenzen des Leibes hinaus.²⁹

²⁷ Zu Friedlaender-Mynona allgemein vgl. Peter Cardorff: Friedlaender (Mynona) zur Einführung. Hamburg 1988, sowie die zentralen Texte: Salomo Friedlaender-Mynona: Schöpferische Indifferenz. München 1918, und ders.: Katechismus der Magie. Nach Immanuel Kants »Von der Macht des Gemütes« und Ernst Marcus' »Theorie der natürlichen Magie« in Frage- und Antwortform gemeinfasslich dargestellt von Dr. S. Friedlaender. Heidelberg 1925; sowie: Ernst Marcus: Theorie einer natürlichen Magie. Gegründet aus Kants Weltlehre. München 1924.

²⁸ Vgl. insbes. das »Opus postumum« und den Aufsatz »Von der Macht des Gemüts durch den bloßen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu werden«.

²⁹ Raoul Hausmann: Die Neue Kunst [Anm. 15], S. 182f.

Wir haben es bei der Analyse der menschlichen Empfindungen daher nicht allein mit der menschlichen Wahrnehmung, sondern mit dem Kosmos insgesamt zu tun. Die Theorie der Optophonetik, die die Kunst wieder auf physiologische und wahrnehmungspsychologische Füße stellen soll, entwirft das Programm einer neuen Schöpfung der Welt durch das Auge. Allerdings handelt es sich durchweg nur um Konstruktionen; »die gesehene Welt ist nicht wirklicher als ein Spiegelbild, also »nur ein traumhaft zartes Empfindungsgebilde.«³⁰ Da die Wirklichkeit ein physiologisches Phänomen ist, ist der Weg in das Auge zugleich der Weg in die Welt und sind die Gesetze der Wahrnehmung zugleich die Konstruktionsgesetze der Wirklichkeit. Hausmanns Geschichte der Wahrnehmung entwirft dementsprechend auch eine Geschichte der Wirklichkeitskonstruktionen. Kehren wir noch einmal zu der historischen Unterscheidung zwischen Zentralisation und Dezentralisation zurück. Sie liefert die Elemente der neuen Ästhetik, des Neuen Sehens, das mittlerweile kosmologische Dimensionen angenommen hat.

Auf der einen Seite finden sich die Pyramide, die tote Mechanik Newtons, die Kristallisation, die Herrschaft über die Dinge, die auf Formeln reduzierte Wahrnehmung. Auf der anderen Seite stehen die Spannungen und Beziehungen der Dinge untereinander, die schöpferische Wahrnehmung, die Simultaneität der Gegensätze, die »lebendigen, Empfindung und Bewegung ausstrahlenden Körper«.³¹ Die Zentralperspektive ist das Sinnbild des ersten dominierenden Modells der menschlichen Wahrnehmung, das bis weit ins 19. Jahrhundert Gültigkeit hatte. Die Zentralperspektive konstruiert die Anordnung der Gegenstände im Raum mit Hilfe eines Fluchtpunktes und eines idealen Betrachterstandpunktes, die mathematischen Regeln gehorchen. Für Hausmann stellt dieses Modell eine Herrschaft des Betrachtersubjekts über die Dinge dar, die durch die Betrachtung in Objekte eines »Subiectums« (Martin Heidegger) verwandelt werden. Demgegenüber soll das Modell der Dezentralisation diese Ermächtigung der Dinge durch das Subjekt rückgängig machen und eine »primitive Stellung zur Welt« wiederherstellen. Das geforderte lebendige oder schöpferische Sehen versucht, auch den Gegensatz von

³⁰ Ebd., S. 183.

³¹ Ders.: Wir sind nicht die Photographen, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 37–39, S. 37.

Subjekt und Objekt zu überwinden. Das Ich, so Hausmann, sei auch nichts anderes als ein Ding unter anderen Dingen, dem in keiner Weise eine herausragende Stellung zukomme.³²

Gegenüber einer Ordnung des Sichtbaren durch die Gesetze der Perspektive profiliert sich nun eine Wahrnehmung in simultanen oder sukzessiven Blickpunkten. Gegenüber einer Anordnung der Gegenstände mit Hilfe eines Fluchtpunktes erscheint nun eine dynamische Beziehung von Formen in Flächen. Die Kunst lehrt nicht die Aneignung der Dinge, sondern die Syntax ihrer Vernetzungen. An die Stelle des Primats des Raumes tritt die Zeit.

Diese untergehende Welt war eine Welt vor allem des ruhenden Raumes –, wir sind im Begriff, in eine Welt der Zeit und der dynamischen Kräfte zu schreiten, in der eine ungeheure Bewegung und Bewegtheit alte Grenzen auflöst und die Fesseln sprengt.³³

Dieses neue Modell der Wahrnehmung ist entscheidende Voraussetzung für die Entwicklung der Photomontage und der Lautgedichte, aber auch für Hausmanns ungewöhnliche photographischen Arbeiten, die ich noch ausführlicher darstellen werde. Hausmanns physiologische Erkenntnistheorie, bei der »die Frage nach der Ursache der Erscheinungen von der Frage nach den Bedingungen als Elemente der Sinnesphysiologie abgelöst wird«, proklamiert für die Kunst eine Orientierung an den Wahrnehmungsprozessen, nicht aber an den Wahrnehmungsgegenständen. Nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern ihrer Wahrnehmung ist Aufgabe der Kunst.

Allerdings beschränkt sich die Wahrnehmung des Auges nicht auf die Optik: Nicht nur, daß Hausmann im Auge auch den Tastsinn entdeckt,

³² Ebd., S. 37f.: »Wir nennen unser Sehen: Wahrnehmen, und es ist keine Wahrheit darin; wir nennen unser Sehen psychologisch, und es ist nur unsere banale Psychologie in ihm ausgedrückt. Wie das Sehen von den Dingen aus, nicht den von uns als Formeln schematisierten, sondern lebendigen, Empfindung und Bewegung ausstrahlenden Körpern, unter denen auch wir nur Körper sind, annähernd beschaffen sein müßte? [...] Das Sehen, wenn es ein schöpferisches ist, ist die Gestaltung von vielerlei Spannungen und Lösungen in den wesentlichen Beziehungen eines Körpers, sei er Mensch, Tier, Pflanze, Stein, Maschine, Teil oder Ganzes, groß oder klein: er ist nie das Zentrum, kalt und mechanisch betrachtet, sondern er wird von den Dimensionen des Raumes aufgelöst in die Wesenheit, die Dingen oder Körpern eignet: Gegensatz zu sein, der untrennbar seiner Ergänzung bedarf.«

³³ Ders.: Die Neue Kunst [Anm. 15], S. 182.

ein jeder Sinn verfügt über die Möglichkeit, in alle anderen Sinne übersetzbar zu sein.³⁴ Die optophonetische Konzeption liegt den Lautgedichten wie auch den Photomontagen zugrunde. Beide arbeiten mit neuen typographischen Verfahren, zielen auf »Erneuerung und Verstärkung des Physiologischen in der Typografie.«³⁵ Beide versuchen, wie es in Hausmanns Aufsatz »Matières-collages« heißt, »sich aus dem Gefängnis des Gebrauchs zu befreien, um ihre eigene Sprache sprechen zu können.«³⁶ Beide sind »Bilder zum Sehen und zum Hören«, Bilder, die bewußt auf sprachliche Versatzstücke wie auch auf konkrete Materialien zurückgreifen, und Texte, die durch graphische Ordnungen und unterschiedliche Größe und Stärke der Buchstaben das Lautbild durch ein optisches Bild ergänzen. Die Photomontage stellt ganz im Sinne des neuen Bild- und Wahrnehmungsmodells eine »Explosion von Blickpunkten und durcheinandergewirbelten Bildebenen« dar, die der Blick durchlaufen muß. Ähnliches gilt auch für die Photographie, der Hausmann eine Reihe von Texten widmet, die fast durchweg Fragen der Komposition und der Wahrnehmungspsychologie behandeln. Auch hier dient die Photographie einer »Klärung der Stellung des Menschen in der Welt der Dinge«. Auch hier geht es nicht um »des notions classiques de la ›beauté‹«, sondern um »la nouvelle beauté de l'instant et de ses points de vues surprenants«,³⁷ um die »Formdialektik der Fotografie«, um »Blickführung, Bildausschnitt, Raum und Form, und die Korrektur des Sehens durch das Bewußtsein«.³⁸ Das »Lesen« von Fotomontagen, Lautgedichten und auch Photographien muß erst neu erlernt werden. Die Regeln des Lesens

³⁴ Wer Augen hat zu sehen, der höre; wer Ohren hat zu hören, der sehe. Oder in den Worten Hausmanns anlässlich der experimentellen Typographie des Bandes PIN, die er zusammen mit Kurt Schwitters entworfen hatte: »Zugleich nimmt die dynamisch bewegte Typographie eine noch zu erfindende Sprache des Menschen vorweg, der mit den Augen hören und mit den Ohren sehen kann.« Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: PIN und die Geschichte von PIN. Gießen 1986, S. 18.

³⁵ Ders.: Typografie, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 181–183, S. 183.

³⁶ Raoul Hausmann: *Matières-collages*, S. 7–9 [Text von 1968], in: Raoul Hausmann, *Collages*. Ausstellungskatalog Musée départemental d'art contemporain de Rochechouard. Limoges 1988, S. 7–9, S. 7.

³⁷ Ders.: *La composition dans la photographie* [Text von 1953], in: Raoul Hausmann, *Photographies 1927–1957*. Paris o.J., S. 4–7, S. 7.

³⁸ Ders.: *Wie sieht der Photograph?* Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Graeff, in: *Das deutsche Lichtbild, 1933*, zit. nach: Andreas Haus: Raoul Hausmann. *Kamera-photographien 1927–1957*. München 1979, S. 42–45, S. 42.

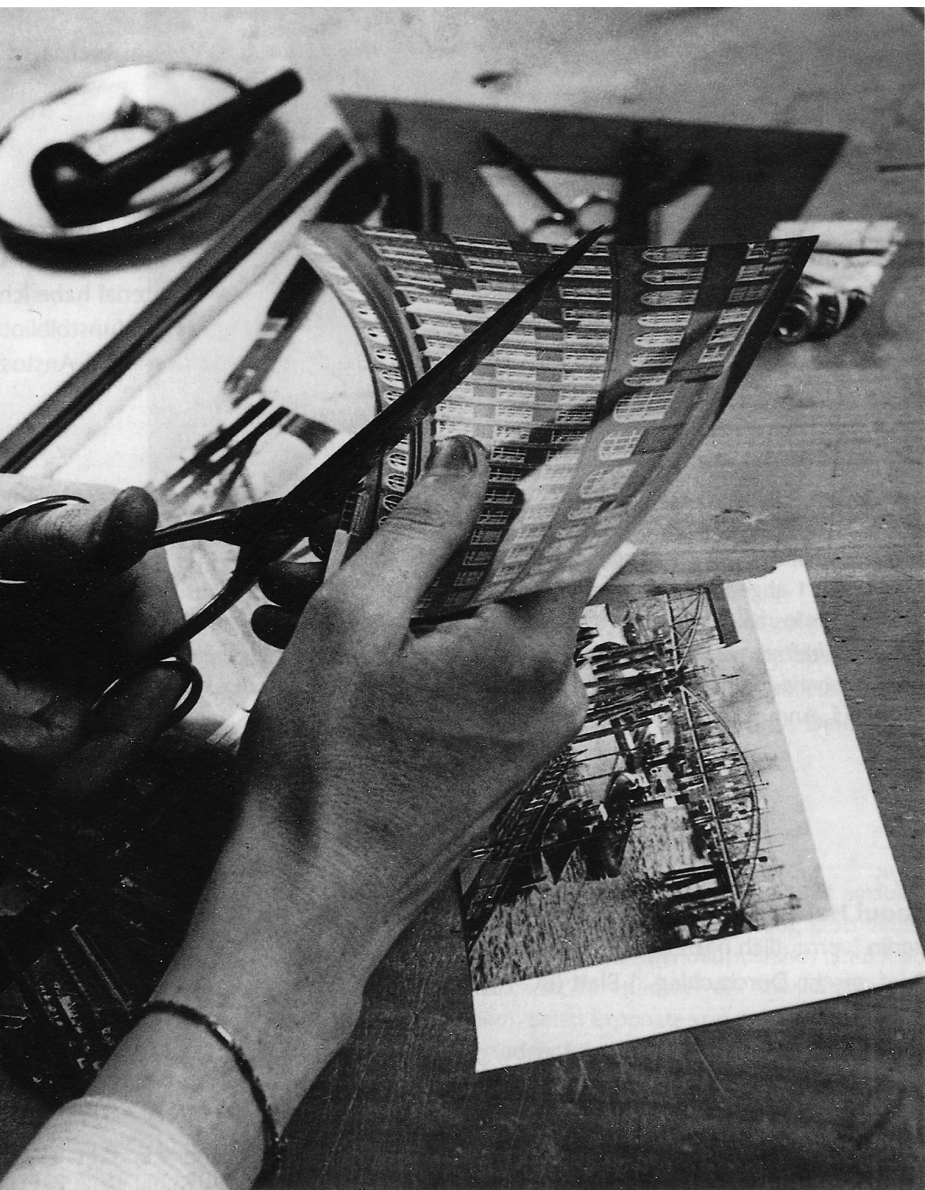


Abb. 9: Raoul Hausmann, Hände mit Schere, 1931

sind dabei die Regeln der menschlichen Wahrnehmung, die die Welt der Dinge und die Stellung des Menschen in ihr neu zu entdecken hat. Die Destruktionsarbeit des Dadaismus zielt auf eine »elementare Kunst«,³⁹ auf die »Erreichung eines neuen Urzustands, einer neuen Gegenwart«.⁴⁰ Der Rekurs auf die Physiologie dient einer Einklammerung der persönlich-individuellen wie auch der kulturell-historischen Einflußnahme auf die Wahrnehmungsbilder. Die auf Physiologie gegründete Theorie Hausmanns versucht das natürliche Sehen zur Richtschnur zu machen. Das Ich erscheint dabei als Indifferenzpunkt oder in den Worten Ernst Machs als Empfindungskomplex. Wir befinden uns immer schon inmitten der Dingwelt und sind nicht von ihr abgetrennt. Die Optophonetik entwirft eine Wahrnehmungstheorie, die die Empfindungen als das Elementare ansetzt und die Informationskanäle der Sinne als kommunizierende Wahrnehmungsfelder bestimmt. Ich und Welt sind ein Ensemble komplexer Vernetzungen, deren Strukturierung die Kunst lehrt. Ich und Welt sind daher auch keine festen ontologischen Konstanten, sondern Variablen der Wahrnehmung.

Hausmanns Theorie der Optophonetik sei abschließend an einem Beispiel erläutert: der Photographie. Raoul Hausmann entdeckt um 1927, also inmitten der Debatten über das »Neue Sehen«, die Photographie als neue künstlerische Ausdrucksform und publiziert dann rasch auch theoretische Texte zur Photographie. Hausmanns photographisches Œuvre zeichnet sich durch eine überraschende und ungewöhnliche Vielfalt aus: Es schließt nahezu ethnographische Photographien (wie etwa seine Studien auf Ibiza) ebenso ein wie Experimente mit Infrarotphotographie und Aufnahmen ohne Kamera.⁴¹ Die Beschäftigung mit der Photogra-

³⁹ Ders.: Aufruf zur elementaren Kunst, in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 31.

⁴⁰ Ders.: Optophonetik, in: Ebd., S. 51–57, S. 51.

⁴¹ Vgl. dazu auch die erste Zusammenstellung seiner Texte zur Photographie: Je ne suis pas un photographe. Texte et documents choisis et présentés par Michel Giroud. Édition du Chêne o. O. 1975. Zu seinen photographischen Arbeiten vgl. auch die Ausstellungskataloge: Raoul Hausmann autour de »L'Esprit de notre temps«. Assemblages collages photomontages. Musée Nationale d'art Moderne, Paris 1974; Raoul Hausmann. Photographies. Centre Culturel de Bretigny. Bretigny 1984; Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann – Fotografien 1927–1933. Hg. von Hildegund Amanshauser und Monika Faber. Wien 1986 (= Schriftenreihe des Österreichischen Fotoarchivs 3 und 4); Raoul Hausmann: Photographies 1946–1957. Saint-Yrieux-la-Perche 1986; Raoul Hausmann: Fotoarbeiten: Fotografien – Fotomontagen – Fotogramme – Fototexte. Goethe Institut München. München 1993.



Abb. 10: Raoul Hausmann, Lichtkorb, um 1931.
Berlinische Galerie, Berlin

phie war für Raoul Hausmann paradigmatisch für die Bestimmung einer neuen Wahrnehmung, eines »Neuen Sehens«, das in Absetzung zu den zeitgenössischen konservativen (die in den Photo-Zeitschriften der Zeit zum Ausdruck kommt) wie progressiven Positionen erfolgt.

In dem von Hans Windisch herausgegebenen Jahrbuch »Das deutsche Lichtbild«, einem Jahrbuch, das neben einigen Essays über die Ästhetik der Photographie jeweils die von einer Jury ausgewählten besten Photographien des zurückliegenden Jahres (von Amateur- wie von professionellen Photographen) enthielt, erschien 1933 ein Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Graeff, dem Herausgeber eines der maßgeblichen Bücher zur Theorie des Neuen Sehens »Hier kommt der neue Fotograf!«, mit dem Titel »Wie sieht der Fotograf?« Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Differenz zwischen Auge und Kamera. Hausmann wendet sich wie der Theoretiker des Neuen Sehens, Moholy-Nagy, gegen die Regeln der Zentralperspektive, die für ihn eine Verwandlung der lebenden Organismen in Formeln darstellt. Seine Photographietheorie versucht, die bis dahin rückständige Photographie auf die Höhe der veränderten Wahrnehmungsbedingungen der Moderne zu bringen, und dabei ist es die Physiologie, die ihm als einzige unbelastet von ästhetisch-metaphysischen Theorien zu sein scheint.⁴²

Alles ist alt, nichts ist verwendbar, die Kunst, die Philosophie, die Psychologie zerbrach unter dem gesetzgebenden Willen des Menschen – nur die Physiologie ist jung und neu, wie am ersten Tag der Schöpfung! Was wissen wir von unseren Sinnen, was vom Zeit-Raum?⁴³

⁴² Hausmann wird später die Photographie als »Mélanographie« bezeichnen, da seiner Ansicht nach diese Bezeichnung dem Widerspiel von Licht und Schatten eher Rechnung trägt. Vgl. dazu auch seine Publikation »Mélanographie«, der Texte und photographische Verwandlungen von Gegenständen enthält. Der Band ist mit 31 Photographien von 1931 illustriert und erschien in 61 Exemplaren in der Edition SIC, Paris 1968. Hier findet sich etwa die programmatische Neubestimmung der Photographie: »La lumière et l'ombre. La lumière fait l'ombre. Contraste complémentaire. La lumière pleine rend invisible. Ecrire avec la lumière? La lumière brûle la couche photosensible, c'est le NOIR. En tirant sur papier l'impression, nous renversons l'effet. Contradiction concordante. Nus ne faisons que rendre l'image NOIRE. La MÉLANOgraphie! C'est la désintégration par la lumière, qui ne parle que par les OMBRES, qui change la chose en une image dé-significative. C'est par la MÉLANOgraphie que j'apprends le caractère secret des signes qui ne signifient plus ce que la chose entend signifier.« Zit. nach Adelheid Koch: Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann. DADA und Neodada & ein Essay: Raoul Hausmann, Aussichten oder Ende des Neodadaismus. Innsbruck 1994, S. 69.

⁴³ Raoul Hausmann: [Neue Wahrheiten sind meistens sehr alt], in: Ebd., S. 60–62, S. 62.

In der Perspektive der Physiologie und der Wahrnehmungspsychologie erweist sich der menschliche Blick keineswegs als defizitär gegenüber den Photographien, sondern als die eigentliche *terra incognita*, die es in der Kunst zu entdecken gilt und die die Kunst bisher gänzlich verfehlt hat. Wir sehen die Wirklichkeit nicht so, wie die Kunst sie darstellt. Das Auge beispielsweise sieht niemals senkrechte Linien oder eine mathematisch-perspektivische Organisation auf einen Fluchtpunkt.

Der von uns gesehene Raum verläuft nicht geradlinig im zunehmenden Quadrat der Entfernung sich verkleinernd nach einem Fluchtpunkt; unserem Sehorgan angemessen, erblicken wir eine Kombination von zwei ineinander überfließenden Halbkugelschalen, die in ihrer Vereinigung, je nach der Stellung der Sehorgane im Kopf, mehr oder weniger zu ellipsoiden Begrenzungen neigen. Sämtliche Linien verlaufen nur scheinbar gerade, in Wirklichkeit sehen wir in Krümmbahnen.⁴⁴

Da die photographischen Linsen sich in ihrem Aufbau von den Linsen des menschlichen Auges unterscheiden und ihnen daher eine vergleichbare Ansicht der Wirklichkeit verwehrt ist, müssen wir nach Hausmann »besondere Wege einschlagen, um mit dem Anastigmaten Wirkungen zu erzielen, die unser Sehen (das besser mit Schauen bezeichnet wird) analog wiedergeben.«⁴⁵ Hausmanns Lösungsversuch nimmt wahrnehmungspsychologische Theorien auf und wendet diese auf die Komposition der photographischen Bilder an. Werner Graeffs Bemerkung, daß Untersuchungen gezeigt haben, daß »bei Betrachtung einer plötzlich ins Blickfeld tretenden Fläche, etwa eines Plakats, einer Buchseite, eine Fotos, unser Blick unwillkürlich zuerst auf einen Punkt im oberen Drittel fällt«,⁴⁶ hat für Hausmann die Konsequenz, daß das Hauptobjekt des

⁴⁴ Raoul Hausmann: Wie sieht der Fotograf? [Anm. 38], S. 43. Vgl. auch: Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann – Fotografien 1927–1933. Hg. von Hildegund Amanshauser und Monika Faber. Ausstellungskatalog Wien 1986. Dort [S. 36–38] findet sich der Text Hausmanns »Wie kann ein gutes Bildnisphoto entstehen«, [ED in: Das Atelier des Photographen, 39. Jg., S. 94–96], der viele Thesen des Aufsatzes aus »Das deutsche Lichtbild« aufnimmt. Vgl. etwa S. 37: »Das spezifisch photographische Sehen verlangt aber eine gewisse Kenntnis des Sehaktes überhaupt. Das menschliche Auge nimmt nämlich nicht unzählige Punkte hintereinander gleich scharf wahr, sondern es ist astigmatisch, das heißt, daß nur in einer bestimmten angesehenen Tiefenzone Schärfe vorhanden ist, alle anderen Lichtwege und Zonenteile fallen zerstreut, in ungenauen Abständen, auf den Augenhintergrund, ganz ähnlich wie beim sogenannten Anastigmaten.«

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

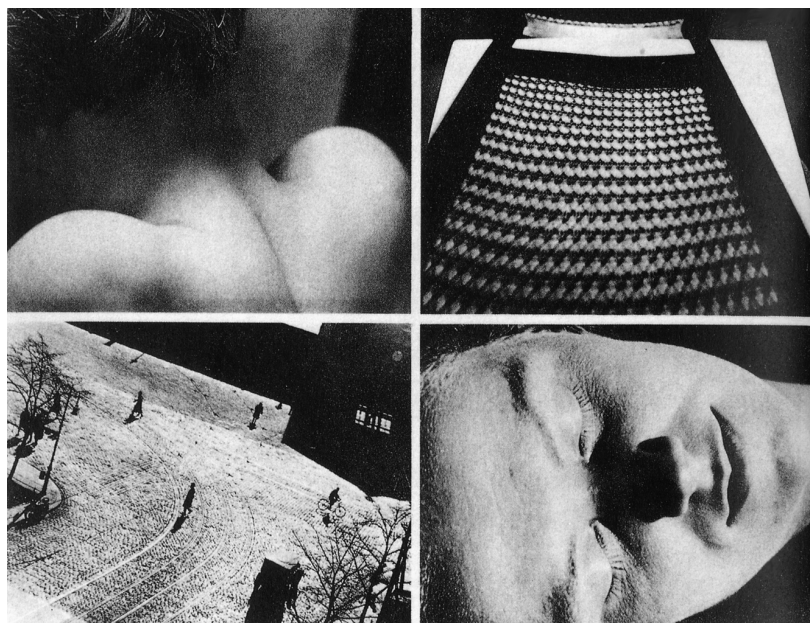


Abb. 11: Raoul Hausmann, Vier Fotos, vermutlich 1931

Bildes an diese Stelle verlegt werden muß oder aber die Blickführung dort beginnen und zum Hauptobjekt führen sollte.

Die wissenschaftlichen und ästhetischen Optiker behaupten immer wieder, das menschliche Auge sähe alle Objekte mit gleicher Tiefenschärfe hinter- und nebeneinander, während das fotografische Objektiv auf gewisse Zonen der Schärfe beschränkt sei. In Wirklichkeit sieht das menschliche Auge in einer Folge von Blickpunkten, um die herum alles unscharf bleibt; die scheinbare Schärfe aller Raumteile wird nur durch das Bewußtsein, also ideoplastisch (über die Vorstellung) hergestellt. Es kommen Blickpunkte derart vor, daß etwa der um das betrachtete Objekt noch vorhandene Raum völlig vom Bewußtsein ›fortkorrigiert‹ wird, als stände das Objekt ganz für sich allein, ohne Umgebung da; das fotografische Objektiv gibt zwangsläufig alle im Strahlenwinkel befindlichen Objekte und Raumteile mehr oder minder scharf wieder. Die Theorie ›Scharfeinstellung auf den Vordergrund‹ entspräche am meisten dem natürlichen Sehen, ist ebenfalls falsch. Die Tiefenschärfe des Bildes ist so zu verteilen, daß dadurch die Sehweise unterstützt und hervorgerufen wird, daß nur die dem Aufnehmenden wesentlichen Richtungen,

Massen, Lichtstufen zu Aufbauelementen des Bildes werden. Der Blickpunkt entsteht aus den anvisierten Massen, den räumlichen Standpunkten und der bevorzugten Einstellebene.⁴⁷

Hausmann geht es dabei nicht um eine möglichst genaue Wiedergabe der Gegenstände, sondern um die unwillkürlich vorgenommenen Korrekturen und Veränderungen der Wahrnehmungsbilder durch das Bewußtsein, da dieses »den tatsächlichen Augenschein umändert, den die fotografische Kamera ganz richtig wiedergibt.«⁴⁸ Der Rekurs auf die Physiologie dient dabei einer Einklammerung der persönlichen-individuellen wie auch der kulturell-historischen Einflußnahme auf die Wahrnehmungsbilder. Die auf Physiologie gegründete Photographietheorie Hausmanns versucht das natürliche Sehen zur Richtschnur des gesamten Theoriemodells zu machen. Das bisherige Verfehlen der physiologischen Regeln der Wahrnehmung in der Kunst und Photographie ist Zeichen dafür, daß die traditionelle Theorie und Praxis der Kunst nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die Wirklichkeit verfehlt, da diese nur als Wahrnehmungsphänomen existiert. So wie Moholy-Nagy in der Photographie eine objektive Wirklichkeit entdeckte, die bisher durch die Tradition verstellt war und sich dem Menschen nun nach einer Formulierung Walter Benjamins als »Optisch Unbewußtes« zeigt, zielt Hausmann auf eine durch die Tradition unverstellte Wirklichkeit, die aber nicht in den Gegenständen, sondern in der Wahrnehmung zu suchen ist. Photographien sollen die Trennung von Subjekt und Objekt aufheben und eine bildliche Konkretion des Wahrnehmungsaktes leisten. Ziel ist auch hier eine »Erweiterung unserer Körperfähigkeiten und Sinne«,⁴⁹ eine »Rückführung des Neuen Sehens zum Lebendigen«⁵⁰ und eine »Steigerung der Psychophysis«. Die Oppositionen, die sich durchweg in Hausmanns Texten finden (Emanation – Kristallisation; Bewegung – Pyramide; Exzentrik der Sinnesorgane – Newtonsche Optik und euklidische Geometrie; Dynamik – Statik) sind rückführbar auf die zentrale Gegenüberstellung, die bereits den photographischen Diskurs des 19. Jahrhunderts bestimmte: diejenige zwischen Leben und Tod. Die Physiologie

⁴⁷ Ebd., S. 44.

⁴⁸ Ebd., S. 45.

⁴⁹ Ebd., S. 42.

⁵⁰ Andreas Haus: Raoul Hausmann. Kameraphotographien 1927–1957. München 1979, S. 16.

als Theorie des lebendigen Organismus dient dazu, der Kunst Leben einzuhauchen, sie als Analogon der lebendigen Wahrnehmung zu profilieren. Die Photographie als technisch-mechanisches Verfahren soll eine organisch-physiologische Anwendung finden. Bei den Photographien geht es daher zwar grundsätzlich und notwendig um Formen, allerdings nur insofern sie als Formrelationen erscheinen und komplexe Beziehungen zwischen den einzelnen Bildelementen eröffnen. Aber auch für die Photographie gilt das Gesetz der Optophonetik; auch sie ist nicht nur auf das Auge als Sinnesorgan beschränkt, sondern findet ihr sinnesphysiologisches Echo auch in den anderen Sinnen, zwischen denen ein fließender Übergang besteht. Hausmann verdeutlicht dies am Beispiel eines Experiments: Es sei grundsätzlich unmöglich, bei geschlossenen Augen einen großen Platz zu überqueren, da die eintretende seitliche Abweichung dazu führt, daß wir im Bogen gehen. Wenn allerdings ein Ton hinzukommt, macht diese Aufgabe keinerlei Schwierigkeiten. Das akustische Signal korrigiert, so Hausmann, die Sinnesdaten und führt zu einer veränderten raumzeitlichen Wahrnehmung. Dieses Experiment ist Anlaß genug, einen Bruch mit der abendländischen künstlerischen Tradition zu proklamieren.

Unser Auge hat die Neigung, gewisse optische Beziehungen in eine gewohnte Ordnung zu bringen. Es unterscheidet nicht oder will nicht die Vielfalt der Formen unterscheiden, die nur sichtbar werden, wenn man die Zügel des Bewußtseins lockert. Sehen ist ein gesellschaftlicher Vorgang – wir banalisieren die Dinge durch visuelle Allegorie, die ihnen ihre vielförmige Bedeutung nimmt. Das optische Organ Auge ist seinem Bau nach dasselbe wie – sagen wir – im Mittelalter. Aber, welcher Unterschied des sozialen Bewußtseins des Blickpunkts! Ebenso eröffnet sich ein Abgrund zwischen dem gewöhnlichen Anblick der täglichen Dinge und dem verfeinerten heutigen Blick, der gelernt hat, ganz neue Verbindungen und Zeichen zu sehen, der von allen möglichen negativen sinnlosen Formen genährt wird, wenn man sie einzeln betrachtet.⁵¹

Dieses Zeichenspiel der Wahrnehmung, das uns die Welt mit neuen Augen zu sehen lehrt und das Grundlage von Hausmanns photographischen Experimenten ist, findet seine denkwürdige Konkretion in der Erfindung eines Instruments, Optophon genannt, für das er 1924

⁵¹ Raoul Hausmann: Fotomontage, in: Ders.: Am Anfang war Dada. Hg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Seibach/Gießen 1970, S. 45–53, S. 49.

vergeblich ein Patent anmeldete. Man kritisierte, daß die Nützlichkeit nicht zu erkennen sei und »kein angenehm-menschlicher Effekt« dabei herauskäme. Hausmanns Optophon leistet eine »synästhetische Verbindung von Licht und Ton«, indem es mit Hilfe einer Tastatur gleichzeitig Töne und korrespondierende Spektralfarbenreihen hervorruft.⁵² Dieses Farbenklavier ist Vorbote von technischen Errungenschaften, die ein Zeitalter ankündigen, in dem, so Hausmanns Vision, Sprache und Denken überwunden sein werden und ein neuer Mensch existieren wird, »der uns nicht gleicht und der unsere Sehnsüchte und Sentimentalitäten nicht mehr kennt.« Dieser Mensch wird über neue Wahrnehmungsfähigkeiten verfügen, die die Trennung der Sinne längst hinter sich gelassen haben: »Meine Herren Musiker, meine Herren Maler: ihr werdet durch die Ohren sehen und mit den Augen hören und ihr werdet den Verstand dabei verlieren!«⁵³

Bildnachweis

Abb. 1, 4, 5, 8, 10: Der deutsche Spießer ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971, Berlin 1994

Abb. 2, 3, 6, 9, 11: Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, hg. u. kommentiert von Eva Züchner, Berlin 1998

Abb. 7: Ph. Fauth, Hörbigers Glacial-Kosmogonie, Kaiserslautern 1913, S. 143

⁵² Vgl. die Dokumentation in: Ders.: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, S. 214f.

⁵³ Ders.: Die überzüchteten Künste, in: Ebd., S. 133–144, S. 144.

Der Roman vom Epos Peter Handkes »Poetik der Verlangsamung«

»Er erstaunte, in dieser Sprachgeschichte, die zugleich die schönste Volksgeschichte war, ein wahrhaftes, großes, singendes und klingendes Epos zu finden.«

Gottfried Keller, Der grüne Heinrich
(1. Fassung 1854/1855)

»Das einzige, was ich jemandem wie Simonen vorwerfe: daß ich ihn zu schnell lese.«

Peter Handke,
Geschichte des Bleistifts (1982)

I

Kein Autor der deutschsprachigen Literatur nach 1945 ist dem Roman feindseliger gesonnen als Peter Handke. Es handelt sich dabei aber nicht um eine naive und umstandslos tendenziöse Verwerfung jeder modernen Literatur, sondern um ein sorgfältig entworfenes, ausgebautes und an Vorbildern ausgerichtetes poetologisches Programm. Wie konstruktiv und konsequent dieses Verdikt wiederum in Literatur überführt wird, sieht man nicht nur daran, daß Handke selbst beständig ›Romane‹¹ schreibt, sondern daß er längst auch die Rolle des haßerfüllten Sprechens über den Roman im Roman gleichzeitig kultivieren, funktional erklären und sogar parodieren kann: Es sind die »Brandschimpfreden kleinlicher Propheten«,² sogenannter *alter egos* der Erzählerfiguren in Handkes Romanen, die diesen für Handkes Gesamtwerk typischen Schmäh- und Schimpfgestus reflektieren.

¹ Vgl. zuletzt Peter Handke: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman. Frankfurt a. M. 1997, und ders.: Der Bildverlust. Roman. Frankfurt a. M. 2002.

² Peter Handke: Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt a. M. 1994, S. 1046.

»Schon öfter ist mir aufgefallen«, bemerkt der in verschiedenen Büchern Handkes auftretende Erzähler Gregor Keuschnig zu solchen Tiraden, »daß gerade die Schimpf-, Schand- und Schmähmäuler, sowie sie sich vergessen und einmal ins Erzählen geraten, die tiefsten, die herzlichsten, die allumfassenden Erzähler sind; stiller ist es in mir nie geworden, als wenn ich solch einem Thersites, verwandelt in einen Epiker, zuhörte.«³ Das Schmähen ist in dieser Poetik wie schon bei Leon Bloy, Thomas Bernhard oder Louis-Ferdinand Celine eine vorsätzliche ›Vertiefung‹ und Intensivierung des üblichen Erzählens und Kommentierens.

Die Figur des in einen Epiker verwandelten Schmähdredners steht am Ende der idealen Handkeschen Schreib- oder Erzählbewegung, es ist das ›Selbstporträt des Schriftstellers als geläuterter Thersites‹. Jene in Handkes Texten allgegenwärtigen Ausfälle gegen den Roman sind somit nicht einfach spontane Äußerungen eines ungezügelter reaktionären Ressentiments, sondern haben ein nie aus den Augen verlorenes Ziel, indem sie zuerst negativ ein alternatives poetologisches Programm konturieren, eine systematische Hervorbringung des Epos unter modernen Bedingungen ankündigen und dabei nicht zufällig an die Vorhang-Metapher des Fragments »Über epische und dramatische Dichtung« Goethes und Schillers anschließen: »Stimme und Tonfall eines Erzählers sollte man aus einem Text nicht heraushören (ich dachte an jemanden wie Thomas Mann, und stellte mir eine störende, individuell-ironische Stimme vor – unvorstellbar bei Homer, Goethe, Fontane oder Stifter).«⁴

Da es von diesem gleichzeitig mit dem Roman auftretenden Programm aber nur eine erst in der nachhaltigen Zurückweisung des angeblich ›Romanhaften‹⁵ entstehende Vorstellung geben kann, wird der anstelle des-

³ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2), S. 1058. Dieses schimpfende alter ego meldet sich schon 1983 in den »Phantasien der Wiederholung« zu Wort und kündigt seinen wortgewaltigen Auftritt von 1994 hier bereits an: »Ich stellte mir Homer gerade als kindlich-pummeligen Kellner vor, aus dem es unversehens hervorsummte, -schallte, -tönte, -klang.« (Peter Handke: Phantasien der Wiederholung (1983). Frankfurt a. M. 1996, S. 7.)

⁴ Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts (1982). Frankfurt a. M. 1985, S. 375. »Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.« Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. M(ünchner) A(usgabe), 21 in 33 Bänden. München 1985ff., Bd. 4.2, S. 126–128, hier: S. 128.

⁵ Die Polemik im Roman gegen den Roman als das ›Romanhafte‹ findet sich etwa in Goethes Spätwerk »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden« von 1829, das

sen entstehende Erzähltext zu einer nicht enden wollenden, vorläufigen oder vorbereitenden polemisch-programmatischen Anstrengung. Gleichzeitig werden dabei ein für das angekündigte neue Epos herangezogener Idealkanon, literaturtheoretische, historische und politische Ableitungen des ›Idealepischen‹ und immer neue, genauso vorläufige Umsetzungen dieser Überlegungen in *einen* komplexen und (ebenso wie der Roman) verschiedene Gattungen fusionierenden Text verwoben. Bei den dafür herangezogenen Gattungen handelt es sich dann allerdings meistens um solche, die dem Leser die Assoziation vormoderner anonymer, ›naiver‹ Erzählverhältnisse näher legen: Fabel, Legende, Märchen, Chronik oder Heiligenvita.

Diese Zurückweisung findet zusätzlich auch als Umsiedlungsarbeit innerhalb des etablierten Kanons statt, indem neben den allgegenwärtigen Werken Homers und Vergils, Goethes oder Stifters die Romane Simenons, Camus,⁶ Boves,⁷ Kafkas oder Faulkners⁸ für die endlich fortzuführende richtige ›epische‹ Tradition reklamiert werden. Eine andere Gruppe – vor allem Musils ›Mann ohne Eigenschaften‹ oder Joyce' ›Ulysses‹ – werden dagegen als ›monströse‹⁹ Auswüchse der Literaturgeschichte, als ›Überromane‹,¹⁰ besonders lautstark verworfen. Das Er-

bei Bedarf von den folgenden Autorengenerationen von Stifter bis Handke dann immer wieder als alternatives Epos in Prosa angeführt wird. Hier wird ›die etwas romanhafte Art‹ von Zusammenkünften genauso beklagt, wie das ›die Einbildungskraft reizende Fabeln‹ und ›das ewig in Romanen wiederholte Personal‹. (MA 17, S. 287, S. 282 und S. 300).

⁶ Vgl. Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gampert (1987). Frankfurt a. M. 1990, S. 94.

⁷ Sehr früh, schon 1984 im Nachwort zu seiner Bove-Übersetzung, skizziert Handke indirekt in einer aufschlußreichen Paraphrase sein eigenes Großprojekt: ›Bécon-les-Bruyères hat den Duktus einer Geschichtsschreibung; nur daß es nicht um Geschichte geht, sondern um einen Ort. Boves französische Sätze haben in diesem Werk, dessen Held kein sterblicher Mensch ist, sondern die – zumindest – langlebige Vorstadt, die Struktur der lateinischen Perioden des Historikers Livius. Die grammatikalischen Elemente der in der Regel sehr langen Sätze mußten beim Übertragen demnach oft regelrecht zusammengesucht werden. Nicht dieses Suchen natürlich wollte ich an den Leser weitergeben, wohl aber die es begleitende Spannung – jene das Überspringen verhindernde, verlangsamende Spannung, die von der Prosa Emmanuel Boves, und besonders von Bécon-les-Bruyères, ausgeht.‹ (Peter Handke: Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettlungen 1980–1992. Frankfurt a. M. 1992, S. 113).

⁸ Vgl. Handke, Phantasien (Anm. 3) S. 95.

⁹ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 141.

¹⁰ ›Dieses ganze Romanzeugs, das kann mir wirklich gestohlen bleiben, das ist eine Verirrung des 19. Jahrhunderts für mich. Die größten Leute, wie der Flaubert, die haben gelitten

gebnis dieser »Rückeroberung«¹¹ ist deshalb eine über alle Maßen theoriegesättigte ›Erzählung‹, deren Personal und Gegenstände niemals sein können, was sie (in zumindest vordergründigen Verpflichtungserklärungen) unentwegt zu sein beanspruchen: ›reines Erzählen‹, ›mitgelebte Natur als Alltag‹, ›verwandelte Menschheit‹.

Das immer dezidiert antipsychologisch entworfene Personal¹² der Texte verkörpert – nur leicht verhüllt – konkurrierende und fusionierende poetologische Konzepte des Erzählens und konstituiert darüber hinaus eine umfassende ironisch verschlüsselte Werk(Auto-)biographie.¹³ Das angestrebte reine Erzählen als spontanes Aufzählen des ›zusammengeschaute‹ Alltags konkretisiert sich aber nur in immer neuen Verweisen auf die Bibliothek. Die besonders natürliche Natur der (literarisch) noch unberührten ›Vorstädte‹ von Paris, die sich der Schreiber schließlich zu einem abgeschlossenen ›Weltkreis‹ mit einem geheimen Zentrum und ihm gemäßen Schreibort stilisiert, könnte arrangierter und stillebenhafter nicht wirken:

Nach einer Busfahrt durch die südlichen und dann schon westlichen Vorstädte, und einem Gehen durch die Wälder von Clamart und Meudon, an einem Tisch im Freien, am Ufer eines Waldteichs, das Fertigschreiben der Skizze vom Übersetzen. [...] Und dann, mitten am Nachmittag, eben jene Zugfahrt außen oben um Paris herum, erst nach Osten, danach im Bogen nach Norden und zurück in den Bogen ostwärts – so daß er an einem ein-

unter diesem blöden Romangehabe. Das ist ausgeartet im 20. Jahrhundert in diese monströsen Überromane, von Musil, oder ›Ulysses‹ von James Joyce.« (Handke, Zwischenräume [Anm. 6] S. 41). Auch bei Musil finden wir eine spezifische, rhetorische Abneigung gegen den Roman, die allerdings ein gänzlich anderes Ergebnis zeitigt.

¹¹ Vgl. Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 106.

¹² »Wie vermeid ich, daß das ein Charakter wird, daß da Psychologie ins Spiel kommt. [...] Ich wollte das nicht – das ist auch mein Instinkt –, daß jeder sich darauf hin projizieren kann, auf die Erlebnisse, auf den Blick, auf das Ohr, auch auf das Bedenken.« (Handke, Zwischenräume [Anm. 6] S. 82). »Der gewöhnliche Realismus, der auf den Rezepten der Beobachtung, Zergliederung, Personenbeobachtung usw. beruht, ist heute völlig unproduktiv.« Peter Handke: Noch einmal vom Neunten Land. Peter Handke im Gespräch. Klagenfurt 1993, S. 63. »Nicht charakterisieren, nicht typisieren, keine Gestalten schaffen, sondern die Urbilder = Leerformen weitergeben (wie Homer, Goethe, Karl May)«. (Peter Handke: Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982 – 1987). Salzburg, Wien 1998, S. 27).

¹³ Ein Aspekt, der hier leider vernachlässigt werden muß; vgl. etwa die »Niemandsbucht« als umfassende ironische Werkschau, die aus tatsächlichen, variierten und erfundenen Büchern Handkes zusammengesetzt ist.

zigen Tag fast die ganze Weltstadt umkreiste –, wo die Idee vom geglückten Tag wiederkehrte [...] wo die Idee vom geglückten Tag sich ihm verwandelte von einer Lebens- in eine Schreibidee.¹⁴

An dieser Bemühung, so etwas wie einen dem Weltbuch korrespondierenden ›Weltkreis‹ *en miniature* zu etablieren, erweist sich der Anspruch des Textes, seine eigene Gattungszugehörigkeit ›Roman‹ als alternatives ›Epos‹ hinter sich zu lassen. Der so frühzeitig in seiner Planung geschilderte Großtext der »Niemandsbucht« weiß wie seine Vorgänger-Texte natürlich um diese topischen, uneinlösbaren Versprechen und spielt gleichzeitig mit ihnen: »Die Wiederholung: Ich erzähle, unterschwellig, das Erzählen.«¹⁵

So ist ein zentrales Thema dieses literarischen Werkes spätestens seit Beginn der achtziger Jahre der Anfang von etwas, das nicht einfach (außerhalb der Bibliothek) anfangen kann: ein »Anfangen und ein Anheben aus einer Nacht«,¹⁶ ein »Urzustand des Erzählens«¹⁷ und dessen endliches »majestätisches Ausklingen in Ereignislosigkeit, in den Schlaf, in Alltagsverrichtungen.«¹⁸ Es geht in dieser sich auf Text und Autorleben erstreckenden Reinheitsutopie immer um ein (nur) »vergessenes Epos«,¹⁹ um eine Geschichte »endlich befreit von jeder entwürdigenden Anekdote«,²⁰ um die in diesem Sinne »großen Epiker«,²¹ um ein dieser Erzählanstrengung korrespondierendes »episches Leben«,²² »den epischen Sinn«,²³ um das »weltumspannende Epos«,²⁴ das »Epos von morgen«²⁵ oder »die uns heute entsprechende Epik«.²⁶

Die häufigste Metapher für diesen unmöglichen Anfang, eine *tabula rasa* der Literatur, ist nicht zufällig der Schnee oder das Schneien, denn

¹⁴ Peter Handke: Versuch über die Müdigkeit (1989). Versuch über die Jukebox (1990). Versuch über den geglückten Tag (1991). Wien, Gütersloh, Stuttgart o.J., S. 174.

¹⁵ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 330.

¹⁶ Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 45.

¹⁷ Ebd., S. 77.

¹⁸ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 133.

¹⁹ Ebd., S. 176.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Ebd., S. 29.

²² Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 330.

²³ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 162.

²⁴ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 376 und ders., Versuch (Anm. 14) S. 71.

²⁵ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 483.

²⁶ Handke, Phantasien (Anm. 3) S. 62.

»das Epos von morgen sah der Leser im langsamen Schneien vor sich«²⁷ und »Schneien« und »Anfangen«, das gehörte für ihn zusammen.«²⁸ Es sind aber immer auch die »uralten« Worte des Odysseus in der »Ilias«, »Worte, Schneeflocken gleichend, winterlichen«,²⁹ denen diese Texte unmittelbar nachfolgen möchten.³⁰ Dieses sehr bewußte Pendeln zwischen unberührter Natur und ältester Literatur als den Paradigmen des neuesten Schreibens wird schließlich aufgehoben im umfassend zitierten Topos von der Lesbarkeit der Natur, die in Abwandlung dieses ebenfalls sehr alten Topos der Literaturgeschichte eine erneute Lesbarmachung einer veränderten Idealnatur³¹ durch den Autor Peter Handke ist.

Es ist der titelgebende namenlose »Niemand« Odysseus der »Niemandsbucht«, den sich die wechselnden Erzählerfiguren dieses kunstvoll verzahnten Textuniversums mehrfach zum Patron oder zum Vater³² erwähnen. Der ideale Schreibort im Niemandsland der mit dem neuen Naturkonzept in den Mittelpunkt tretenden Vorstädte ist deshalb wiederum ein Niemandsort, ein Nirgendwo, z. B. jener »namenlose Weiher«

²⁷ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 483.

²⁸ Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987), Frankfurt a. M. 1989, S. 54.

²⁹ Homer: *Ilias*. Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a. M. 1997, III.221 ff., S. 51. Vgl. auch ebd., XII.278 ff., S. 202.

³⁰ Zentrale Motivkomplexe in diesem Zusammenhang analysieren Rüdiger Zymner: Adler, Palme, Merops. Zum Problem der poetischen Emblematik, in: Ernst Rohmer u. a. (Hg.): *Texte Bilder Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*, Heidelberg 2000, S. 285 – 302; Gerhart v. Graevenitz: Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke), in: Susi Kotzinger (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam 1994, S. 241 – 260 und Eberhard Lippert-Adelberger: Die Platanen in Goethes »Wahlverwandschaften«. Versuch einer mariologischen Deutung, in: *Goethe-Jahrbuch* 114 (1997), S. 265–275.

³¹ »Nicht »die Natur« ist verschwunden, wohl aber die Natur als Schauplatz, für Entwurfs-Geschichten (die »Entwurfs-Siedler« von einst – die »Realitäts-Camper« von jetzt). Was?/wo sonst aber als die Natur kann Schauplatz für die Erzählung sein?« (Handke, *Geschichte* [Anm. 4] S. 291)

³² »Und wie Odysseus oft voll des Weines war, so lag dann auch ich, sein Sohn, im Verlauf meiner Suche nach ihm, einmal als ein Betrunkener auf dem Erdboden.« (Peter Handke: *Die Wiederholung* [Anm. 3] S. 307). Bezeichnenderweise geht es hier überhaupt nicht um die zitatt- oder gleichnishafte Schilderung eines Erlebnisses, sondern um die Poetik des Epos und die ideale Autorschaft: »Ich sah darauf besser, träumte scharfsinnig, durchschaute die Zusammenhänge, erfreute mich der klar gestaffelten Zwischenräume, die mir im Zeigersinn, ich brauchte mich gar nicht mitzudrehen, einen geordneten Erdkreis ausmalten. [...] So war es, wenn ich für mich trank. In Gesellschaft aber – dem Telemach liefen ja die Gefährten zu – verlor ich in der Regel den Sinn für das Maß.« (Ebd., S. 308).

verschiedener Texte.³³ Der ideale Protagonist ist ein moderner Odysseus, dessen durchgehend unexplizierte ›fragwürdige‹ und proteische Identität nur die allen Texten zugrunde liegende Poetik spiegelt:

An dem geglückten Tag werde ich rein sein, Medium gewesen sein, schlicht mit dem Tag mitgegangen sein [...]. Dein Inneres wird ebenso vielfältig geworden sein wie im Lauf dieses Tages die Außenwelt, und das Beiwort des Odysseus, der ›Vielherumgetriebene‹, wirst du am Ende des Tags dir über-
setzt haben in den ›Vielfältigen‹ [...] der Held [...] wäre in der Gesellschaft der Formen gewesen – auch nur der verschiedenen Blätter auf dem Boden. Sein Ich-Tag hätte sich geöffnet zum Welt-Tag.³⁴

Olympischer Schnee oder das unumgänglich elementare ›Mitatmen‹³⁵ sind Metaphern für das »pure Erzählen«³⁶ des immer erst noch zu schreibenden »Epos des Heimatlosen«³⁷ und »Wanderers«.³⁸ Nachdem Handke den Roman »Die Wiederholung« veröffentlicht hat, dessen Titel nur eine weitere technische Paraphrase des Erzählvorgangs bedeutet, skizziert er wenig später in einem buchförmigen Gesprächsprotokoll (seinem Eckermann Herbert Gamper) jenes, in dem »Versuch über den geglückten Tag« längst bis in die Inventardetails gegenwärtige »Niemandsbucht«-Projekt, das den abschließenden Höhepunkt einer Propagierung des Epos darstellen wird:

Also mein Ideal wär [...] das Epische, das Zusammenhängende, sich Zusammenfügende zu verbinden mit dem Disparaten, mit dem Sprunghaften, mit dem Augenblickshaften, mit der Notate, daß beides zusammen eine Einheit ergäbe, eine völlig organische, daß sich sozusagen das große Epos und die kleinen Dinge des Alltags [...] daß ich beides [...] in eine seltsame Form zu-

³³ Vgl. z.B. Handke, Versuch (Anm. 14) S. 170 und Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 830.

³⁴ Handke, Versuch (Anm. 14) S. 181. Außerdem: »Ja, den Namen los sein, begeisterte [...] erst allein mit den Dingen, namenlos, kam er richtig in Gang.« (Handke, Nachmittag [Anm. 28] S. 55).

³⁵ »Erst wenn ich atmend denke, entstehen die Sprachbilder.« (Handke, Geschichte [Anm. 4] S. 293); »Jedes aufmerksam aufgenommene Wort gibt mir einen tieferen Atem: das ist das Werk des Lesens.« (Handke, Felsfenster [Anm. 12] S. 348).

³⁶ Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 84.

³⁷ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 399.

³⁸ Gerade eine der häufigsten intertextuellen Bezugnahmen in Handkes jüngsten Texten – auf Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden« von 1829 – bleibt dagegen nahezu unkommentiert.

sammenbringe [...] daß ich mir zum Beispiel denk: dieses Jahr wird dieses Jahr sein; wo ich kein Thema hab, sondern nur die Welt walten lasse.³⁹

Beiden Romanen, die auf das utopische uranfängliche, reine Erzählen hinarbeiten wollen, gehen also mit erstaunlich großem Abstand poetologische Traktate voraus, die diese Umsetzungsversuche ankündigen und reflektieren.⁴⁰ Am konstruierten Nullpunkt des Erzählens »waltet nur die Welt«, geht sie »nebenher« auf den Autor »über«.⁴¹ Das ist schwer vorstellbar, wird aber in immer neuen poetologischen Anläufen gefordert: »Es darf zwischen den Dingen und mir kein Wille sein«, ⁴² heißt die knappe Vorgabe frühzeitig. Zwischen dem Willen und den Dingen aber sind die Worte (der Literatur), deshalb verlangt diese Poetik weiterhin: »Ich darf es schreibend nicht so weit kommen lassen, daß ich einzelne Wörter gegeneinander abwäge – ich muß das einzig richtige Wort wortlos erwarten. Beim Schreiben muß, Satz für Satz, nur die innere Stimme sprechen. Und was ist die innere Stimme? Es ist die äußere Stimme, etwa die der Vögel.«⁴³ Eine bekannte poetologische Konstruktion – das Schreiben unter Diktat einer wahren Stimme, der Autor in Absehung der Bücher als reines durchlässiges Medium (der Liebe, der Natur etc.) –, wird hier modifiziert, indem das Innere mit dem Äußeren gleichgesetzt wird. Dieses Programm tauscht ganz konsequent authentisch gemachte Gefühle (des hochindividuellen »Genies«) gegen authentisch gemachte Beobachtungen und ihre Gegenstände (eines »Niemand«) ein.

Die Authentizität, Reinheit oder Uranfänglichkeit des Erzählten gehorcht dann einer ins Äußere verlagerten Stimme oder einer zum Ver-

³⁹ Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 96.

⁴⁰ Den »Phantasien der Wiederholung« von 1983 folgte »Die Wiederholung« von 1986, dem »Nachmittag eines Schriftstellers« von 1987 und dem »Versuch über den geglückten Tag« von 1991 folgte 1994 »Mein Jahr in der Niemandsbucht«, das auf folgende Weise angekündigt wurde: »Hier, an der Stadtgrenze, war der Ort, der dem, was er tagsüber am Schreibtisch getan hatte, entsprach.« (Handke, Nachmittag [Anm. 28] S. 56). Zur Problematik von Erinnerung und Erzählung in Handkes Werk vgl. Uwe C. Steiner: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten: Goethe, Keller, Kleist (»Langsame Heimkehr«, »Versuch über die Jukebox«, »Versuch über den geglückten Tag«), in: DVjs 70 (1996), S. 256 – 289; Cornelia Blasberg: Peter Handke und die ewige Wiederkehr des Neuen, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 38 (1997), S. 185 – 204.

⁴¹ »Mit dem Tätigsein dort an dem Wasser zeichnete sich die Umwelt auf ganz andere Weise ab, als wenn ich nur müßig davorgesessen hätte. Ohne daß ich sie eigens wahrnahm, ging sie, nebenher, auf mich über.« (Handke, Niemandsbucht [Anm. 2] S. 829).

⁴² Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 309.

⁴³ Ebd., S. 337f.

schwinden gebrachten und als anonym inszenierten Wahrnehmung: »Ideal? Ja, ideal: [...] alles, wie es sich für ein Epos gehört; sich selbst erzählende Welt als sich selbst erzählende Menschengeschichte, so, wie sie sein könnte.«⁴⁴ Doch gerade diese so selbstverständliche Erzählung verlangt eine strenge hermeneutische Auswahl der geschilderten Gegenstände. Nur wirkliche (man müßte sagen: »reine«) »Alltäglichkeit« genügt den Anforderungen an das Material für ein zukünftiges Buchepos: »Das ist das menschliche Epos, das sind die wirklichen Sachen: die Leute stehen an der Bushaltestelle – der Bus hält ein bißchen zu weit vorn –, und die Wartenden gehen ihm nach und steigen ein, Tag für Tag [...].«⁴⁵ Die wirkliche Alltäglichkeit kann man nicht »romancierhaft registrieren oder recherchieren«, sondern nur durch ein »Paradox«, »eine Grundregel ex negativo« erfassen: »Nicht beobachten, nicht fixieren, nicht genau hinschauen [...] nur »friedlich umherschauen.«⁴⁶

Das Programm signalisiert nicht nur geschickt den überlegenen Erdkreis-Radius (»Umherschauen«) des Epos gegen die hoffnungslos »subjektiv fixierte« Wahrnehmung des Romans, sondern führt erneut auf dem kürzesten Weg zu einer alles umfassenden Literarisierung, denn »am Schluß einer Erzählung müßte erreicht sein«, notiert Handke, »daß die bloßen Wörter für die Dinge stehen können.«⁴⁷ Es ist die »Geschichte der Wörter, der Wörter, die das enthalten, was war, und das, was hätte sein können«⁴⁸, die von den Texten schließlich hoffnungsfroh als Geschichte einer neuen epischen Gemeinschaft erzählt wird. Auch die unvermittelte Wiedergabe der »Alltagswelt« ist also eine lupenreine Bibliotheksvision: »Alles Geschriebene, was nicht Buch ist, und alles Leben, was nicht Buch werden kann (oder könnte), interessiert mich nicht, stößt mich ab, ekelt mich an, langweilt mich«,⁴⁹ »mir geht es nur um die Bücher, das Buch.«⁵⁰ Nicht nur weiß der Autor, daß jeder seiner Sätze »aus einer dreitausend

⁴⁴ Handke, Versuch (Anm. 14) S. 41.

⁴⁵ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 329.

⁴⁶ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 9.

⁴⁷ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 320.

⁴⁸ Handke, Neuntes Land. Gespräch (Anm. 12) S. 46.

⁴⁹ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 302.

⁵⁰ Ebd., S. 321. Es ist geradezu ein Buch-Kult, den Handke betreibt: »Für mich ist das Buch immer etwas Ungeheuerliches: das Buch, ein Buch, auch nur: wieder ein Buch. Das ist etwas Göttliches für mich, ich sag das jetzt so. Und dann aus diesem Übermut: das Buch!« (Handke, Zwischenräume [Anm. 6] S. 124).

Jahre alten Tradition kommt⁵¹, er schreibt seine Erzähltexte auch unentwegt und bis zur Parodie in den modifizierten epischen Kanon ein:

Indem Wilhelm sich von dem Apfelbaum zurück zu seinem Jugendgewässer wandte, sah er sich dort als Umriß von damals, mit den ersten Sternen jetzt, deren stille Spiegelung im Teich durchkreuzt wurde von Fledermausschatten. Das Ufergras daneben war durchfurcht von Panzerspuren, und jenseits des Apfelsfelds stand ein dunkles Gehöft, verlassen von deutschen Ausgewanderten.⁵²

Die Frage nach dem Epos, das diese poetologischen Forderungen erfüllen soll, wird in Handkes Texten dementsprechend häufig und verschieden gestellt. Was gehört ins Buch? Was ist das für ein Buch? Wie erkennt man, daß man in der Lage (*berufen*) ist, es zu schreiben? Die Frage nach dem Inhalt beantwortet das Konzept der ›Alltäglichkeit‹. Literaturgeschichtlich wird so argumentiert, daß »ein Grundwebstoff für den großen Zusammenhang mit den Jahrtausenden fadenscheinig geworden«⁵³ ist. Die großen Themen als Katastrophen – Kriege, Irrfahrten, Untergänge⁵⁴ – sollen einem »Epos des Friedens«⁵⁵ weichen, das Nebensächliches und Undramatisches hervorhebt, Peripherie und Zentrum vertauscht. Das dadurch entstandene Buch hat über seine Eigenschaften als neuer und besonderer Bestandteil der Bibliothek hinausgehende Qualitäten: Es ist das Dokument einer ›Verwandlung‹, es ist ein »Umschwungbuch«,⁵⁶ ein Buch, das in der pietistischen Tradition der Autobiographie eine ›Wende‹ markiert.

⁵¹ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 274.

⁵² Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 932. Mit dem »Wilhelm Meister«, den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und den »Wahlverwandschaften« ist genau derjenige Ausschnitt des Goetheschen Werkes nahezu ständig präsent in Handkes Werk, der in dieser Tradition für den Grundstock einer neuen Prosaepik gehalten wird. Zu Goethes »Märchen« und dem Kind/Löwe-Motiv vgl. Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 1011.

⁵³ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 700.

⁵⁴ Vgl. Jorge Luis Borges: Die vier Zyklen (1972), in: ders., Schatten und Tiger. Gedichte 1966 – 1972. Hg. v. Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1994, (=Werke in 20 Bänden., Bd. 12), S. 195f. Borges wird erwähnt in: Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 700.

⁵⁵ Handke, Felsenfenster (Anm. 12) S. 347. Vgl. auch ders., Schatten (Anm. 7) S. 63: »Da es heutzutage keinen Krieg mehr gibt, den es zu beschreiben gäbe, wie das einst Homer und der spätere Tolstoj getan haben, meine ich, daß zumindest bei uns in Europa in Friedenszeiten Prosa von der beschriebenen Art am angemessensten ist. Der gewöhnliche Realismus, der auf den Rezepten der Beobachtung, Zergliederung, Personenbeobachtung usw. beruht, ist heute völlig unproduktiv.«

⁵⁶ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 487.

Doch den erneuten Beigeschmack der quantitativen und inhaltlichen Beliebigkeit, also das Gefühl, auch nur Produkt einer seit dem 18. Jahrhundert ritualisierten und kommerzialisierten Bekenntnisfigur des gesteigerten Subjektivismus (und damit Psychologie) zu sein, wehrt das Buch auf verschiedenen Ebenen ab. Der Autor inszeniert es öffentlich in einem fingierten Disput mit dem Verleger als ›kostbares‹ (und mit einem von eigener Hand illustrierten Umschlag versehenes) Buch. Der Text führt sich selbst ein als ›Tor‹ zu einer ganz neuen Welt, als eine »Verheißung«⁵⁷ für die gesamte (lesende) Menschheit, als »ein Buch, welches die Welt neuweht«:⁵⁸

Und es weht mich die neue Welt weniger aus der Natur an als von einem Platz mit Menschenspuren. Niemandsländ, ja: Doch auf diesem brennt, als ich daran vorbeikomme, ein Reisigfeuer, das Zweigwerk frisch zusammengesoben. [...] Die Neue Welt ist bloß noch nicht durchgedrungen, bekanntgemacht, zum Allgemeingut geworden. Und einer allein mit ihr zählt nicht. Und jedenfalls ist der Zugang zu ihr zu schaffen, und er tut not.⁵⁹

Die Bibel als Musterbeispiel einer solchen Sonderrolle des Buches wird deshalb durchgehend zitiert, gelesen⁶⁰ und vor allem plagiiert, weil der Autor eine »Nachfolge Goethes« einer »Nachfolge Christi«⁶¹ immer noch vorzieht: »Und wäre ich demnach im Augenblick nicht mehr der, der ich eingangs noch war, noch nicht der, der ich sein werde, und aber auch der nicht, als der ich erscheine?«⁶² Das neue Buch-Projekt schreibt sich gleichermaßen sicher in religiöse und säkulare Traditionen und Bild-

⁵⁷ Ebd., S. 694.

⁵⁸ Ebd., S. 1032.

⁵⁹ Ebd., S. 37. Dieser ›Platz mit Menschenspuren‹ in den ›badlands‹ wird schon Anfang der achtziger Jahre entworfen: »Die Natur für sich sträubt sich vor der Beschreibung, wie auch die Zivilisation für sich; wohl aber bin ich ganz versessen auf die Orte, wo Natur und Zivilisation zusammen sich zu einer Art Arkade fügen; versessen auf die überall anzutreffenden Bauelemente für die Weiße Stadt.« (Handke, Phantasien [Anm. 3] S. 55). Und: »In der Verlassenheit habe ich meine Menschheitsträume; sie sind nicht prophetisch, sondern wiederholend.« (Ebd., S. 95).

⁶⁰ »Das letzte war die Bibel, bei der ich das Ende des Lesens immer weiter hinausgezögert habe, indem ich dann von der Apokalypse mir bloß noch zwei Sätze am Tag gönnte. Danach habe ich mit dem Lesen nach meinem Sinn aufgehört, vorderhand.« (Handke, Niemandsbucht [Anm. 2] S. 222f.).

⁶¹ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 374.

⁶² Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 227. Vgl. nur 1. Joh. 3,2: »Es ist noch nicht erschienen, was wir sein werden. Doch wann er erscheinen wird, werden wir ihm ähnlich sein, weil wir ihn schauen werden, wie er ist.«

bestände ein: Die ersten Sätze der »Niemandsbucht« plazieren sich wie schon der »Versuch über den geglückten Tag« zwischen dem christlichen Pflingstwunder, dem »gewandelten« Paulus und Kafkas »Verwandlung«.⁶³ Der ständig vorgeschobene angeblich ursprüngliche Projekttitel – »Der Bildverlust« – und vor allem der immer präsente Begriff der »Bildsamkeit« lassen das ganze Buch außerdem als modernen Umsetzungsversuch mittelalterlicher mystischer Anleitungen zur religiösen Selbsteinkehr erscheinen. Der titelgebende »Niemand« vermittelt geschickt intertextuell zwischen Homer und der Bibel.⁶⁴ Die Glossolalie, das pflingstliche Sprachwunder entrückten und »begeisterten« Stammelns, ist darüber hinaus ein zentrales Thema der Texte,⁶⁵ was sie wiederum in eine Flucht mit Goethes »Dichtung und Wahrheit«⁶⁶ und E. T. A. Hoffmanns »Der

⁶³ »Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. Diese war mir davor ein bloßes Wort gewesen, und als sie damals anfang, nicht gemächlich, sondern mit einem Schlag, hielt ich sie zunächst für mein Ende. Sie traf mich als Todesurteil. Plötzlich fand sich an meiner Stelle kein Mensch mehr, statt dessen ein Auswurf, für den es, im Unterschied zu der bekannten Alt-Prager Groteske, nicht einmal die Flucht in die wenn auch noch so schrecklichen Bilder gab.« (Handke, Niemandsbucht [Anm. 2] S. 11).

⁶⁴ Vgl. 1. Kor. 14,2: »Denn wer in Zungen redet, der redet nicht für Menschen, sondern für Gott; denn niemand versteht ihn, vielmehr redet er im Geist von Geheimnissen«; Homer, Odyssee, IX, 365f.: »Niemand heiß ich, es nennen mich Niemand meine Verwandten, Vater und Mutter; und Niemand so rufen mich hier die Gefährten.« Dazu u. a.: Hannes Fricke: »Niemand wird lesen, was ich hier schreibe«. Über den Niemand in der Literatur. Göttingen 1998.

⁶⁵ Über das Motiv der stammelnden oder Zungenrede wird ein eigener poetologischer Strang des vorläufigen, vorbereitenden Erzählens begründet. Schon der »Versuch über den geglückten Tag« setzt hier an: »Und zugleich das Stammelnwollen: er wollte stammeln. In den Vororten sei alles so »einzeln« (Worte des Vorortgehers).« (Handke, Versuch [Anm. 14] S. 187). »Mein Weitausholen, Ins-Stocken-Geraten, Neuansetzen ist mir recht. Wenn ich ein Stammler bin, so ein selbstbewußter. Und indem ich es bedenke, sehe ich auch alle die Freunde, die hier vorkommen sollen, als einen Schwung von solchen Zungenrednern: [...] Ihrer Art von Erzählen habe ich vom ersten Wort an geglaubt. [...] Erzählt mir Vorgeschichten, die dann schon alles waren. Stockt, oder stümpert, vertut euch wieder und wieder, auf diese Weise bekomme ich ein Ohr für das Ziehen in eurem Erzählen, das die nachgestellten Weltgeschichten nicht haben, jedenfalls heutzutage nicht mehr, seit »Krieg und Frieden« nicht mehr?« (Handke, Niemandsbucht [Anm. 2] S. 54ff.) Später beschreibt der Text »das erste Zungenreden, bei dem ich je Zeuge war, wo mein Sohn nichts tat als mir die Welt aufzuzählen« (ebd., S. 242), und rekurriert so erneut auf ein ideales Erzählen. Gegen Ende des Buches taucht das Kind »Vladimir« auf, dessen »beflügeltes Gestammel« (ebd., S. 863) und »unentschlüsselbare« Handschrift (ebd., S. 862) zentrale Verheißungen des Buches sind.

⁶⁶ Vgl. dort »Der neue Paris« (»In der Nacht vor Pflingstmontag ...«). Einer der ersten Texte Goethes von 1772/1773 beschäftigt sich mit der Frage »Was heißt mit Zungen reden?« (MA 1.2, S. 440ff.). Vgl. auch Herders Text »Von der Gabe der Sprachen am ersten christlichen Pflingstfest« von 1793.

Goldene Topf. Märchen aus der neuen Zeit«,⁶⁷ das schon den Untertitel der »Niemandsbucht« vorgibt, rückt.

Selbst die Berufung zu einem der vielen An- oder Vorläufe eines zukünftigen Epos in der »Niemandsbucht« ist ein (Damaskus-umrahmtes) Bucherlebnis. Die Tradition solcher Erweckungen und Lebenswenden durch das Aufschlagen oder Vorfinden eines Buchs in seiner berühmtesten Ausprägung – das ›tolle lege!‹ (›Nimm und lies!‹) der »Confessiones« des Augustinus – ist in Handkes Werk nicht nur längst präsent,⁶⁸ sondern wird gekonnt und frivol nachgespielt:

Zweimal hatte es mich in den vergangenen Monaten zu Boden geworfen. Jetzt warf ich mich von selber da hin, mit dem Gesicht nach unten [...] Augen auf, schau, geradeaus! Und es blieb mir nichts, als auf dem Boden liegend geradeauszuschauen, in Augenhöhe die Trümmer eines ehemaligen Steppenhauses. Und mein Blick ließ nicht locker, und ließ nicht locker, und gab jede Hoffnung auf, und wartete auf keinerlei Fingerzeig mehr. Ein verrosteter Herd lag zwischen den Trümmern, mit einem Backrohr, aus dem alte Zeitungen und Bücher ragten. Ich äugte auf das zuoberst geschichtete Buch, eher eine große Broschüre mit noch blaßfarbigem Titelbild, eine Prinzessin umgeben von Zwergen, dazu die spanischen Lettern: ›Los cuentos de los Hermanos Grimm‹, Die Märchen der Gebrüder Grimm.⁶⁹

Dieses neue Buch – *das* Buch – soll die Kraft haben, ein neues ›Reich‹ zu gründen, es stellt einen kryptopolitischen Totalitätsanspruch: »Das Dilemma: Schreibe ich für mich? Schreibe ich für andere?« ist, das betont Handke mehrfach, »leicht lösbar«, denn »schon der Augenblick des Durchdrungen-Werdens, der Ansatz- und Antriebsmoment ist ja immer ein Gemeinschafts-Erlebnis: das Gemeinschafts-Erlebnis (›ich‹ bin dann auch ›alle anderen‹).«⁷⁰ Die gesteigerte Verbindlichkeit des durch

⁶⁷ Vgl. dort die Datierung: »Pfingstsonntag, Dresden«.

⁶⁸ Handke beschreibt in der »Kleinen Rede über die Stadt Salzburg« aus dem Jahr 1986 »die romanischen Fresken, verborgen unter dem Chor der Klosterkirche von Nonnberg, aus denen der heilige Augustinus einem durch die Zeiten in kindlicher Strenge die Aufforderung weitergibt: ›Nimm und lies!‹« (Handke, Schatten [Anm. 7] S. 87f.). Außerdem: »Du angeblicher Schriftforscher: Dein Lesen, Entziffern und Deuten geschah nie aus einer Erleuchtung, sondern war bloßer Zwang; die Stimme, die zu dir ›Nimm und lies!‹ sagte, hast du erfunden; du hast nur, seit du sehen kannst, in einem fort zwanghaft die Augen verdreht nach deinem geschriebenen Wort, deinem Buchstaben, deinem Zeichen.« (Peter Handke: Die Abwesenheit. Ein Märchen. Frankfurt a. M. 1987, S. 169).

⁶⁹ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 397f.

⁷⁰ Handke, Phantasien (Anm. 3) S. 30f.

die fortlaufenden expliziten oder inhärenten poetologisch-programmatischen Kommentare zum Epos transzendierten Romans wird durch den Bezug auf eine Gemeinschaft, in deren Mitte das neue Buch dann stehen soll, noch einmal betont. Auch hier ersetzt »der empfindliche Allgemeine« idealiter den »empfindsamen Einzelnen«⁷¹, den er literaturgeschichtlich weiterhin repräsentiert. »Künstler und Volk, das ist die engste Symbiose, oder die größte Sehnsucht«⁷², weil die gültige Literatur »das Zentrum – nicht vielleicht irgendeiner Gesellschaft, aber der Geschichte eines Volkes«⁷³ ist.

II

Schlüssel zu dieser Bücherwelt, die auf die Hervorbringung und das Vorhandensein der Epen in ihrem mit »wahren Gemeinschaften« korrelierten Zentrum angelegt ist, wird in verschiedenen Hinsichten das Lesen. Ganz am Anfang von Handkes Überlegungen steht noch eine sehr pessimistische Ansicht dieses besonderen Buchs und seiner gemeinschaftsbildenden Kraft: »Hoffen auf wenigstens nachträgliche Gemeinschaft, beim Lesen.«⁷⁴ Doch dann wird der Zusammenhang von Buchepos, Lektüre und neuer Gemeinschaft immer ausführlicher ausgebaut. Die Umriss des neuen Buches, die Themen der Romane »Die Wiederholung« und »Mein Jahr in der Niemandsbucht«, sind genaugenommen nicht gegen die Thematik oder Form, sondern gegen die Lektüreweise des Romans entworfen. Ort oder Umgebung, Tempo und graphische Voraussetzungen einer idealen Lektüre bestimmen Form, Charakter und Inhalt der Handkeschen Romane, deren eigentlicher Gegenstand damit ein immer neu projektiertes »Buchepos« ist.

In seinem poetologischen Tagebuch »Geschichte des Bleistifts« von 1982 hält Peter Handke fest, welche Probleme ihm sein wenig später erschienener Roman der »Der Chinese des Schmerzes« – die Geschichte des Lehrers für alte Sprachen Valentin Sorger – bereitet hat: »Das furchtbare Problem beim Schreiben von Sorgers Geschichte: da diese vom Fähigwerden, vom Vollkommenen, Reinen handeln soll, muß sie in Kon-

⁷¹ Handke, Schatten (Anm. 7) S. 24.

⁷² Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 92.

⁷³ Handke, Neuntes Land. Gespräch (Anm. 12) S. 46.

⁷⁴ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 24.

flikt kommen mit der Historie, besonders des Dritten Reichs, wo diese Dinge wie für immer verschandelt wurden (Macht, Ehe, Liebe, Natur).«⁷⁵ Diese Probleme ergeben sich aus einem Zuschnitt des ›Helden‹, der den ›epischen Anspruch‹ des Romans gegen die psychologische Binnendifferenzierung sowohl der Ereignisse als auch der Personen formuliert: »Mein Held darf nicht ich sein. Er muß tief in die Verantwortlichkeit aller hineinschneiden.«⁷⁶

Kein historischer Roman, kein psychologischer Roman darf das Ergebnis sein, die Leistungen der modernen Literatur seit dem 18. Jahrhundert werden abgeblockt: »Aber es gibt beim Schreiben wohl gar keine Pioniere, nur die Wiederholer.«⁷⁷ Bis zum programmatischen Roman »Die Wiederholung« von 1986 muß geklärt werden, wie der Autor als ›Wiederholer‹ arbeitet. Er schreibt »Alltägliches, so unauffällig, daß es wie gereiht und doch als ein Ganzes leuchtet.«⁷⁸ Handke kennt die klassische Debatte der Epostheorie um 1800, die einem ausgewogenen Verhältnis der hermeneutischen Kategorien vom ›Ganzen‹ und seinen ›Teilen‹ – als ›Retardieren‹ – die performative Hervorbringung ›reiner‹ Epik zutraut.⁷⁹ Es ist Goethes Vokabular aus dem Umfeld des zusammen mit Schiller verfaßten Fragments »Über epische und dramatische Dichtung« – ›Retardieren‹, ›Stetigkeit‹, ›Folge‹ –, das die hermeneutische Beschreibung erweitert und Handkes unablässige Reflexion auf ›das Epische‹ antreibt: »Episch sein zu können hieße: immer wieder innehalten und harmonisch retardieren.«⁸⁰ Die »Geschichte des Bleistifts: Natur – Liebe – Schrift; und ihr Motto: Langsam – in Abständen – stetig.«⁸¹ »Trost: Sogar einer wie Vergil [...] kann sich der Fülle nicht erwehren; kann dafür keine Folge finden.«⁸²

⁷⁵ Ebd., S. 193.

⁷⁶ Ebd., S. 190.

⁷⁷ Ebd., S. 193. (Vgl. Anm. 6 und 12).

⁷⁸ Ebd., S. 208.

⁷⁹ Auch das andere zentrale hermeneutische Begriffspaar ›innen‹/›außen‹ wird zur Anwendung gebracht: »Episch werde ich erst sein können, wenn ich einen festen, beständigen Sinn für die Dinge haben werde; wenn ich fähig sein werde, zu warten, bis das Innere am Äußeren gestalthaft wird.« (Handke, Geschichte [Anm. 4] S. 254.)

⁸⁰ Ebd., S. 248.

⁸¹ Ebd., S. 341.

⁸² Ebd., S. 304.

Die »Energie der Verlangsamung«, ⁸³ die hinter all diesen Begriffen steckt, soll aber nicht nur beschworen, sondern erzeugt, besser noch: erzwungen werden. Handke beabsichtigt deshalb eine »Architektur (Konstruktion) der Sätze, durch die erst die rechte Verlangsamung (Stauung, Besänftigung) des Bewußtseins, auch bei raschem Lesen, erzeugt würde: das wäre die richtige Literatur.« ⁸⁴ Doch was hier noch produktionsästhetisch nutzbar gemacht werden soll – »mich durch die Konstruktion verlangsamen, finde ich erst das Zeitmaß, mit dem die Phantasie kommt« ⁸⁵ –, führt zwischenzeitlich immer wieder zu der Einsicht, daß eine Kontrolle über das Lesen der anderen schwer oder gar nicht zu erlangen ist, wenn schon die eigene Lektüre beständig aus dem besänftigenden Ruder läuft.

Handke inszeniert zwar die beiden möglichen Lesegeschwindigkeiten als in einer Abfolge der Lebensalter, als individuellen Reifungsprozeß: »Ich hatte eine ganz andere Lesegeschwindigkeit früher, als ich sie jetzt habe.« ⁸⁶ Das reifere Lebensalter als reiferes Lesealter ermöglicht es dem Autor,

im Lesen mich überhaupt erst zu verlangsamen. [...] Wenn ich anfang wie früher dann zu überfliegen, zu verschlingen, dann spür ich auch [...] was man Extremitäten nennt, wird kalt [...] nur die Wangen undso weiter werden heiß. Dann les ich nicht richtig oder andererseits das Buch ist nicht das richtige halt für mich. [...] Wenn aber alles in mir warm wird [...] dann ist das Lesen ein umfassendes Wahrnehmen. ⁸⁷

Zwischenzeitlich aber löst sich die biologisch festgezurrtete Ethik des Lesens wieder auf und die verschiedenen, hier nur in stark wertende Gegensätze getriebenen Geschwindigkeiten tauchen auf einer Linie wieder auf:

Obwohl, es kommen dann wieder Zwischenzeiten mit der Sehnsucht nach der alten Schmökerei – nicht ›Sehnsucht‹: Nostalgie eher, nach dieser Schmöcker-Epoche, und dann legt man ein Gedicht von Hölderlin oder irgend einen antiken Text weg und greift wirklich nach Autoren wie Simenon und ist dann auch eine Zeitlang wie in so einem Schnellboot drin. ⁸⁸

⁸³ Ebd., S. 229.

⁸⁴ Ebd., S. 217f.

⁸⁵ Ebd., S. 218.

⁸⁶ Handke, Zwischenräume (Anm. 6) S. 260.

⁸⁷ Ebd., S. 262

⁸⁸ Ebd.

Die Schnelleser oder Schmökerer waren, wenn man sie einmal aus dem eigenen Inneren verbannt hat, »Leser aus zweiter Hand«,⁸⁹ »Zeitungsleser«,⁹⁰ »Widersacher der Bücher«. ⁹¹ Führt diese Konfrontation zu den üblichen medienkritischen Verwerfungen eines zu schnellen oder massenhaften (irregulären) Mediengebrauchs, hat Handke an dieser Stelle noch mehr zu bieten. Sein Ausweg aus dieser Argumentation ist bezeichnenderweise eine Theorie des Lesens, die einer etymologischen Spekulation, einem eigenwilligen, »buchstäblich« genannten Übersetzen entspringt: »Im übrigen: Schau – blick auf –, der Umriß des Vogels dort oben im Baum; wozu das griechische Verb für »lesen« in den Briefen des Paulus, buchstäblich übersetzt, ein Aufblicken wäre [...].«⁹² Diese genaue Lektüre des paulinischen Buchstaben führt zu einem »verheißungsvollen Lesen«,⁹³ das sich angeblich ohne Buch, de facto aber in kontrollierter Loslösung von ausgezeichneten Stellen im Buch, »freier, freihändiger«⁹⁴ fortsetzen läßt.

Ein Probedurchlauf »ohne den sicheren gesenkten Blick auf das Buch«⁹⁵ schließt sich unmittelbar an:

Das Umwenden der Buchseite im Ohr, hörte er weit weg hinter den Gärten das sich an der Station verlangsamende Klopfen des Vorortzugs und im Krähengebrüll und Elsternmeckern über dem Dach den einzelnen Spatzenlaut. Noch nie hatte er, als er nun aufblickte, den kahlen Einzelbaum fern oben am Hügelwaldrand gesehen, durch dessen Netzwerk, wie es im Wind changierte, bis herab in das Haus die Helligkeit des Plateaus durchschien, während auf dem Tisch, wo er las, der in die Decke genährte Buchstabe S ein Bild ergab mit einem Apfel und einem geschwungenen schwarzglatten Kiesel.⁹⁶

Die extreme Verlangsamung, das »Entziffernmüssen«,⁹⁷ das »Nachbuchstabieren«,⁹⁸ das »Sakrament der Langsamkeit«⁹⁹ leistet eine Vertextung

⁸⁹ Handke, Nachmittag (Anm. 28) S. 44.

⁹⁰ Ebd., S. 34.

⁹¹ Ebd., S. 44.

⁹² Handke, Versuch (Anm. 14) S. 140f.

⁹³ Ebd., S. 159.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 174.

⁹⁶ Ebd., S. 161f.

⁹⁷ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 66.

⁹⁸ Ebd., S. 22.

⁹⁹ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 374.

oder Verbuchstäblichung der Nah- und Fernumgebung, ein ideales Lesen, »das beim Schauen hilft«. ¹⁰⁰ Hier wird der Flug der Phantasie, die Assoziationskraft und die individuelle Verbildlichung beim Lesen, die den eigentlich modernen (inter-) medialen Komplex des (Roman-) Lesens ausmachen, mit einem Gebot der angemessenen Ver-Ortung, des in die Stammgegend-Schauens, begegnet: »Richtiges Erzählen hieße, einzusinken ins Land«, ¹⁰¹ schreibt Handke und fragt weiter: »Waren die großen Dichter nicht vor allem Ortskundige?« ¹⁰²

Wie stark gerade die topographischen Details in Handkes Ausführungen tatsächlich poetologisch motiviert sind, zeigt eine Notiz aus dem Jahre 1982, die den Titel des vorläufigen Hauptwerkes von 1994 rückblickend erklären hilft: »Bestätige, wiederhole, stelle fest, füge ein paar Buchten und Mäanderungen hinzu: das ist die Kunst.« ¹⁰³ Diese »verortete« und kontrollierte Literatur richtet sich im Kern gegen die »Allesleser [...] die Bücher genauso lesen wie Zeitschriften«, ¹⁰⁴ weil diese »Allesleser« Lektüre und damit Gedankenflug und Bilderfluß beschleunigen, indem sie die Materialität des Zeichens und Einzelortes von jeder substantiellen Bedeutung freisprechen und sie funktional auflösen im bloßen Transporteffekt eines je anderen medialen Effektes des Bildersehens oder Tönehörens. Das um 1750 gestartete Programm eines profanen identifikatorischen Lesens, das so Bilder sieht und Töne hört, wo eben Buchstaben stehen, wird hier in allen Punkten negiert.

Genaugenommen ist aber auch das periodisch zum Aufschauen oder Umherschauen ausbildende extrem langsame buchstäbliche Lesen, das »Lesen in der Hocke, nah am Gras«, ¹⁰⁵ die Freiheit, lesend »in die Gegend zu schauen«, ¹⁰⁶ eine komplizierte medientechnische Operation, denn die genauere Einzelheit der Alltagswelt erscheint nur in einer Kette interner Medienwechsel, deren imaginatives Potential gegenüber dem identifikatorischen Schmökern eher noch gesteigert scheint:

¹⁰⁰ Ebd., S. 386.

¹⁰¹ Handke, *Geschichte* (Anm. 4) S. 270.

¹⁰² Ebd., S. 252.

¹⁰³ Handke, *Geschichte* (Anm. 4) S. 321. Vgl. auch: »Und ich las dann bei Simenon: »weil er, um in Form zu bleiben, einen Umweg machte.« (Ebd., S. 350)

¹⁰⁴ Handke, *Phantasien* (Anm. 3) S. 85.

¹⁰⁵ Handke, *Versuch* (Anm. 14) S. 170.

¹⁰⁶ Handke, *Geschichte* (Anm. 4), S. 99.

Schon damals beim Studium, in den Hauptstädten, ob in Wien oder Paris, übertrugen sich mir die von den lateinischen Paragraphen umzirkelten Vorfälle in die Dorfgegend, aus welcher ich stammte [...] Solche Erinnerung durchschloß mich hellumrissen, ein oszillierendes, vibrierendes Bild, elektrisch. Was so beim Studieren aufblinkte, waren Bruchstücke von Erzählbildern, wie ich sie bei keiner konkreten Erzählung von meinem Herkunftsort je gesehen habe.¹⁰⁷

Handkes Theorie des Lesens betreibt eine Re-Semantisierung der Schrift, die konsequent nur das Konzept der epischen Reinheit und der verlangsamten Lektüre selbst zum Inhalt haben kann: »Was man beim Lesen finden kann, ist das Lesen«,¹⁰⁸ die »Leser sind starke Menschen: sie geben das Lesen weiter«,¹⁰⁹ oder einfach: »Der Roman des Lesens«.¹¹⁰ Diese Formeln sind die nackte (technische) Wahrheit von Handkes Poetik: Sie zu ummanteln mit einer Metaphysik der Schrift und des Epos – als zwei dem verhassten (schnelleren) Lesen und dem Roman »abgetrotzten«¹¹¹ Gegenkonzepten –, bleibt jedoch Handkes unentwegtes Anliegen: Die Wörter, »damit ich sie aufschreiben (verwenden) kann, müssen mir im Tagtraum erscheinen.«¹¹² Anders gesagt: »Erst träumen, dann formulieren: das Schwierige ist, daß sich beim Schreiben beides zugleich ereignen soll.«¹¹³

Der Vorteil oder Mehrwert dieses Vorgehens ist die absolute (traumwandlerische) Sicherheit und Notwendigkeit des Geschriebenen, das scheinbar nicht dem Bereich der freien Phantasie oder der Arbitrarität der Zeichen zuzurechnen ist. Doch diese Sicherheit bedeutet strenggenommen (nur) die Verdoppelung des Mediums (als unreflektiert bleibende Simulation eines noch effektiveren Medienverbundes): »Wenn ich ganz ruhig versunken bin, nehme ich wahr eine Art ewiger Schrift (besser: ewig stiller Rede); wenn ich ganz ruhig aufmerksam bin, nehme

¹⁰⁷ Handke, Niemandsbucht (Anm. 2) S. 217f.

¹⁰⁸ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 293.

¹⁰⁹ Ebd., S. 288.

¹¹⁰ Handke, Felsfenster (Anm. 12) S. 494.

¹¹¹ »Kunst ist kein Nachahmen, sondern ein Abtrotzen.« (Handke, Geschichte [Anm. 4] S. 328).

¹¹² Ebd., S. 207.

¹¹³ Ebd., S. 177. Zu Handke und Vergil vgl. Barbara Feichtinger: »Glänze mir auf, harte Hasel. Schweb ein, leichte Linde«. Zur »Georgica«-Rezeption Peter Handkes »Chinese des Schmerzes«, in: Arcadia 26 (1991), S. 303 – 321.

ich wahr eine Art ewiger Bilderfolge: das bewußte Schreiben aber hieße, daß beides in eins geschieht: ›Ridet Acanthus‹ (Vergil)«, ¹¹⁴

Das Ineinsgehen bedeutet dann nur ein bildliches Imaginieren weniger, aber ewiger Bücher oder Schriften, wie ein Frage- und Antwortspiel des Autors über das ideale Lesen nahelegt:

Aber was war es doch, das Lesen? [...] Das Vermittelnde zwischen Allzunah und Allzufern. – Und was ermöglichte das Lesen? – Das absichtslose Schauen, in dem ein Ding alle vertrat. [...] Und auf was ging deine Sehnsucht des Lesens? – Auf die Erlösung von den Spiegelbildern, durch den Eintritt in das eine Bild. – Und hattest du je ein Bild von dem Einen Bild? – Ja, jenes Gemälde mit dem Buch, von dessen Mitte durch den Luftzug der Ankunft des Engels der Verkündigung eine Seite aufstand. ¹¹⁵

Der Autor des zukünftigen Epos schreibt geträumte Texte auf, die nur die Texte der für kanonisch erklärten (weil verlangsamenden) Tradition sind, denen er ausdrücklich nachfolgt. »Aus dem Bild kommt das Verstehen«, ¹¹⁶ hält Handke fest und stößt wieder auf den alten Zielbegriff der Hermeneutik einer kontrolliert verbildlichenden Imagination. Sein auf die Dinge übertragbares Wort-für-Wort-Lesen, die Dinge verschriftlichendes Lesen bringt diese Bilder hervor. Die Legitimität einer bildlichen Assoziation läßt sich nun von einem einzelnen Wort aus etymologisch erläutern, da die solche Assoziationen freisetzenden wenigen Wörter dem sozioästhetischen Wörterbuch des Epos entnommene sind.

Das genaue, »gute Lesen, Wort für Wort« ¹¹⁷ wurde im Zuge einer rabiaten Medienkritik unbemerkt ein intensiviertes ›Sehen‹ und hält sich damit immer im Kreis umfassender und »erdumspannender« ¹¹⁸ (epischer) Bedeutungen: »Die schöne Art, wie Pappeln den Himmel durchlassen; die Pappeln sind Zeichen von Landschaft (die Landschaft, zeichenhaft); und ist im Lateinischen das Wort für ›Pappel‹ nicht das gleiche wie für ›Volk‹: *populus*?« ¹¹⁹

Das Lesen, das sich selbst zum Inhalt hat, um die notwendigen (epischen) Bilder (des Volkes, der Landschaft etc.) von den überflüssigen

¹¹⁴ Handke, *Geschichte* (Anm. 4) S. 76.

¹¹⁵ Peter Handke: *Die Kunst des Fragens* (1989). Frankfurt a.M. 1994, S. 90.

¹¹⁶ Handke, *Felsfenster* (Anm. 12) S. 467f.

¹¹⁷ Ebd., S. 386.

¹¹⁸ Handke, *Geschichte* (Anm. 4) S. 227.

¹¹⁹ Ebd., S. 238.

freien Bildflüssen anderer Medien zu trennen, thematisiert sich nicht zufällig von Anfang an am häufigsten in der Verlangsamung des Übersetzens: »Gesichter im Fernsehen, nicht zu entziffern; Bedürfnis nach einem lateinischen Satz.«¹²⁰ Der lateinische Satz, das ist sein Vorteil, wird nicht einfach gelesen. Was er erzwingt, wünscht sich Handke für die gesamte Literatur, deren Lesern er das ›Überfliegen‹ – bis auf wenige Ausflüge im ›Schnellboot‹ – nachhaltig austreiben will: »Einen Schriftsteller müßte man lesend zugleich studieren können.«¹²¹ Schon der Roman »Der Chinese des Schmerzes« stützt sich auf das spezielle ›Studium‹ von Vergils »Landwirtschaftslehre in Versen, die Georgica [...] dem Dichtwerk, in dem ich wie üblich am Ende des Tages, langsam, Wort für Wort, ein paar Zeilen las.«¹²²

III

»Ein Epos anstimmen«, bemerkt Handke 1982, »kann ich nur von den Figuren meiner Träume: d. h. vor allem von den Angehörigen meiner Familie«,¹²³ und läßt sich mit der Einlösung dieses Programms noch einige Jahre Zeit. Erst der Roman »Die Wiederholung« schildert die literarisch chiffrierte Kindheitslandschaft des Erzählers ›Filip Kobak,‹¹²⁴ dessen Erinnerungsanstrengungen sich einleitend deutlich von der autobiographisch-psychologischen Tradition abgrenzen, um den Reinheitswert des ›Epischen‹ zu erhöhen und den Anteil an eindeutig ›Romanhaftem‹ zu verringern: »Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben selber. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich.«¹²⁵

Der Text arbeitet als Abfolge von fiktiven Erinnerungsschichten, die in Hinsicht auf das Ziel eines eposartigen und für die Gegenwart anschlussfähigen Erinnerungskosmos systematisch freigelegt werden. Eine erste Schicht kennzeichnet sich als Erinnerung an die Eindrücke des damals

¹²⁰ Ebd., S. 113.

¹²¹ Ebd., S. 305.

¹²² Peter Handke: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt a. M. 1983, S. 42.

¹²³ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 210.

¹²⁴ Handke findet das Wort beim slowenischen Schriftsteller Florjan Lipus, dessen Buch »Der Zögling Tjaz« er 1979/1980 übersetzt. (Vgl. Handke, Neuntes Land. Gespräch [Anm. 12] S. 11).

¹²⁵ Peter Handke, Die Wiederholung (Anm. 3) S. 16.

zwanzigjährigen Erzählers Kobal, dessen Ausflüge in das heimatliche (jugoslawische) Slowenien zu Anfang der siebziger Jahre geschildert werden. Sie werden immer wieder von utopischen Traumprojektionen epischer Idealgemeinschaften unterbrochen, deren Koordinaten ›Volk‹, ›Gemeinschaft‹ und ›Reich‹¹²⁶ heißen:

Es war ein leichter, lichter, scharfer Traum [...] Die Alten waren alt, die Paare waren Paare [...] ein jeder einzelne Teil eines Ganzen, und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk, das ich mir auf einer unablässigen, friedfertigen, abenteuerlichen, gelassenen Wanderung durch eine Nacht vorstellte [...].¹²⁷

Um eine solche ›eposfähige‹ Erinnerungstechnik für ausgewählte Gegenstände zu beherrschen, sind allerdings weitere Transformationen des Stoffes und symbolische Positionierungen des Beobachter-Erzählers notwendig, von denen der erste Teil des Romans »Die Wiederholung (Das blinde Fenster)« erzählt. Zuerst müssen der tatsächliche Ort und die tatsächliche Zeit der biographischen und chronologischen Eckdaten einer ohnehin »nicht-mimetischen Welt«¹²⁸ des Protagonisten zu einem die ›regionalen‹ Verhältnisse deutlich überschreitenden, alternativen

¹²⁶ »Siegel, oder auch Leerformen: von etwas, was man ›Reich‹ nennen kann. Man muß ja dazu nicht Kaiserreich sagen. [...] Also insofern bin ich schon auch bestimmt [...] von einer Form von Reich. [...] Die Bewohner sind nur die Leser, sicher. [...] das Reich der Schrift [...] das Reich der Erzählung [...] zu behaupten, daß dieses Reich wiederkehren kann, oder auch zu sagen, es kann nicht wiederkehren, das ist mir nicht möglich.« (Handke, Zwischenräume [Anm. 6] S. 152 und 158).

¹²⁷ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 17f.

¹²⁸ Handke erläutert im Gespräch mit Joze Horvat 1987 die Entstehung der »Wiederholung«: »In Rinkenberk, wo diese Geschichte spielt, war ich insgesamt zwei, drei Mal, und auch das nur im Vorübergehen. Ziemlich lange habe ich Geografie, Geschichte studiert, und besonders genau das Wörterbuch von Pletersnik, so daß ich sagen kann, daß die gesamte Struktur dieses Epos aus der Geografie, der Geschichte und der Linguistik entstanden ist. Vielleicht ist es ein sehr abstraktes Epos, aber jeder, der es vielleicht liest, wird es mit Ereignissen aus seiner Kindheit auffüllen können [...] Eigentlich habe ich mich immer vor dem Mimetischen gefürchtet, ich habe mich immer weit weg davon gewünscht, aber zugleich wollte ich erreichen, daß sich an den leeren Stellen in bestimmtem Sinne doch die Wirklichkeit spiegelte. Beides wollte ich auf bestimmte Weise verbinden, aber die Hauptenergie habe ich dabei dem nicht-mimetischen Prinzip gewidmet. Trotzdem verstehe ich das nicht als etwas Widersprüchliches. mir scheint es immer gut, wenn es mir gelingt, in die nicht-mimetische Welt geschichtliche Elemente einzuführen, wie in diesem Buch Kobal, Soca, Karst usw.« (Handke, Neuntes Land. Gespräch [Anm. 12] S. 13 und 43).

Weltzustand erhöht werden. Diese Transformationen leistet zum einen die verzögerte Lektüre einer diesem zukünftigen ›Reich‹ schon zugehörigen, dem Erzähler wiederum »an jenen Randstreifen«¹²⁹ des Dorfes unter den »Alleinstehenden«¹³⁰ aufgehenden Schrift. Filip Kobal schildert den zum ›Instandhalten der Gemeindewege‹ angestellten ›Wegmacher‹, dessen Berufung als ›Schriftmaler‹ ihn ausnahmsweise für die Dauer seiner Tätigkeit in die Dorfmitte versetzt:

Wenn ich ihm zuschaute, wie er dem fertigen Buchstaben, mit einem äußerst langsamen Pinselstrich, noch einen Schattenbalken ansetzte, wie er die dicken Lettern durch ein paar feine Haarlinien gleichsam lüftete und das nächste Zeichen, als sei es schon längst dagewesen und er ziehe es nur nach, aus der Leerfläche zauberte, erblickte ich in der entstehenden Schrift die Insignien eines verborgenen, unbenennbaren, dafür umso prächtigeren und vor allem grenzenlosen Weltreichs. Und angesichts dessen verschwand das Dorf nicht etwa, sondern trat aus der Bedeutungslosigkeit, als des Reiches innerster Kreis, ausgestrahlt von den hier jetzt sich zusammenfügenden Formen und Farben des Schriftbilds als dem Zentrum. [...] Auch an gewissen anderen Tagen [...] hatte vor mir auf dem Dorfplatz die große Welt geherrscht als reines Jetzt; an den Schriftmaltagen jedoch erlebte ich den Zusatz: Im Jetzt die Zeit, erhoben zum Zeitalter.¹³¹

Nach der abweichend gelesenen und dadurch das Umliegende verwandelnden Alltags- oder Gebrauchsschrift folgt als zweite und stärkere Transformation der ›fiktionalen‹ in eine ›epische‹ Welt das Schriftwerden der Umwelt selbst. Auch hier ist es die Lektürekompetenz des Protagonisten, die erst als ein wörtliches Verstehen und deshalb ohne jeden »Sinn für die Doppeldeutigkeiten und Anspielungen«¹³² einen besonderen Blick auf die Gegenstände ermöglicht.¹³³ Für das erhöhte Bedeutungspotential des gelesenen Gesehenen ist einmal mehr der Traum die zentrale Metapher, insofern dem nicht-intentionalen Bild des Traumes eine größere Notwendigkeit als der bearbeiteten Sprache zugesprochen wird und eine zu große Nähe zum Roman vermieden wird: »Schreibend, bleib immer

¹²⁹ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 49.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd., S. 50f.

¹³² Ebd., S. 61.

¹³³ Spätestens seit Laurence Sternes »Tristram Shandy« gilt ja die ironische Sprechweise als wichtigstes Ingredienz des modernen Romans – und damit der modernen Literatur schlechthin.

im Bild [...] es sei denn, du bist ein [...] moderner Texter und montierst, haspelst, permutierst, tüftelst an einem zweiten, noch monströseren Ulysses oder Mann ohne Eigenschaften.«¹³⁴

Das angeführte Traumbild muß allerdings immer wieder mit dem Inventar der Erzählung kurzgeschlossen werden, um sich von einer schon vorhandenen (surrealistischen oder grotesken) Literatur traumhafter Sequentialität abzugrenzen: »Ist Kafka dem Schwierigsten beim Schreiben – die Natur in eine Folge zu bringen – nicht ausgewichen? Hat er nicht, statt die Natur, immer nur deren Traumerscheinungen sehen wollen, deren Folge sich ja von selber ergibt?«¹³⁵ Diese Gratwanderung zwischen den Literaturen leistet nun exakt die im uneigenständigen Traumbild sich verschriftlichende Alltagswelt:

Ich hatte zwar »mit offenen Augen« geträumt, aber nur das, was zugleich um mich herum war: [...] das alles, kraft der in Gedanken weitergehenden Fahrt, deutlicher als sonst üblich, bezeichnend, zeichenhaft. Die Kanne auf dem Milchstand stand da als Letter; die Reihe der Pfützen, eine um die andre aus der Dunkelheit leuchtend, verband sich zur Zeile.¹³⁶

Die Zielvorgabe eines aus der Erinnerung neu zu schaffenden Epos wird aber mit der die Dinge in einer geheimnisvollen Verdoppelung verbindenden Traumschrift noch nicht erreicht. Das Epos, das *so* entsteht, entbehrt einer an seinen Rändern anknüpfungsfähigen offenen Ordnung, die an die Stelle des Lebens selbst treten kann, und verfehlt damit den eposspezifischen Anspruch totaler Repräsentation der Welt auf einer höheren, die Psychologie der Subjekte übergreifenden ästhetischen Ebene:

Was ich bisher vom Haus meines Vaters, vom Dorf Rinkenbergl, von der Jaunfeld-Ebene erzählt habe, das war mir vor einem Vierteljahrhundert im Bahnhof von Jesenice wohl ganz gegenwärtig, aber ich hätte es niemandem erzählen können. Ich spürte in mir nur Ansätze [...] ein wirres Epos, ohne Namen, ohne die innerste Stimme, ohne den Zusammenhang einer Schrift. Was der Zwanzigjährige erlebt hatte, war noch keine Erinnerung [...] das Werk der Erinnerung schreibt dem Erleben seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung, die immer wieder übergehen kann ins offene Erzählen, ins größere Leben, in die Erfindung.¹³⁷

¹³⁴ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 141f.

¹³⁵ Ebd., S. 89.

¹³⁶ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 82f.

¹³⁷ Ebd., S. 101f.

Da das Thema dieses Romans der *Weg* zum reinen Epos ist, ist auch nicht zu erwarten, daß eine Lösung und ihre Einlösung dieses Versprechens an seinem Ende steht. Dagegen werden Varianten, Weiterungen und weitere Proben vorgestellt und durchgespielt. Nachdem eine die Welt verdoppelnde ›Traumschrift‹ nur ein »wirres Epos« produziert hat, ist nun das Auge des Betrachters so weit geschult, daß es die Umwandlung von Welt in Schrift im Wachzustand und auf Dauer zu leisten vermag:

In mich aufgenommen hatte ich die Einzelheiten des Tals auch zuvor, nun aber erschienen sie mir in ihrer Buchstäblichkeit, eine im nachhinein, mit dem grasrupfenden Pferd als dem Anfangsbuchstaben, sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift. Und diese Landschaft vor mir [...] diese beschreibliche Erde, die begriff ich jetzt als ›die Welt‹.¹³⁸

Nach wie vor entbehrt diese Behauptung aber eines Beweises. Dieser Beweis der Eposartigkeit des Wahrgenommenen und der Wahrnehmung läßt sich nur auf eine Art erbringen: die metaphorische Lektüre der Umwelt wird wieder in eine Lektüre eines schon als Epos ausgewiesenen Textes der Bibliothek zurückübersetzt, mit dem das Geschehene als Entziffertes implizit gleichgesetzt wird:

Das Weitergehen in der Vormorgenstunde wurde so ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben [...] Und zweierlei Träger der Welt unterschied ich da: den Erdboden, welcher das Pferd trug, die hängenden Gärten, die hölzernen Hütten; und den Entzifferer, der diese Dinge geschultert hatte, in der Form ihrer Merkmale und Zeichen. [...] das Empfangen und Verbinden der Zeichen wirkte als der Gegenzug zu der Dinglast [...] so als werde die Erdschwere, durch die Entzifferung, aufgehoben in eine Luftschrift, oder in ein frei dahinfliegendes einziges Wort aus lauter Selbstlauten, wie es sich zum Beispiel findet in dem lateinischen Ausdruck *Eoae*, übersetzbar mit ›Zur Zeit der Eos‹, ›Zur Zeit der Morgenröte‹, oder einfach: ›Des Morgens!‹.¹³⁹

Die entzifferte Umwelt wird periodisch wieder mit derjenigen Literatur zur Deckung gebracht, mit der das Alltags-Epos konkurrieren soll. Was den Lektürevorgang selbst betrifft, wird deutlich, daß Handke das Epos-

¹³⁸ Ebd., S. 114.

¹³⁹ Ebd., S. 114f. Neben dem Vergil-Zitat (»Georgica«, vgl. Handke, Felsfenster [Anm. 12] S. 222) tauchen hier die »hängenden Gärten« (von Jesenice) auf, die in fast allen kommenden Texten Handkes zum Inventar gehören und wie vieles andere schon in den Goetheschen »Wanderjahren« vorkommen (vgl. MA 17, 250).

Projekt gleichzeitig als kulturkritisches Projekt anlegt. Die Differenz, die er zur Hervorbringung neuer Bedeutungen alter Zeichen oder nicht als Zeichen erkannter Gegenstände einsetzt, bekommt erst hieraus ihre Schärfe, um eine alternative Welt zu schaffen:

Es war also kein beliebiges Land, sondern dieses bestimmte, dieses Mangel-land, das sich mit der Fülle meines Gewohnheitslands vergleichen und so erst unterscheiden und als ›Welt‹ entziffern ließ. Das Reich der Welt jedoch, das ich so wahrnahm, ging über das jetzige Jugoslawien und auch all die einstigen König- und Kaiserreiche hinaus [...].¹⁴⁰

Der einmal bloßgelegte kulturkritische Supercode wird dann zugunsten der das Epos erzeugenden Lektüre zurückgehalten. Es ist wie so oft ein Lektürebericht, der den neuen Anlauf einleitet. Die Erinnerung an die jugendliche Lektüre von Sören Kierkegaards »Furcht und Zittern« beschreibt erneut die Simultanitätsutopie vom speziellen Lesen im Buch, das zum Lesen der Umwelt erst befähigt:

Ich bin dort aber über die erste Seite, ja über den ersten Satz, nicht hinaus-gekommen. Erst an einem Nachmittag im Schulkorridor, neben anderen Fahrschülern, die ihre Aufgaben machten, gingen mir für die Sätze und Folgesätze die Augen auf, und ich sah zugleich mit den Worten die Einzelheiten im Umkreis, die Bankmaserung, den Scheitel des Vordermanns und die Lampe am Ende des Flurs.¹⁴¹

Das Schärfen der Aufmerksamkeit für die Einzelheiten durch die verlangsamte Lektüre wird immer wieder an entsprechenden Szenen vorgeführt. Die zentrale Leseszene des Romans geht darüber hinaus. Hier werden zusätzlich zu der kulturkritischen Lektüretopik der Verlangsamung und dem darin beschlossenen Akt der Bedeutungsverleihung Elemente der eigentlich epischen Szenerie hinzugenommen. Es handelt sich um ein *handschriftlich* verfaßtes, noch mühsam mithilfe eines alten Wörterbuchs zu *übersetzendes* Heft des *Bruders*, damit eines Familien- oder Sippenmitgliedes¹⁴² und eines Angehörigen des idealen ›Mangellandes‹¹⁴³

¹⁴⁰ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 135.

¹⁴¹ Ebd., S. 155.

¹⁴² »Das ist etwas, was mich episch beschäftigt, da kann ich mir vorstellen, einen Zugang zu finden zur Politik, über Familie, über Angehörige, und, wie ich gesagt habe, über den Traum.« (Handke, Neuntes Land. Gespräch [Anm. 12] S. 95).

¹⁴³ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 135.

zugleich, dessen Thematik – der Obstbau – eine größtmögliche Nähe zu dem vom Verfasser zum innersten Kanon des Epischen gezählten Werk »Vom Landbau« des Vergil aufweist:

Aus der Handschrift schaute mich eine klarumrandete Umfriedung an, worin der Leser, vor dem Schauspiel der Vielheit und Verschiedenheit »meiner Sache« (wie der Bruder sein Fruchtareal nannte), den Kopf um und um wendete, als stünde er in der Mitte, an der Stelle des Urhebers [...] Trug zu solcher Kraft der Wörter nicht auch bei, daß ich sie, anders als die deutschen, nicht sofort verstand und in der Regel erst übersetzte [...] Wurde durch ein derartiges Übersetzen aus einem blinden Lesen nicht ein sehendes, aus einem blicklosen Tun nicht ein Wirken? [...] Auch wo der Bruder [...] nur noch ein Verfahren beschrieb, las ich weiter eine reine Erzählung, von einem Ort und dessen Helden [...].¹⁴⁴

Handkes Romantitel läßt sich nicht nur auf das Erzählen oder die Erinnerung beziehen, es ist vor allem diese Leseszene, die der Text als vermeintlichen Ursprungsort des Epischen in immer neuen Varianten in Szene setzt. Die Spur des brüderlichen Werkheftes führt schließlich zu dem alten (Pletersnikschen) Wörterbuch,¹⁴⁵ einer fast vollständigen »Sammlung der Ausdrücke und Wendungen aus den verschiedenen slowenischen Gegenden.«¹⁴⁶ Dieses Wörterbuch hilft das nächste Kapitel aufzuschlagen in dem Roman vom (immer noch zu schreibenden) Epos. Die »Papiere meines Bruders«¹⁴⁷ werden zwar mit den Fragmenten der »frühgriechischen Wahrheitssucher«¹⁴⁸ verglichen, haben aber letztlich keinen Helden, der »tief in die Verantwortlichkeit aller hineinschneidet.«¹⁴⁹

Dem Epos fehlt trotz funktionierender Langsamlektüre bis hierher das historisch und biographisch verankerte Idealvolk (jenseits des Völkischen). Das ändert sich erst, als das Wörterbuch und seine nur vorderhand, für den schnöden Benutzer und Schnelleser »zusammenhanglosen

¹⁴⁴ Ebd., S. 164f.

¹⁴⁵ Es handelt sich um Pletersniks slowenisch-deutsches Wörterbuch von 1894. »Ich habe es wie ein Epos gelesen, vier oder fünf Jahre lang«, schreibt Handke über dieses Wörterbuch ein Jahr nach Erscheinen der »Wiederholung«. (Handke, Neuntes Land. Gespräch [Anm. 12] S. 15f.).

¹⁴⁶ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 198.

¹⁴⁷ Ebd., S. 188.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 190.

Vokabelspalten«¹⁵⁰ nicht mehr bloß zur Übersetzung herangezogen werden, sondern auch dieses Buch seine eigene Leseszene bekommt:

So habe ich damals unter der Traufe der Feldscheune, mithilfe der Wortbilder die Einzelheiten erkannt, welche mir bisher, wenn ich mir eine Kindheit vorstellen wollte, fast immer gefehlt hatten. Es fing damit an, daß sich Wort für Wort – der Bruder hatte bestimmte angestrichen, so daß ich vieles überspringen konnte – vor mir ein Volk zusammensetzte, in dem sich genau die Dörfler zuhause wiederholten, ohne dabei aber, wie in den umlaufenden Geschichten und Anekdoten, einzuschumpfen zu Typen, Charakteren und Rollenträgern; ich sah von den Menschen und Sachen nur deren strahlende Umrisse.¹⁵¹

Der Erzähler selbst schränkt die ›Gleichgültigkeit‹ des Gelesenen und des Lesens allerdings nachträglich ein. Er betont, »daß zu solch stehendem Bild auch die Ankreuzungen des Bruders beitrugen.«¹⁵² Erst diese Stellen mit ihren gesteigerten Imaginationswerten schließen sich strenggenommen zu dem zusammen, was der Text als epische Erfahrung beim Lesen vorstellt: »Der Leser erkannte, in der Betrachtung der Namen, ein Muster in der Welt, ja einen Plan, welcher das Land-Volk und das Dorf-Haus vom Anfang an zum Weltvolk und Weltstadthaus machte.«¹⁵³ Schließlich aber wird das längst ›Ungebräuchliche‹ und ›Märchenhafte‹ dieser alten Wörter und Wendungen betont und die letzten »Bleistiftmale« des Bruders werden als »Nachruf« auf die Wörter und ihre Bedeutungen verstanden: Das »Epos der Wörter«¹⁵⁴ verblaßt erneut für die Gegenwart.

Deshalb wird ein letzter exemplarischer Leser eingeführt, eine abschließende Reflexion auf das Epos und seine Lektüre angefangen: Es ist der ehemalige Lehrer des Protagonisten für Geschichte und Erdkunde, der »Geschichtskundler«, der »eine eigentümliche Vorliebe für die von der Erde verschwundenen Völker«¹⁵⁵ zeigte und »seinen Unterricht geradezu zeremoniell mit einem Beispiel aus seiner Forschungsarbeit über die Maya«¹⁵⁶ begann. Die zentrale These dieser Ausführungen lautet, daß

¹⁵⁰ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 194.

¹⁵¹ Ebd., S. 199.

¹⁵² Ebd., S. 202.

¹⁵³ Ebd., S. 206.

¹⁵⁴ Ebd., S. 207.

¹⁵⁵ Ebd., S. 212.

¹⁵⁶ Ebd.

»der Untergang der Maya begann, als private Andacht die öffentliche Verehrung verdrängte.«¹⁵⁷ Als Beispiele für diesen (auch für die Entstehungsgeschichte des Romans so bedeutsamen) Wechsel führt der Lehrer »das Abbrechen der Bilderschrift an den Stelen« und das Verarmen »der heiligen Reliefs und Glyphen« an einer »Pyramidentreppe«¹⁵⁸ an. »Diese Treppe erschien mir«, berichtet der Erzähler prompt, »an dem leeren Viehsteighang. Er hatte ja tatsächlich, ungleich größer als die Böschungen im heimischen Obstgarten, Pyramidenform und wirkte, durch das Hundert der sich nach oben verjüngenden Stapfen, himmelhoch.«¹⁵⁹

Die funktionierende oder »heile« Öffentlichkeit der Maya ist jetzt eine in spezifischer Weise funktionierende öffentlichkeitsfähige, rituelle, gegen die private Romanlektüre gerichtete Lektüre:

Zurück von den leeren Viehsteigen, um sich zu besinnen, zum Buch. Ich schritt damit, barfuß wie ich gehockt und gestanden war, vor der Feldhütte auf und ab. Das letzte von dem Bruder angezeichnete Wort hatte eine Doppelbedeutung: Es hieß, übersetzt, sowohl sich stärken als auch die Psalmen singen. (Sich in diese einzelnen Wörter zu versenken war das ganz Gegensätzliche zu meinem üblichen Versunkensein in die sogenannten »atemberaubenden Geschichten«).¹⁶⁰

»Überall«, wird Handke 1992 dem verdutzten Joze Horvat in einem unter dem Titel »Noch einmal vom Neunten Land« veröffentlichten Interview diktieren, »ist die Öffentlichkeit kaputt, ist doch klar, nicht?«,¹⁶¹ und damit auf die Maya- (Verfalls-) Geschichte des »Lehrers« aus der »Wiederholung« rekurren, denn diese Geschichte eines versunkenen Volkes bringt das utopische »Neunte Land« Handkes hervor: »Im Jahr 900 nach unserer Zeitrechnung«, sagte er, »wurde in eine Säule unweit der Grasfläche, welche bei den Spaniern dann »Die Savanne der Freiheit« hieß, die letzte Inschrift gemeißelt.«¹⁶² Das folgende dritte und letzte Kapitel des Romans heißt folglich »Die Savanne der Freiheit und das neunte Land«¹⁶³ und verbindet das »sagenhafte«, »neunte«¹⁶⁴ Land aus einem

¹⁵⁷ Ebd., S. 214.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 216.

¹⁶¹ Handke, Neuntes Land. Gespräch (Anm. 12) S. 101.

¹⁶² Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 214.

¹⁶³ Ebd., S. 223.

¹⁶⁴ Ebd., S. 317.

»Frontbrief« des Bruders mit der »heiligen Zahl«¹⁶⁵ Neun der Maya aus den Erzählungen des Lehrers.¹⁶⁶

Aus diesem historisch begründeten Anlauf resultiert vorerst ein Lesen, dessen vorrangige Stärke erneut die Bildung von Analogieketten als Liturgieersatz ist: »Ich las weiter, das Auge zugleich in dem Buch und am Berg. Aus dem Starren wurde ein Ausschauhalten [...] Die tönende Litanei der Gläubigen einst in der finsternen Kirche setzte sich nun fort in der tonlosen der so vieldeutigen Wörter in der Sonne.«¹⁶⁷ Neu hinzu kommt nur noch die syntaktisch konsequente Präsentation dieser Analogien: »Die Leuchtkäfer waren der Juni war eine Kirschenart.«¹⁶⁸ (usw.) Aber der Roman bietet an seinem Schluß mehr als eine Analogiemaschine auf, um sich als fortwährender Entwurf des Idealepischen und damit als seine eigene Überwindung zu inszenieren.

Alle bisherigen Ansätze werden nun schrittweise zusammengezogen zu einer das Buch beschließenden Vision. Der Erzähler betont, daß eine von der imaginierten slowenischen Dorfheimat seiner Jugend noch einmal unterschiedene historische Landschaft, »der Karst, zusammen mit dem verschollenen Bruder, der Beweggrund dieser Erzählung«¹⁶⁹ ist. Damit ist der Boden bereitet, um jene individuelle, das Vorhandene andächtig würdigende Lektüre zu einer aus dem Geist der (Alltags-) Kunst erneuerten öffentlichen liturgischen Lesung auszubauen. Doch wo ist das Modell, der Ort dieser Gesellschaft, die dann mehr als eine Gesellschaft – eine Art wiederweckte »versunkene Gemeinschaft« – ist? Es sind die eigenwilligen Ausführungen des alten Lehrers zur Maya-Kultur die sich nun als längst vorhandene Gußform der zukünftigen epischen Gemeinschaft zu erkennen geben:

Der Karst-Sog, schon beim Kind, begann mit einem Irrtum. Von klein auf hatte ich die schüsselförmige Senke, in der sich der Obstgarten des Bruders befand, für eine Doline, die am meisten augenfällige Erscheinung des Karstes,

¹⁶⁵ Ebd., S. 332.

¹⁶⁶ Damit gibt sich das Stichwort oder die Verheißung des »Neunten Landes« für alle späteren Kommentare Handkes zu den Balkan-Kriegen als mehrfach transferierter literarischer Intertext zu erkennen.

¹⁶⁷ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 217.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd., S. 266.

gehalten. [...] Als mich der Lehrer (für Erdkunde und Geschichte) dann aufklärte, hatte der Schein, der langjährige, sein Werk schon getan, und wenn es ein Ziel für mein Fernweh gab, war es der Karst. [...] Auch die Halbinsel Yucatán, das Land der Maya, sei ein Karst, eine ausgehöhlte Kalkplatte, doch im Unterschied zu *dem* Karst, dem ›Mutterkarst‹, der Hochfläche über dem Golf von Triest, von dem alle vergleichbaren Erscheinungen in der Welt ihren Namen hätten, dessen ›Umkehrform‹: Was über dem Mittelmeer Schwärme von Trichtern seien, würde in den Tropen aufgestülpt zu Türmen und Kegeln [...] Nach der Doktrin des Lehrers hätten demnach die Leute im Ur-Karst das ›Umkehrvolk‹ zu den Maya sein müssen. Stiegen sie nicht zu ihrer Feldarbeit, statt hinauf zu den Terrassen, hinunter in die Dolinen; zeigten sich ihre Heiligtümer nicht deutlich auf den kahlen Kuppen, statt sich zu verbergen im Urwald.¹⁷⁰

Die Karst-Bevölkerung erscheint als spiegelverkehrter mythischer Zwilling der versunkenen Maya-Kultur, deren Untergang die Privatisierung des öffentlichen (Bilderschrift-) Kultes bedeutete. »Zu einem Volk für sich waren die Karstleute, trotz der Größe ihres Gebiets und der hundert Dörfer zu wenige«,¹⁷¹ aber zu einer »Einwohnerschaft, für die in allen Himmelsrichtungen, ›unten‹ oder ›draußen‹ ist«,¹⁷² schlossen sie sich zusammen. Als »Versprengte der heimatlichen Hochfläche, wo sich die Erde, statt als neuzeitliche Kugel, noch als Scheibe darstellt«,¹⁷³ verkörpern sie darüber hinaus jene produktive Unzeitgemäßheit, die auch das Epos vom Roman trennen soll: »Nirgendwo habe ich bisher ein Land getroffen, das mir, wie der Karst, in all seinen Einzel-Teilen [...] als das Modell für eine mögliche Zukunft erschien.«¹⁷⁴

Als bloßer ›Karst‹ bleibt dieses ›Modell für eine mögliche Zukunft‹ noch ohne wirklichen Modellcharakter. Wenn dieses Modell als ein am kollektiven und langsamen Lesen ausgerichtetes und als ein gegen die schnellere Privatlektüre des Romans gerichtetes alternatives Gesellschaftsmodell aus dem Geltungsbereich der Kunst heraus wirklich Konturen gewinnen soll, müssen diese entscheidenden Ingredienzien, genauer: Parameter einer bedeutungssteigernden öffentlichen Langsamkeit ebenfalls auftauchen: »Das Bedürfnis nach Schönheit muß veröffent-

¹⁷⁰ Ebd., S. 266 ff.

¹⁷¹ Ebd., S. 270.

¹⁷² Ebd., S. 271.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 285.

licht werden; es ist *res publica*.«¹⁷⁵ Es fehlen deshalb bisher die räumlich versinnbildlichte, überschaubare (homogene und hierarchische) Öffentlichkeit, die Langsamkeit als ein alle Aktionen der Mitglieder der Gemeinschaft synchronisierendes Tempo und es fehlt die notwendige, unerschwellig immer schon bereitliegende Existenzform dieser Ordnung. Den Kulminationspunkt des Buches bildet deshalb die ›beiläufige‹ Entdeckung eines ganz besonderen Dolinentrichters:

Da stand der Verirrte, fast schon in der Dämmerung, nach einem durchs Dickicht getrampelten Weg, urplötzlich, am Rand einer mächtigen, stadiongroßen Dolinenschüssel, oben rundum abgeriegelt von einer hohen dichten Urwald-Palisade, zu entdecken erst mit dem Augenblick, in dem man sich da durchgezwängt hatte. Die Doline erschien ungewohnt tief, und wegen der Terrassenstufen, welche, eingefasst von Steinmauern, die gleichmäßig sanften Hänge gliederten; auf einer jeden Stufe ein anderes Grün, je nach der dort gepflanzten Fruchtart, und das kräftigste Grün leuchtete unten vom unbebauten, leeren *Grundkreis*, zauberischer als ein olympischer Flutlichtrasen. Hatte ich in all den Dolinen bisher höchstens ein oder zwei Beschäftigte gesehen, so bestaunte ich vor dieser jetzt eine ganze *Bevölkerung*: Auf sämtlichen Terrassen, bis hinab zum Boden, waren auf den Kleinfeldern und Gärten gleich mehrere Leute am Werk. Sie arbeiteten mit *vollendeter Langsamkeit*.¹⁷⁶

Daß es sich insgesamt bei den epischen und romanhaften Zuständen um zwei innerhalb der Literatur miteinander konfrontierte Konzepte von Gesellschaft, um zwei je besonders verfugte Topoireihen handelt, an denen wiederum die Politik gemessen werden und ihrerseits Maß nehmen kann, ließe sich am besten belegen, wenn man diese idealepische Dolinen-Gemeinschaft im Text selbst auf einen oder mehrere repräsentative Texte des dafür angelegten Kanons zurückgeführt sähe. Dieser schmale und unumstrittene Kanon ›weltumspannender‹ Epen von Homers »Ilias« über Dantes »Divina Comedia« bis zu Miltons »Paradise Lost« verlangt seiner Bevölkerung bekanntlich – wie die zitierte Doline – ab, schlicht das ›Ein und Alles‹, die natürlich geordnete Enzyklopädie aller Wesen und Dinge zu sein. Welchen Bezug jene Karst-Doline zu diesem Parnaß epischer Werke pflegt, erfährt man nur aus einem kurzen Text, den Peter Handke viel später auf das der »Wiederholung« folgende Jahr 1987 zurückdatierte: »Die Nacht vom 22. zum 23. August 1987 habe ich in

¹⁷⁵ Handke, Geschichte (Anm. 4) S. 175.

¹⁷⁶ Handke, Wiederholung (Anm. 3) S. 286f.

Pazin verbracht, im Zentrum von Istrien, in einem Motel am Rand eines Felsenabgrunds, einer sogenannten ›Einsturzdoline‹, an deren Fuß tief unten, so eine Legende, Dante das Inferno betreten haben soll.«¹⁷⁷

Die Legende weist diesen Ort als Ort der ›Göttlichen Komödie‹ aus und legitimiert ihn so unabweislich für Handkes ›Wiederholung‹ und Fortsetzung der ›urepischen‹ (K. Hamburger) Tradition. Die wenigen Werke dieses epischen Idealkanons sind unter modernen Bedingungen – d. h. in der Konkurrenz zum Roman – nur schwer zu ergänzen. Peter Handkes Texte erzählen deshalb fast immer nur von der Notwendigkeit und den Mühen dieser Ergänzungs- und Wiederbelebungsversuche. Daß sie damit der geschmähten Reflexions- und Verbrauchskultur des modernen Romans näher stehen als der so hartnäckig wie flexibel imaginierten Kette monolithischer Nur-Erzählwerke, erklärt nicht allein ihre Vielzahl, sondern auch den einmaligen Furor ihres Autors.

¹⁷⁷ Peter Handke: Die Tauben von Pazin, in: ders.: Noch einmal für Thukydides. Ergänzte Ausgabe. Salzburg, Wien 1995, S. 9 – 16, hier: S. 11.

Hofmannsthal-Bibliographie

1.7.2001 bis 31.8.2002

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

Primärtexte und Briefausgaben werden entsprechend dem für das HJb zugrundegelegten Siglenverzeichnis zitiert.

Briefe und Notizen, die erstmals in der Kritischen Ausgabe abgedruckt wurden, bleiben hier unberücksichtigt. Jede bibliographische Angabe erhält eine Ordnungsnummer, ausgenommen davon sind in der Regel Rezensionen. Ordnungsnummern, die nicht der numerischen Reihenfolge entsprechen, verweisen auf die zugehörige Stammnummer. Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

Rezension zu

SW XXV.2 Operndichtungen 3.2. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001 (HJb 9/2001 [1.1.01.]). Von: Friedrich Dieckmann: Zwei Großmeister auf der Flucht. *Die Ägyptische Helena* in der H¹-Gesamtausgabe. In: FAZ Nr. 89. 17.4.2002. S.46.

1.2. Auswahl Ausgaben, einzelne Werke

Dramatische Werke

Jedermann

[1.2.01.] *Jedermann* – Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Hg. von Andreas Thomasberger. Stuttgart: Philipp Reclam jun. [= UB 18037]. 2000. 93 S.

Lyrik

Prosa

Die Wege und die Begegnungen

[1.2.02.] Heumann, Konrad: *Die Wege und die Begegnungen* sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901–1907. Kritische und kommentierte Edition. Diss. Wuppertal 2001 (im Internet publiziert unter: <http://www.bib.uni-wuppertal.de/elpub/fb04/diss2001/heumann>).

Ein Brief

[1.2.03.] *Ein Brief* von Lord Chandos an Francis Bacon. Warum wir nicht mehr zusammenhängend denken, reden und schreiben können: Im Sommer 1902 prognostizierte H.v.H', daß uns die Literatur im Jahre 2002 nicht mehr helfen wird. In: FAZ Nr. 164. 18.2.2002. S. 42 mit Faks. der ersten Seite von H's fiktivem Chandos *Brief*. – Vgl. auch [3.02.].

Drama, Lyrik, Prosa in den Medien

Ariadne auf Naxos

[1.2.04.] *Ariadne auf Naxos* Opernaufführung der Salzburger Festspiele 2001, Großes Festspielhaus. Wiener Philharmoniker, Dirigent: Christoph von Dohnányi. Inszenierung und Dramaturgie: Jossie Wieler und Sergio Morabito. Mit Deborah Polaski (Ariadne), Jon Villars (Bacchus), Diana Damrau (Najade), Alice Coote (Dryade), Martina Janková (Echo). 1 Videokassette (VHS, 135 Min., farb.), Bildregie: Brian Large.

1.3. Übersetzungen der Werke Hofmannsthals

Der Tod des Tizian

[1.3.01.] Eine frühe H'-Übertragung Henri Guilbeaux, »La Mort du Tizien« (1911). Mitgeteilt und kommentiert von Klaus-Dieter Krabiel. In: HJb 9/2001 [2.2.01.]. S. 7–32.

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum erstenmal veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken

Drama

[2.5.09.] »Vertheidigung der Elektra«, Juni 1903 (faks. Abb.; Houghton Library). S. 156f.

[2.5.09.] *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W. Meister*. Handschrift (faks. Abb.; SW XXV.2, S.145). S. 91f.

[2.8.8.02.] Notizen zum *Rosenkavalier*-Film. S. 341f.

Lyrik

[2.5.09.] *Ich lösche das Licht ...* Reinschrift vom 19.12.<1893> (faks. Abb.), (Freies Deutsches Hochstift). S. 57.

[2.5.09.] *Kleine Blumen, kleine Lieder ...* Reinschrift vom 20.10.1888 (faks. Abb.). S. 196.

[2.5.09.] *Manche freilich müssen unten sterben* Handschriftlicher Entwurf von 1895 (faks. Abb.), (Nachlaß Rudolf Hirsch). S. 61f.

[2.5.09.] »Alpenstrasse und Italien« Reinschrift vom 21.8.1898 (faks. Abb.), im Druck am 15.9.1898: *Reiselied*. (Freies Deutsches Hochstift). S. 69f.

Prosa

[2.5.09.] *Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe am Burgtheater zu Wien*, 19.9.1899 (faks. Abb. der ersten Seite der Entwurfshandschrift; Freies Deutsches Hochstift). S. 85, 262.

[2.5.09.] Handschrift zum Roman-Fragment *Andreas*, 12.9.1912 (Freies Deutsches Hochstift). S. 144.

[2.5.09.] *Deutsche Festspiele in Salzburg* Handschriftlicher Entwurf von 1919 (faks. Abb.; Hugo von Hofmannsthal-Stiftung). S. 93–95.

[2.5.09.] Aufzeichnungen zu einer Rede in Norwegen, 1916 (Freies Deutsches Hochstift). S. 123f.

[2.5.09.] Aufzeichnungen zu einem *Goethevortrag* 1923 (Houghton Library). S. 290, Anm. 46.

[2.5.09.] *Versuch über die Gegenwart in Fragmenten. Über Geschichtsschreibung* Entwurfshandschrift vom 3.5.<1925> (faks. Abb.; Houghton Library). S. 125, 334.

[2.5.09.] *Sicilien und wir* Handschrift vom 7.10.1925 (faks. Abb.; Hugo von Hofmannsthal-Stiftung). S. 179f.

Herausgegebene Werke

[2.5.09.] Entwurf zum Inhalt des *Deutschen Lesebuchs* (faks. Abb.). S. 203.

1.5. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

1893

[2.5.09.] Abschrift H's von drei Gedichten Goethes, vor dem 20.12.1893 (3. Stoppe des »Künstler-Lieds« m. faks. Abb.; Freies Deutsches Hochstift). S.53f.

1895

[2.5.09.] Aufzeichnung über Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, 2.8.1895 (Houghton Library). S. 148f.

1896

[2.5.09.] Aufzeichnung H's über seine Goethe-Ausgabe, 1896 (faks. Abb.; Houghton Library). S. 21, 253.

[2.5.09.] Aufzeichnungen zur Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand, 1896 (faks. Abb.). S. 252–254.

1899

[2.5.09.] H's Goethe-»Prolog«, 19.9.<18>99 (faks. Abb.). S. 261f.

1901

[2.5.09.] Zu Goethes »natürl. Tochter«, zum »Torquato Tasso« und Hinweis auf den Grafen Lanckorónski, 24.6.<1901> (faks. Abb.; Houghton Library). S. 151f.

1902

[2.5.09.] »Über Goethes dramatischen Stil in der »Natürlichen Tochter«. Erste Seite des Hauptkonzepts 2 H², 1902 (Houghton Library). S. 150f.

[2.5.09.] Skizze des Inhalts von H's Vortrag im Goetheverein (Beilage zu einem Brief an Rudolf Ritter Payer von Thurn, 20.2.1902; faks. Abb.; Archiv des Wiener Goethe-Vereins). S. 154, 210.

[2.5.09.] Notizen zu *Tasso (Vortrag für Lanckoronski)*, <Mai 1902> (faks. Abb.; Hugo von Hofmannsthal-Stiftung). S. 155, 209.

1903

[2.5.09.] Seite aus dem Einschreibebuch für Fremde der Anna Amalia-Bi-

blibliothek, Weimar, August/September 1903 (faks. Abb. mit H's Eintrag; Anna Amalia-Bibliothek, Weimar). S. 186.

1909

[2.5.09.] Aufzeichnung zum »Wilhelm Meister«, Sommer 1909 (Houghton Library). S. 149.

1910

[2.5.09.] Notiz zu Goethe »Aristeia der Mutter« und »Aus meinem Leben. Fragmentarisches«, 4.11.1910 (Houghton Library). S. 186.

1924

[2.5.09.] Aufzeichnung zur »Wilhelm Meister«-Lektüre vom 9.8.1924 (Houghton Library). S. 148.

1928

[2.5.09.] Aufzeichnung »Versuch über die Gegenwart«, 1928 (faks. Abb.; Houghton Library). S. 240, 284.

1929

[2.5.09.] Aufzeichnung zu einem Vortrag »Der Deutsche und die Form«, Februar 1929 (Houghton Library). S. 240f.

o.D.

[2.5.09.] Aphorismus für das *Buch der Freunde* (faks. Abb.; Freies Deutsches Hochstift). S. 110, 202.

[2.5.09.] Vorspruch von H's Hand im Rodauner Fremdenbuch (faks. Abb.). S. 194.

1.6. Briefe

1.6.1. Briefsammlungen

Marie von Gomperz

[1.6.1.01.] H.v.H': Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916, mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag [= Rombach Wissenschaften], 2001. 291 S. m. Abb.

– Aus dem Inhalt: Einleitung S. 9–31 – Briefwechsel S. 35–270 – Anhang 277–291.

Von Marie von Gomperz: 1.4.<1892>; <8.4.1892>; <10.4.1892>; 23.4.1892; <vor 29.4.1892>; 29.4.1892; 4.5.1892; 11.5.<1892>; 12.5.1892; 11.5.<1892>; 12.5.1892; 17.5.<1892>; 21.5.<1892>; 25.5.<1892>; <31.5.1892>; Mittwoch <Mai 1892>; <3.6.1892>; Sonntag, o.D., Freitag, o.D.; Samstag, o.D.; <5.6.1892>; 2 Briefe von Donnerstag, o.D.; 13.6.<1892>; Mittwoch, o.D.; Samstag, o.D.; o.D.; 24.6.1892; 27.6.<1892>; 30.6.<1892>; 1./2.7.<1892>; <8.7.1892>; <15.7.1892>; 17./18.7.<1892>; 26./31.7.<1892>; 7.8.<1892>; 14.8.<1892>; 15.8.<1892>; 4.9.<1892>; 15.9.<1892>; 24.10.<1892>; <26.10.1892>; 3.11.<1892>; <15.11.1892>; <November 1892>; <1.12.1892>; <1892>; 3 Briefe o.D.; Montag o.D.; Dienstag <1892>; <7.12.1892>; <8.12.1892>; Montag o.D.; <25.12.1892>; <6.1.1893>; Samstag <1893>; Freitag o.D.; <17.2.1893>; 2 Briefe von Dienstag <1893>; <3.4.1893>; 3 Briefe o.D.; 27.5.<1893>; <1.6.1893>; 14.6.1893; 26.6.1893; 14.7.<1893>; 19.7.1893; Dienstag o.D.; 22.8.1893; 1.9.1893; <nach 1. und vor 9.9.1893>; 10.9.<1893>; <Winter 1893/94>; Mittwoch o.D.; Dezember 1893; 1.1.1894; Freitag; 16.7.1896; Weihnachtsabend 1896; 19.3.1899 (von Marie und Nelly); 13.4.1901; <nach 1902>; 27.7.1903; 27.10.<1903>; 6.11.<1903>; 25.12.1903; 10.1.1904; 24.1.<1904>; 30.1.1904; <1904>; 15.6.<1904>; 20.6.<1904>; 8.8.<1904>; 21.8.<1904>; 11.11.1904; <Ende Januar 1907>; 9.4.<1907>; 24.6.1907; 10.7.<1907>; 3 Briefe o.D. <1913>; <vor 28. Februar>; Donnerstag <1913>; 8.2.<1914>; <Juli 1914>; 29.10.<1914>; 18.8.1916.

H' an Marie von Gomperz: 3 Briefe vom <8.4.1892>; <15.4.1892>; 2 Briefe vom <19.4.1892>; <27.4.1892>; 1.5.<1892>; <9.5.1892>; <14.5.1892>; <19.5.1892>; <21.5.1892>; <23.5.1892>; o.D.; <vor 13.6.1892>; <5.6.1892>; <7.6.1892>; <10.6.1892>; <13.6.1892>; Montag, o.D.; <27.6.1892>; 1.7.<1892>; <7.7.1892>; 14.7.<18.92>; 23.7.<1892>; 2.8.<1892>; 5.8.<1892>; 16.<8.1892>; 24.<8.1892>; 31.8.<1892>; <2.9.1892>; 3.9.<1892>; 10.9.<1892>; 22.<9.1892>; 9.10.<1892>; <21.10.1892>; 31.10.<1892>; <7.11.1892>; Samstag, o.D.; Sonntag, o.D.; Samstag, o.D.; <29.11.1892>; <3.12.1892>; <5.12.1892>; <12.12.1892>; <26.12.1892>; <29.12.1892>; <6.1.1893>; <15.1.1893>; <31.1.1893>; Freitag, o.D.; <12.2.1893>; <12.4.1893>;

<16.4.1893>; 2.6.<1893>; <12.6.1893>; <20.6.1893>; 1.7.1893;
12.7.1893; 23.8.<1893>; 2.9.<1893> 14.10.1893; o.D.; <28.12.1894>;
<28.2.1895>; <24.3.1895>; <15.4.1895>; <6.12.1895>; <19.2.1896>;
26.6.<1896>; <Winter 1896>.

H' an Nelly von Gomperz: <22.4.1892>; <1892>; <Mai 1892>;
<8.5.1892>; <Mai 1892>; 25.<6.1892>; 12.2.<1893>; 2 Briefe vom
<Februar 1893>; <13.3.1893>; Dienstag, o.D.; 21.?. <Juli 1894>;
<18.7.1894>; <27.12.1897>;

Nelly von Gomperz an H': <28.2.1893>; o.D.; Samstag <1894>;
15.7.<1894>; <18.7.1894>; 21.7.<1894>; 16.9.1902.

Abbildungen: Marie von Gomperz um 1882; 1886; 1892; 1900; 1915;
Lebende Bilder im Palais Todesco, sig. u. Dat.: Hirschl 27.2.1893; eine
Verwandtschaftstafel der im Briefwechsel erwähnten Mitglieder der Fa-
milien Auspitz, Gomperz, Lieben und Wertheimstein.

Rezension:

Hans-Albrecht Koch: Das Geheimnis der Verkettung. Neuere Publika-
tionen zu H.v.H'. In: NZZ Nr. 63. 16./17.3.2002. S.53.

1.6.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffent-
lichte) Briefe Hofmannsthals an

Gertrud von Hofmannsthal

[2.5.09.] 4.10.1902 (faks. Abb.). S.182, 281. – 10.10.1902. S.282.
– 26.8.1903 (faks. Abb.). S.173 f., 278. – 29.8.1903. S.278.

Hugo und Anna von Hofmannsthal (Eltern)

[2.5.09.] 31.8.<1899>. S.261.

Josef Kainz

[2.5.09.] 7.10.<1899> (faks. Abb.). S.199.

Anton Kippenberg

[2.5.09.] 27.2.1929 (faks. Abb.). S.268.

Katharina Kippenberg

[2.5.09.] 21.6.1920. S.190.

Paul Schlenther

[2.5.09.] 20. und 24. 8.<1899>. S.263.

Franziska Schlesinger

[2.5.09.] 30.9.1899. S.85 f. – 29.8.<1903> (faks. Abb.). S.170. – 8.12.1904
(faks. Abb.). S.167, 212.

Gabriele Sobotka

[2.5.09.] 5.10.1888. S. 46.

Georg Witkowski

[2.5.09.] 24.12.1913. S. 111.

1.6.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal von

Walter Benjamin

[2.5.09.] 13.1.1924 (faks. Abb.). S. 127, 332f.

Rudolf Borchardt

[2.5.09.] <21.2.1907>, Gedicht auf H.v.H' (faks. Abb.). S. 230.

Konrad Burdach

[2.5.09.] 4.8.1920 (faks. Abb.). S. 114f.

Gerhard Gräff

[2.5.09.] 22.2.1919 (faks. Abb.). S. 113f., 319.

Gertrud von Hofmannsthal

[2.5.09.] 19.9.1900 (faks. Abb.). S. 36, 217.

Hugo von Hofmannsthal (Vater)

[2.5.09.] 9.10.1899 (faks. Abb.). S. 86f.

Rudolf Alexander Schröder

[2.5.09.] 29.1.1902. S. 341.

Stefan Zweig

[2.5.09.] 2.4.1920 (faks. Abb.) 219.

1.7. Bildnisse

Hugo von Hofmannsthal

[2.5.09.] H's Klasse am Akademischen Gymnasium. Wien 1890. S. 24, 246 – H', 25.2.1893. S. 49. – Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr, H.v.H', Arthur Schnitzler. Wien 1.4.1894. S. 29, 250. – Hans Schlesinger: H.v.H', 1896. S. 211. – H.v.H', 1900. Porträtlitographie von Karl Bauer. S. 22f., 195. – Rudolf Alexander Schröder, H.v.H', 1901, im Garten von Rodaun. S. 192, 273. – H.v.H', Porträt-Karikatur von Heinrich Blömer <1902>. S. 30. – H.v.H' im Arbeitszimmer Harry Graf Kesslers, Dezember 1907. S. 175, 279. – H' in Griechenland, 1908: In Athen aus dem Bahnwagen blickend; am Kastalischen Quell; H' und Maillol in griechischer Landschaft; H' in Athen an den Propyläen. S. 22–224,

242. – H.v.H' und Richard Strauss, Rodaun 1912. S. 96. – Christiane von Hofmannsthal und H.v.H' im Garten von Rodaun. 14.5.1917. S. 36f. – Anton Kippenberg, Katharina Kippenberg mit H.v.H', 14.6.1925. S. 190f. – H.v.H' an seinem kleinen Schreibtisch in Rodaun, um 1927. S. 39f. – Max Reinhardt, H' und andere, Aufnahme des Ensembles der Premiere des *Großen Salzburger Welttheaters*, 1922. S. 96. – H.v.H', Kreidelithographie von Emil Stump, 1928. S. 186f. – H', 1928. S. 286. – Arbeitszimmer des Dichters in seiner Stadtwohnung, Wien, 23.1.1929. S. 20.

Gerty von Hofmannsthal

[2.5.09.] Gerty von Hofmannsthal, geb. Schlesinger, Wien 1901. S. 77.

Hugo von Hofmannsthal (Vater) und Anna von Hofmannsthal, geb. Fohleutner (Mutter)

[2.5.09.] Anna von Hofmannsthal, geb. Fohleutner, Venedig, 1895. S. 35 und 215. – Hugo von Hofmannsthal, Sen., Wien, 21.12.1901. S. 34 und 214.

Josefa Fohleutner, geb. Schmidt

[2.5.09.] Josefa Fohleutner, geb. Schmidt, Wien, nach 1869. S. 75ff.

1.8. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

[2.5.09.] Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 29.8.1903. S. 279.

[2.5.09.] Rudolf Borchardt und Alexander Schröder: Briefwechsel 1901 bis 1944. Hg. von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München, Wien: Carl Hanser Verlag [= Edition Tenschert], 2001. 2 Bde., 1450 S. – Rezension von Martin Walser: Wenn die Welt, was man ihr gibt, nicht gelten läßt. Warum mir der Briefwechsel zwischen Rudolf Borchardt und Rudolf Alexander Schröder zu einem großen Roman geworden ist. In: FAZ Nr. 258 (Literatur). 6.11.2001. S. L 1f.

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Moering, Renate: Zum H'-Archiv. In: Jahresbericht 2000/2001. JbFDH 2001. S. 345 mit Abb. 15. Aus dem Inhalt: Zum Neuerwerb der Reinschrift einer Gefälligkeitsabschrift (für Rolf Schott) des Gedichtes: *Entzieh dich nicht dem einzigen Geschäfte*, dat. 1927.

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthal

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Zur Kritischen Ausgabe sämtlicher Werke H.v.H's. Jahresbericht 2000/2001. In: JbFDH 2001. S. 352–354.

2.1.3. Berichte über Einzel- oder Werkausgaben

[2.1.3.01.] Zwetkow, Jurij: Ausgaben der Werke H.v.H's vor der Revolution und in der Gegenwart im Kontext der literarischen Kritik. Deutsche in Russland: Russisch-deutscher Dialog. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2001. S. 301–311.

2.1.4. Bibliographien, Indices

[2.1.4.01.] H'-Bibliographie 1.7.2000–30.6.2001. Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid. In: HJb 9/2001 [2.2.01.]. S. 291–324.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HJb · Zur europäischen Moderne 9/2001. Im Auftrag der H.v.H'-Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br.: Rombach, 2001. 355 S. mit zahlr. Abb. – Aus dem Inhalt: Eine frühe H'-Übertragung Henri Guillebeaux, »La Mort du Titien« (1911). Mitgeteilt und kommentiert von Klaus-Dieter Krabiel [1.3.01.]. – Ludwig Dietz: Unbekannte Essays von Robert Musil. Versuch einer Zuweisung anonymer Beiträge im »Losen Vogel«. – Inka Mülder-Bach: Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in H's Komödie *Der Schwierige* [2.7.2.1.24.]. – Gabriele Brandstetter: Anhaltende Bewegung. Nijinskys

Sprung als Figur der Undarstellbarkeit. [2.8.4.03.] – H'-Bibliographie 1.7. 2000–30.6.2001. Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid. [2.1.4.01.]

Rezensionen von:

Ludwig Dietz: Unbekannte Essays von Robert Musil. Versuch einer Zuweisung anonymer Beiträge im »Losen Vogel«. HJb 9/2001. S. 33–135. In: FAZ 13.2.2002.

haj [Hansres Jacobij]: HJb 9/2991. In: NZZ Nr. 97. 27./28.4.2002. S. 36.

2.3. Tagungsberichte, Ausstellungen

2.3.1. Tagungsberichte

[2.3.1.01.] Menasse, Eva: Ein Brief mit Frischesiegel. In Wien tagt die H'-Gesellschaft. In: FAZ Nr. 216. 17.9.2002. S. 40.

2.3.2. Ausstellungen

[2.3.2.01.] Lăzarescu, Mariana: »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material«. H' und Goethe – Eine Ausstellung. In: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien. 21.12.2001.

[2.3.2.02] Lovenberg, Felicitas von: Wundervolle Polyphanie Goethes Statthalter: H' in einer Frankfurter Schau. In: FAZ Nr. 6. 8.1.2002. S. 44 m. Abb.

2.4. Darstellungen zur Biographie

2.5. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Gabriele d'Annunzio

[2.8.1.02.]

Rudolf Borchardt

[2.8.1.02.]

Georg Büchner

[2.5.01.] Goltschnigg, Dietmar: H' und Büchner: Die Uraufführung des »Wozzeck« am Münchner Residenztheater. In: Aufbruch in die Moderne: Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen

Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum; Symposium Pécs/ Fünfkirchen 1.–5.10.1997. Hg. von Anton Schwob und Zoltán Szendo. München: Südostdeutsches Kulturwerk 2000 [= Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks, Reihe B, 86]. S. 49–74.

[2.5.02.] Jäger, Lorenz: Andreas Ferschengelder trifft einen Gießener Studenten: Anmerkungen zu H' und Georg Büchner, zugleich zum Begriff der »Konservativen Revolution«. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 9/1995–99. S. 538–548.

Pedro Calderon

[2.5.03.] Zwetkow, Jurij: Calderon im Bewußtsein H.v.H's. Haupttendenzen und Entwicklungsprobleme der europäischen Kunst und Literatur der Neuzeit. Russische Pädagogische Staatsuniversität St. Petersburg, 1998. S. 54–56.

Afanassij Fet

[2.5.04.] Zwetkow, Jurij: Afanassij Fets Lyrik im Kontext der europäischen impressionistischen Poesie. A. A. Fet: Dichter und Denker. Institut der Weltliteratur, Russische Akademie der Wissenschaften, Finnlands Akademie: Nasledie, 1999. S. 158–170.

Stefan George

[2.5.05.] Zwetkow, Jurij: Dialog zweier Kulturen: Stefan George und H.v.H'. Quellenforschung und Komparativistik im humanitären Wissen. Russische Staatsuniversität Moskau, 1996. S. 232–235.

[2.5.06.] Böschenstein, Bernhard: H', George und die französischen Symbolisten. Ins Russische übersetzt von Jurij Zwetkow. Probleme der literarischen Verbindungen. Nationale Spezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts. Staatsuniversität Iwanowo, 1999. S. 146–163.

[2.5.07.] Schefold, Karl: H.v.H's Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundstein neuer Kultur. Unter Mitarb. von Anne-Catherine Bayard und Kathrin Schäublin-Vischer. Basel: Schwabe, 1998. 267 S. – Rezension von: Ute Oelmann. In: George-Jahrbuch 4/2000/03. S. 246f.

[2.5.13]

Johann Wolfgang von Goethe

[2.5.08.] Böschenstein, Bernhard: Goethes Stimme im deutsch-französischen Konzert von H's *Buch der Freunde*. In: Westöstlicher und nordsüdlicher Divan. Goethe in interkultureller Perspektive. Hg. von Ortrud Gutjahr. Paderborn u. a., 2000. S. 241–250.

[2.5.09.] »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material« – H' und Goethe. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum 12.11.2001–13.1.2002. Im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts unter Mitwirkung von Renate Moering und Christoph Perels hg. von Joachim Seng. Eggingen: Edition Klaus Isele 2001. 376 S. mit zahlr. Abb. – Aus dem Inhalt: Einführung (Christoph Perels) – Teil I (Katalog): Goethe als Grundlage der Bildung (J. S.) – H', ein jung-wiener Goethe Revivodus; Ein Schreibtisch voller Erinnerungsstücke (J. S.) – H's Lyrik unter dem Einfluß Goethes (Renate Moering) – Im Goethe-Gedenkjahr 1899 (J. S.) – Aneignung und Abgrenzung. Der Bühnenautor H' und das Goethesche Theater: Goethe und die Idee der Salzburger Festspiele (Christoph Perels); »Faust« auf der Bühne (J. S.) – H' und die Goethe-Philologie (J. S.) – Goethe als geistiger Raum Europas (J. S.) – H.v.H's erzählende Prosa im Lichte von Goethes klassischem Erzählstil (Christoph Perels) – »Bergmassiv« und »Quellgebiet«: H' als Goethe-Interpret: Die Goethe-Vorträge von 1902; *Elektra* gegen »Iphigenie auf Tauris«? »Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe« (Konrad Heumann) – Reisewege mit Goethe: Frankfurt am Main – Weimar – Italien (J. S.) – »Goethes Werke verbinden«: Unendliches Gespräch über einen Klassiker (J. S.) – Ein Sternbild droht zu entschwinden (J. S.). – Teil II (Essays): J. S.: »Ein Bruder Goethes«. Ansichten und Einsichten zu einer Wahlverwandtschaft H's (S. 245–294) – Heinz Rölleke: H's *Jedermann* und Goethes »Faust« (S. 295–305) – Christoph König: Zur modernen Komplizenschaft zwischen Poesie und Philologie (S. 307–325) – Lorenz Jäger: Tradition und Krise. Goethes Präsenz in H's Reden und herausgegebenen Werken nach 1912 (S. 327–337) – Konrad Heumann: »Sich-orientieren im Dasein«. H's Vortrag vor dem Wiener Goethe-Verein (1902) im Kontext seines Ringens um die dramatische Form (S. 339–356) – Konrad Heumann: Die Prinzessin. H's Notizen zu einem Tasso-Vortrag (1902) und die »Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe« (1906) (S. 357–369).

In vorliegender Bibliographie sind aus dem Katalog nur Bildnisse H's und seiner Familie sowie ausschließlich unpublizierte Notizen und Zeugnisse einzeln verzeichnet, ausgenommen Faksimile-Abbildungen.

Carlo Goldoni [2.8.1.02]

Lafcadio Hearn

[2.5.10.] Pache, Walter: Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn

und H.v.H'. In: W.P.: Degeneration – Regeneration. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte zwischen Dekadenz und Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 87–99. [Zuerst 1993]

Heinrich Heine

[2.5.11.] Zwetkow, Jurij: Heinrich Heine und H.v.H'. Leben und Werk von Heinrich Heine. Sankt-Petersburg: Obrasovanie, 1997. S.21–23.

E.T.A. Hoffmann

[2.5.12.] Zwetkow, Jurij: Von der Romantik zum Symbolismus: »Bergwerk zu Falun« von E.T.A. Hofmann und H.v.H'. Welt der Romantik. Staatsuniversität Twer, 199. Bd.1. S.187–191.

Ludwig von Hofmann

[2.5.13] Böschenstein, Bernhard: Ludwig von Hofmann als Maler und Dichter. Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und H', Thomas Mann und George. In: George-Jahrbuch 4/2001/02. S. 112–136.

[2.8.3.01]

Heinrich von Kleist

[2.5.14] Nölle, Volker: Heinrich von Kleist. Niederstiegs- und Aufstiegsszenarien: Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse; mit einem Exkurs zu H', Sternheim, Kafka und Horvath. Berlin: E. Schmidt, 1997.

Thomas Mann

[2.5.15.] Stoupy, Joelle: »Brüder in der Zeit« – Über Thomas Mann und H.v.H'. In: Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag. Hg. von Jörg Sader und Anette Wörner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Alessandro Manzoni

[2.5.16.] Raponi, Elena: H' e Manzoni. In: Estratto da »L'Analisi Linguistica e Letteraria«. Facoltà di Scienze Linguistiche e di Letterature Straniere. Università Cattolica del Sacro Cuore. A. IX. 2001,1.

Novalis (Friedrich von Hardenberg)

[2.5.17.] Endres, Johannes: H' und Novalis. Zur Ambivalenz des Erbes. In: »Blüthenstaub«: Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Hg. von Herbert Uerlings. Tübingen: Niemeyer, 2000 [= Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 3]. S. 311–337.

Ferdinand Raimund

[2.5.18.] Schwarz, Egon: Raimunds »Der Diamant des Geisterkönigs«

und H's *Phantasie über ein Raimundisches Thema*. In: »Ich bin kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker«: Essays über österreichische, deutsche und jüdische Literatur. Hg. von Dietmar Goltschnigg und Hartmut Steinecke. Berlin: E. Schmidt, 2000 [= Philologische Studien und Quellen, 163]. S. 46–54.

Rainer Maria Rilke

[2.5.19.] Schwarz, Egon: H.v.H' und Rainer Maria Rilke. In: »Ich bin kein Freund allgemeiner Urteile über ganze Völker«, vgl. [2.5.17.]. S. 163–175.

Richard Strauss

[2.5.20.] Thöming, Anja-Rosa: Zwischen sentimentaler Komödie und mythologischer Operette: die Zusammenarbeit zwischen H.v.H' und Richard Strauss. In: West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth. Hg. von Annette Daigger u. a. Bern u. a.: Peter Lang, 1999. S. 75–109.

Iwan S. Turgenjew

[2.5.21.] »Prosagedichte« von I. S. Turgenjew im Frühwerk H.v.H's. Wege und Mittel der Bildung der Sprach- und Redekultur. Staatsuniversität für Chemie und Technologie Iwanowo, 1998. S. 136–137.

Britische fin de siècle Literatur

[2.5.22.] Emig, Rainer: Übertragene Dekadenz. Überlegungen zur Rezeption britischer fin de siècle Literatur bei Stefan George und H.v.H'. In: Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Hg. von Norbert Bachleitner. Amsterdam u. a.: Rudopi, 2000 [= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 45]. X, 534 S.

2.6. Werkgeschichte und Herausgebertätigkeit

2.7. Werkdarstellungen

2.7.1. Gesamtdarstellungen

Rezension zu:

Streim, Gregor: Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg, 1996. (HJb5/1997 [2.6.1.08.]). Von: Ethel Matala de Mazza. In: IASL 25/2000. H.1. S.204–211.

Rezension zu:

Landolfi, Andrea: H' e il mito classico. Roma, 1995 (HJb 4/1996 [2.6.1.07.]. Von Hans-Albrecht Koch. In: MAL 31/1998. N.1. S. 142–144.

[2.8.1.02.]

2.7.2. Gattungen

2.7.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.7.2.1.01.] Zwetkow, Jurij: Das lyrische Theater H.v.H's: Die Eigenart des Genres. Österreichische Literatur: Interpretationen, Materialien und Rezeption. Jahrbuch der Österreichischen Bibliothek in St. Petersburg, 1997/98. N 3. S. 28–41.

[2.7.2.1.02.] Hladej, Hubert: Das Schattenspiel des Lebens. Die Frage nach dem rechten Leben in H's kleinen Dramen. Eine Einführung. In: LWU 33/2000. H.3. S. 209–225.

[2.7.2.1.03.] Kisseljowa, Irina Stanislawowna: Typologie des Konversationsstückes in der österreichischen Literatur (von Bauernfeld bis H'). Literarische Verbindungen, Typologie und Intertext: Nationale Spezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts. Staatsuniversität Iwanowo, 2002. S. 61–71.

[2.7.2.1.04.] Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br.: Rombach, 2002 [= Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae, 94]. 429 S. mit zahlr. Abb.

[2.7.2.1.05.] Kisseljowa, Irina Stanislawowna: Die spielerische Grundlage H.v.H's Komödien: Autoreferat zur Dissertation. Pädagogische Staatsuniversität Moskau, 2002. 12 S.

[2.7.2.1.06.] Zwetkow, Jurij: »Der Augenblicksmensch« und das Genre des impressionistischen Dramas in der Wiener Moderne. Poetik des Genres. Pädagogische Staatsuniversität Moskau, 2002. S. 83–92.

Rezension zu:

Beniston, Judith: »Welttheater«: H', Richard von Kralik, and the revival of catholic drama in Austria 1890–1934. Leeds, 1998 (8/2000 [2.6.2.1.01.]). Von: Brian Keith-Smith. In: Austrian studies 10/1999. S. 173–175. – Ian Frank Roe. In: MLR 95/2000. N.3. S. 888–889.

Einzelnes

Die Ägyptische Helena

[2.7.2.1.07.] Zwetkow, Jurij und W.A. Machow: Mythologische Synthese in H.v.H's Drama *Die Ägyptische Helena*. Theorie der Sprache und Rede: Geschichte und Gegenwart. Staatsuniversität Iwanowo, 1999. S. 223–229.

Alkestis

[2.7.2.1.08.] Zwetkow, Jurij: Genrebesonderheiten von H.v.H's Drama *Alkestis*. Probleme der gegenwärtigen Forschung des russischen und ausländischen Prozesses. Pädagogische Staatsuniversität Samara, 1996. S. 397–399.

Arabella

[2.7.2.1.19.]

Ariadne auf Naxos

[2.7.2.1.09.] Chauviré, Christiane: Sujet et polyphonie dans »Ariane à Naxos« et »La femme sans ombre« d'H'. In: Esthétique théâtrale et représentations du sujet. Textes réunis par André Combes u.a. Lille: Université Charles de Gaulle, 1996 [= Germanica, 18]. S. 13–36.

[2.7.2.1.10.] Cercignani, Fausto: L'ideale eroico e la sua negazione nell'*Ariadne auf Naxos* di H'. In: Marianne Fritz, Thomas Bernhard, Norbert Conrad Caser, Arthur Schnitzler, Paul Celan, Franz Ferdinand, H.v.H', Peter Handke, Alfred Kolleritsch. Ed. Fausto Cercignani. 2000. Bd. 8. S. 105–134.

Elektra

[2.7.2.1.11.] Horvát, Dragutin: Milan Begovic und H.v.H'. In: ZGB 8/1999. S. 27–36.

[2.7.2.1.12.] Zwetkow, Jurij: Griechische Tragödie und *Elektra* H.v.H's. Probleme der literarischen Verbindungen. Nationale Spezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts. Staatsuniversität Iwanowo, 1999. S. 5–17.

[2.7.2.1.13.] Zieger, Wilfried: Gewalt der Seele. Zur Spezifik der Gewaltphänomene in H's *Elektra*. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt: Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim u. a.: Olms, 2000. S. 173–190.

[2.7.2.1.14.] König, Christoph: Artistenphilologie. H's *Elektra* gegen Sophokles. In: Euphorion 95/ 2001. S. 423–440.

[2.7.2.1.15.] Michael, Nancy C.: *Elektra* and Her Sisters. Three Female

Characters in Schnitzler, Freud and H', New York u. a.: Peter Lang 2001 [=Austrian Culture, 11]. 141 S.

[2.9.07.]

Die Frau ohne Schatten

[2.7.2.1.16.] Fickert, Kurt J. und Peter Celms: *Die Frau ohne Schatten* und Nietzsche's apotheosis of the arts. In: GNR 31/2000. N.1. S. 36–44.

Das gerettete Venedig

[2.7.2.1.17.] Köhn, Lothar: Neuzeit und Moderne. Pynchon, Otway, H': *Das gerettete Venedig*. In: L. K.: Literatur – Geschichte: Beiträge zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit einer Einführung von Thomas Düllo. Münster u. a.: Lit.2000 [= Zeit und Text, 14]. S. 98–128.

Jedermann

[2.7.2.1.18.] Zwetkow, Jurij: Zitat in H's Drama *Jedermann* als Element des Intertextes. Text und Kultur. Teil 3. Pädagogische Staatsuniversität Wladimir, 1999. S. 298–300.

Ödipus und die Sphinx

[2.7.2.1.19.] Baumann, Gerhart: *Ödipus und die Sphinx*. In: G. B.: Skizzen. Freiburg i. Br.: Rombach, 2000 [Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 79]. S. 117–135.

Pentheus

[2.7.2.1.20.] Ward, Philipp Marshall: »Bacchen des Euripides zu erneuern« – The *Pentheus*-project of H.v.H'. In: Orbis litterarum 55/2000. N.3. S. 165–194.

Der Rosenkavalier

[2.7.2.1.21.] Zwetkow, Jurij: Personenkonfiguration in H's Dramen *Der Rosenkavalier* und *Arabella*. Bildung, Sprache, Kultur um die Jahrhundertwende XX.–XXI. Teil 3. Ufa: Östliche Staatsuniversität, 1998. S. 81–83.

Das Salzburger große Welttheater

[2.7.2.1.22.] Pieper, Irene: Modernes Welttheater: Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, H.v.H' und Else Lasker-Schüler. Berlin: Duncker & Humblot, 2000. 194 S.

Der Schwierige

[2.7.2.1.23.] Neumann, Gerhard: Die »Schwierigen« in der Kultur. Zum emanzipatorischen Potential der Differenz zwischen Norm und Abwei-

chung. In: Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung: Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation. Hg. von Ulrike-Christine Sander und Fritz Paul. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2000 [= Veröffentlichung aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 »Internationalität nationaler Literaturen«, Reihe B,5]. S. 518–537.

[2.7.2.1.24.] Mülder-Bach, Inka: Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in H's Komödie *Der Schwierige*. In: HJb 9/2001 [2.2.01.]. S. 137–161.

Der Unbestechliche

[2.7.2.1.25.] Zwetkow, Jurij und J. W. Korobowa: Literarische Quellen der Dienergestalt in H's Komödie *Der Unbestechliche*. Probleme der literarischen Verbindungen. Nationale Spezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts. Staatsuniversität Iwanowo, 1999. S. 62–70

[2.7.2.1.26.] Zwetkow, Jurij und Irina Stanislawowna Kisseljowa: Traditionen der Wiener Volkskomödie in H's Stück *Der Unbestechliche*. Literarische Verbindungen; Typologie und Intertext. Nationale Spezifik der ausländischen Literatur des XIX. und des XX. Jahrhunderts. Staatsuniversität Iwanowo, 2001. S. 71–78.

2.7.2.2. Lyrik

Allgemeines

[2.7.2.2.01.] Zwetkow, Jurij: Dialog als Organisationsprinzip des Gedichtes im Frühwerk H. v. H's. Normen der menschlichen Kommunikation. Linguistische Staatsuniversität Nishnij Novgorod, 1997. S. 136–137.

Einzelnes

Ballade des äußeren Lebens

[2.7.2.2.02.] Schneider, Wolfgang: Ein »Dennoch« von gehobener Trauer. In: Frankfurter Anthologie (Redaktion: Marcel Reich-Ranicki). FAZ Nr. 142. 22.6.2002. S. 48.

Prolog zu dem Buch Anatol

[2.7.2.2.03.] Behrmann, Alfred: Rokoko im fin de siècle. H's *Prolog zu dem Buch Anatol*. In: Studia niemcoznawcze [= Studien zur Deutschkunde]. Pod. red. Lecha Kolago. Warszawa: Instytut Germanistyki T. 18. 1999. S. 217–225.

[2.7.2.2.04.] Scheiffele, Eberhard: Welttheater ohne Welt: H's *Prolog zu*

dem Buch *Anatol* als ein Motto der »Wiener Moderne«. In: E. Sch.: Über die Rolltreppe: Studien zur deutschsprachigen Literatur, mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik. München: Iudicium-Verlag, 1999. S. 43–56.

Vorfrühling

[2.7.2.2.05.] Langer, Tanja: Der Wind, die Liebe und der Dichter. In: Frankfurter Anthologie (Redaktion: Marcel Reich-Ranicki). FAZ Nr. 172. 27.7.2002. S. 40.

2.7.2.3. Prosa

Allgemeines

Einzelnes

Andreas

[2.7.2.3.01.] Dieterle, Bernard: Windungen, Verwundungen: Zu den Träumen in H's *Andreas*-Fragment. In: Istituto Universitario Orientale (Napoli): Annali / Sezione Germanica. N.S. 8 (1998), N.1. S. 113–139.

Augenblicke in Griechenland

[2.7.2.3.02.] Breier, Zsuzsa: Zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem: Zu H's »Anruf der Ewigkeit« in *Augenblicke in Griechenland*. In: Aufbruch in die Moderne. Vgl. [2.5.01.]. S. 9–32.

Buch der Freunde

[2.5.08.]

Ein Brief

[2.7.2.3.03.] Ingold, Felix Philipp: »Wie modrige Pilze«. Der »Brief des Lord Chandos«. In: NZZ Nr. 98. 28./29.4.2001. S. 81.

[2.7.2.3.04.] Zwetkow, Jurij: Sprachkrise in H.v.H's Novelle *Ein Brief*. Sprache, Kultur, Wörterbücher. Staatsuniversität Iwanowo, 2001. S. 152–153.

[3.02.]

Erlebnis des Marschalls von Bassompierre

[2.7.2.3.05.] Helmstetter, Rudolf: Erlebnis und Dichtung. Beobachtung der Form in H's *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*. In: DVjs 2/2002. S. 250–260.

Die Frau ohne Schatten

[2.7.2.3.06.] Zwetkow, Jurij: H.v.H's Märchen *Die Frau ohne Schatten*. Kleine Genres: Theorie und Geschichte. Staatsuniversität Iwanowo, 1999. S. 158–166.

Märchen der 672. Nacht

[2.7.3.07.] Mauser, Wolfram: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in H's *Märchen der 672. Nacht*. In: Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 457 S. m. Abb.; S. 161–172.

Soldatengeschichte

[2.7.3.08.] Heckmann, Andreas: ›Lenz‹ und ›Wozzeck‹ als Anregungen für die *Soldatengeschichte* H.v.H's. In: Georg-Büchner-Jahrbuch 9/1995–99. S. 549–566.

Sommerreise – Die Rotonda des Palladio

[2.7.3.09.] Pfothner, Helmut: Erosion des klassischen Italien-Bildes. H's *Sommerreise*. In: H.P.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 207–226.

2.8. Thematische Schwerpunkte

2.8.1. Epochen / Kulturräume

[2.8.1.01.] Roszbach, Karlheinz: Von der liberalen Ära zur Jahrhundertwende. Literatur und Bourgeoisie in Wien. In: Literarisches Leben in Österreich 1848–1890. Hg. von Klaus Amann u. a. Wien u. a.: Böhlau-Verlag, 2000. – Rezension von: Mathias Mayer: »Lebensunfähig, weiße Wand«. Abschied vom Rationalismus. Familiengeschichten im Jungen Wien. In: FAZ Nr. 289. 12.12.2001. S. N 5.

Rezension zu:

Bauer, Roger: »Die schöne Décadence«. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001 (HJb 9/2001 [2.8.1.08.]). Von: Hans-Albrecht Koch: Das Geheimnis der Verkettung. Neuere Publikationen zu H.v.H'. In: NZZ Nr 63. 16./17.3.2002. S.53.

[2.8.1.02.] Raponi, Elena: H' e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di H.v.H'. Milano: Vita & Pensiero, 2002. 320 S. – Aus dem Inhalt: I. H' e l'Italia – II. H' lettore europeo – III. Il laboratorio del poeta: le opere della letteratura italiana nella biblioteca personale di H' – IV. H' e D'Annunzio – V. Fonti dannunziane nell'opera di H' – VI. H' e Goldoni – VII. Fonti goldoniane nel teatro di H'.

[2.8.1.03.] Zwetkow, Jurij: Die österreichische Philosophie und Sprachkrise in der Literatur der Wiener Moderne. Wissenschaftliche Arbeiten der Pädagogischen Staatsuniversität Moskau. Reihe: Humanitäre Wissenschaften. Moskau: Prometej, 2002. S. 65–67.

[2.8.1.04.] Zwetkow, Jurij: Die Moderne als Makro- und Mikroepoche. Forschungsstudien der Staatsuniversität Iwanowo. Reihe: Philologie, 2002. Bd.1. S.33–47.

Rezension zu: Nodia, Nino: Das Fremde und das Eigene: H.v.H' und die russische Kultur. Frankfurt a. M. u. a., 1999 (HJb 7/1999 [2.7.1.04.]. Von: Dirk Niefanger. In: Arbitrium 17/1999. H.3. S. 344–346.

2.8.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.8.2.01.] Zwetkow, Jurij: Sprache der lyrischen Dramaturgie H.v.H's. Russische Sprache am Ende des XX. Jahrhunderts. Pädagogische Staatsuniversität Woronesh, 1998. S. 94–96.

[2.8.2.02.] Terai, Toshimasa: Die Sprachtheorie des frühen H'. Ein Versuch in bezug auf die »Transposition«. In: Forschungsberichte zur Germanistik, 41/1999. S. 99–122.

[2.8.2.03.] Zwetkow, Jurij: Impressionismus: Aspekte der künstlerischen Ausdruckskraft. Wege und Mittel der Bildung der Sprach- und Redekultur. Staatsuniversität für Chemie und Technologie Iwanowo, 1999. S. 66–74.

[2.8.2.04.] Zwetkow, Jurij: Poetologie des jungen H.v.H'. Forschungsstudien der Staatsuniversität Iwanowo. Reihe Philologie, 2000. Bd.1. S.54–68.

[2.8.2.05.] Remak, Henry H.H.: Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann. New York u. a.: Peter Lang, 2001, 2. Aufl.

[2.8.2.06.] Mittenzwei, Ingrid: Das Haus der Dichter und das Gewebe der Spinnen – Erfahrung und poetisches Verfahren bei H.v.H', Henry James und Virginia Woolf. In: Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Vgl. [2.5.15.].

[2.8.2.07.] Zwetkow, Jurij: Wort-, Malerei- und Musiksynthese in der Wiener Moderne. Synthese in der russischen und Weltkultur. Pädagogische Staatsuniversität Moskau, 2002. S. 268–273.

Rezensionen zu:

König, Christoph: H'. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001. (HJb 9/2001 [2.8.2.05.]. Von: Alexander Honold: Sein »philologisches Zeug« – H' für Fortgeschrittene. Christoph Königs große Studie. In: FAZ Nr. 147. 28.6.2002. S.46. – Hans-Albrecht Koch: Das Geheimnis der Verkettung. Neuere Publikationen zu H.v.H'. In: NZZ Nr. 63. 16./17.3.2002. S.53.

2.8.3. Bildende Künste

[2.8.3.01.] Renner, Ursula: Das Phantasma des »Natürlichen«. H's Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann. In: George-Jahrbuch 4/2002/03. S. 163–194.

Rezension zu:

Renner, Ursula: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in H's Texten. Freiburg: Rombach, 2000. (HJb 9/2001 [2.8.3.03.]. Von: Manfred Schneider: »Lord Chandos« lernt sehen. Durch Bilder erlöst: H.v.H's imaginäres und privates Museum. In: FAZ Nr. 89. 17.4.2002. S. N 3, m. Abb. – Ulrike Stamm. In: George-Jahrbuch 4/2002/03. S. 237–241.

2.8.4. Musik und Tanz

[2.8.4.01.] Dolei, Giuseppe: H' e il libretto. Fuga o restaurazione della parola? In: Istituto Universitario Orientale (Napoli): Annali/ Sezione Germanica. N.S. 8/1998. N.2. S. 91–98.

[2.8.4.02.] Brandstetter, Gabriele: Wege und Karten. Kartographie als Choreographie in Texten von Elias Canetti, H.v.H' Bruce Chatwin, »Ungunstraum« und William Forsythe. In: Lesbarkeit der Kultur: Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. Hg. von Gerhard Neumann und Sigrid Weigel. München: Fink, 2000. S. 465–483.

[2.8.4.03.] Brandstetter, Gabriele: Anhaltende Bewegung. Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit. In: HJb 2001/9 [2.2.01.]. S. 163–195 mit 6 Abb.

[2.8.4.04.] Ringger, Rolf Urs: »Das freut den alten Mann ...« – Eine Passage in Strauss-H's *Rosenkavalier*. In: NZZ Nr. 74. 30./31.3.2002. S.54.

2.8.5. Geschichte, Kultur, Politik

2.8.6. Philosophie, Religion, Ethik

[2.8.6.01.] Zwetkow, Jurij: Ontologischer Aspekt des Welttheaters Calde-
rons und H's. Philosophische Aspekte der Kultur und der literarischen
Prozesse im XVII. Jahrhundert. Staatsuniversität St. Petersburg, 1999.
S. 27–30.

[2.8.6.02.] Fülleborn, Ulrich: »Zwei Antinomien waren zu lösen...«.
Werden und Sein, Individuum und Gemeinschaft im Werk H's. In: U.F.:
Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht possessives Denken in
der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Uwe Schneider
und Andreas Schumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
S. 235–254. [Zuerst 1992]

2.8.7. Psychologie

[2.8.7.01.] Hart, Beth: H.v.H's ideal woman. A psychoanalytic perspec-
tive. In: The opera quarterly 13. 1996/97. N.4. S. 93–121.

2.8.8. Theater und Film

[2.8.8.01.] Ulrike Tanzer: Das Spiel von Geld und Moral. H.v.H's und
Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitungen. In: From Perinet to Jelinek.
Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context. Hg. von W. E.
Yates, Allyson Fiddler, John Warren. Oxford u. a.: Peter Lang [British
and Irish Studies in German Language and Literature, 28], 2001. 290 S.

[2.8.8.02.] Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien – »... ersicht-
lich gewordene Taten der Musik«. Vorträge und Gespräche des Salzbur-
ger Symposions 1999. Hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen
Kühnel, Ulrich Müller u. a. [= Wort und Musik – Salzburger Akademi-
sche Beiträge, 48]. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser 2001. 550 S. – Aus
dem Inhalt: Schmid, Gisela Bärbel: Von der Schwierigkeit einer Oper
ein Stummfilm zu sein. Der *Rosenkavalier* im Wandel cineastischer Früh-
geschichte. S. 331–342. – Hiebler, Heinz: H.v.H' und das Filmgeschäft.
Der *Rosekavalier*-Film zwischen Oper und Kino. S. 343–360. – Janke,
Pia: Eine neue, filmische Dramaturgie? Götz Friedrichs *Elektra*-Film
1981. S. 386–395.

2.9. Einzelaspekte

Mythos

[2.9.02.] Ward, Philipp: H' and Greek Myth: Expression and Performance. Oxford, Bern u. a.: Peter Lang [British and Irish Studies in German Language and Literature, 24], 2002. 295 S. – Aus dem Inhalt: Myth, H' and the Greeks – ›Tragedy‹ in 1900: translation rewriting and performance – *Ödipus und die Sphinx* and mytologisation of the psyche – *Elektra* and the representation of women's behaviour through myth – Greek myth, ›pantomime‹ and non-verbal expression – The Orient and Greek myth – ›Mythological opera‹ as expression and performance.

Publizistik

[2.9.03.] Schumann, Andreas: »Macht mir aber viel Freude« – H.v.H's Publizistik während des Ersten Weltkriegs. In: Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Hg. von Uwe Schneider und Andreas Schumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 137–151.

Rhetorik

[2.9.04.] Nutt-Kofoth, Rüdiger: Dichotomie als Konzept und ihre Überwindung durch den Dichter. Zu einer Grundkonstante in H's Reden. In: WW 50/2000. H.2. S. 214–229.

Tagebuchliteratur

[2.9.05.] Wellmann, Hans: Der Tagebuchstil H.v.H's: Ein »Poster«. In: Bild im Text – Text und Bild. Hg. von Ulla Fix und H. W. Heidelberg: Winter, 2000 [= Sprache – Literatur und Geschichte, 20]. S. 369–384.

[2.9.06.] Le Rider, Jacques: Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne. Aus dem Französischen (Journaux intimes viennois) von Eva Werth. Wien: Passagen-Verlag, 2002 [Passagen – Orte des Gedächtnisses]. 382 S. – Zu H': Warum H' kein Tagebuch geführt hat, S. 103–109, a.a.O.

Tiermotiv

[2.9.07.] Clauss, Elke-Maria: »... und weiß nicht Mensch und Tier zu unterscheiden.« Zur Funktionsweise der Tierbilder in H's *Elektra*. In: Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne. Hg. von Dorothee Römhild. Opladen u. a.: Westdt. Verlag, 1999. 262 S.; S. 59–83.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen

Karl Kraus: »Demolierte Literatur«

[3.01.] Scheichl, Sigurd Paul: H.v.H' in Karl Kraus' »Demolierte Literatur«. In: *Cultura tedesca*, 1999. N.12. S. 211–223.

Ein Brief

[3.02.] Spiegel, Hubert: Lieber »Lord Chandos«! Schriftsteller antworten auf H.v.H's epochemachenden Brief. In: *FAZ* Nr. 164. 18.7.2002. S. 35 m. Abb.

Die Beiträge:

(1) Wolfgang Hilbig: Aufruf zum Widerstand. Warum wir dem Zerfall trotzen müssen. In: *FAZ* Nr. 165. 19.7.2002. S.37.

(2) Thomas Hürlimann: Meine Katze. Warum wir den Abgrund brauchen. In: *FAZ* Nr. 169. 24.7.2002. S.35.

(3) Friederike Mayröcker: Verstummt und in Papieren vergraben. Heilmittel gegen die Krise: Wie sich die schwarze Stichflamme der Eingebung zünden läßt. In: *FAZ* Nr. 174. 30.7.2002. S.37.

(4) Jenny Erpenbeck: Die Speise aufgegeben, den Hunger verloren. Auf der Suche nach einer neuen Sprache, die keine Täuschung kennt. In: *FAZ* Nr. 179. 5.8.2002. S. 31.

(5) James Salter: Weg des Schweigens. Verstummen ist ein Zeichen von Selbstaufgabe. In: *FAZ* Nr. 183. 9.8.2002. S. 35.

(6) Louis Begley: Auf der Suche nach Zeichen. Vom Geheimnis schriftstellerischer Macht. In: *FAZ* Nr. 189. 16.8.2002. S. 33.

(7) Georg Klein: Die Lord-Chandos-Roskur. Vier Schritte zur Bekämpfung der Blockade. In: *FAZ* Nr. 194. 22.8.2002. S. 33.

(8) Harry Rowohlt: Die Vision. Geschichte aus dem Wiener Wald. In: *FAZ* Nr. 199. 28.8.2002. S.35.

(9) Brigitte Kronauer: Das große Geschrei. Ein Brief an das Pferd von Chandos. In: *FAZ* Nr. 207. 6.9.2002. S. 37.

(10) Durs Grünbein: Das Ich im Inneren. Die Seele, nur ein Schwingungszustand. In: *FAZ* Nr. 212. 12.9.2002. S. 39.

Theater

[3.03.] Koch, Gerhard R.: Kunst im Aufschwung. Die Salzburger Ära Mortier, keine Revolution, hat viel bewirkt. In: *FAZ* Nr. 204. 3.9.2001. S.43.

Zu einzelnen Inszenierungen

Arabella

Spinola, Julia: Töchter bringen die größte Dividende. Christoph von Dohnányi und Peter Mussbach interpretieren am Théâtre du Châtelet *Arabella* von Richard Strauss. In: FAZ Nr. 85. 12.4.2002. S. 43 m. Abb.

Federmann

Müry, Andres: »*Federmann* darf nicht sterben«. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001 ff. Salzburg: Pustet Verlag, 2001. 160 S. m. Abb.
– Rezension: Irene Bazinger: Der zählebige Untote. Ein sauber antiquarischer Spaß: Der Salzburger *Federmann*-Kult. In: FAZ Nr. 25. 30.1.2002. S. 42.

Diez, Georg: *Federmann*, geh du voran! Die Salzburger Festspiele versuchen einen neuen Anfang. »Don Giovanni« wurde abgekühlt, der *Federmann* modernisiert. Ein Streifzug durch eine aufgeregte Stadt. In: FAZ Nr. 30. 28.7.2002. S. 17 m. Abb.

Stadelmaier, Gerhard: Oberjammergau. Salzburger Leer' und Leiden: Es gibt keinen neuen *Federmann*. In: FAZ Nr. 174. 30.7.2002. S. 37 m. Abb.

Rosenkavalier

Spinola, Julia: Mozartkugelturtelei. Peter Konwitschnys schräger *Rosenkavalier* in Hamburg. In: FAZ Nr. 110. 14.5.2002. S. 45 m. Abb.

4. Hofmannsthal-Forscher

[4.01.] Landolfi, Andrea: Rudolf Hirsch IN MEMORIAM a proposito dei suoi scritti Hofmannsthaliani. In: Studi germanici (n.s.) 38/2. 2000. S. 339–343.

[4.02.] Jäger, Lorenz: Der Literaturwissenschaft die Glieder lösen. Schnittpunkte in den Lebenslinien von zwei Wunderkindern: Zum hundertsten Geburtstag von Richard Alewyn und Max Kommerell. In: FAZ Nr. 46. 23.2.2002. S. 44.

Mitteilungen

Neue Mitglieder
(Oktober 2000 bis Oktober 2002)

Petra Anders, Berlin
Monika Beck, Düsseldorf
Patrick Bergeron, Montpellier/Frankreich
Priv.-Doz. Dr. Hans Richard Brittnacher, Berlin
Claude Chemelli, Zürich/Schweiz
Dott. Riccardo Concetti, Bastia Umbra/Italien
Kerstin Doberstein, Berlin
Dr. Beatrice Funk-Schoellkopf, Zürich/Schweiz
Ruth Gräppi, Biel/Schweiz
Werner Gutdeutsch, Ebersberg
Bettina Hartz, Berlin
Tobias Heinz, Braunschweig
Alexander Hermenau, Dossenheim
Bernd Hinney, Berlin
Volker Kempf, Düsseldorf
Nationale Universität Donezk, Lehrmittelzentrum des Goethe-Instituts,
Donezk/Ukraine
Marco Rispoli, Venezia/Italien
Professor Dr. Heinz Rölleke, Neuss
Denise Roger, Paris/Frankreich
Ina Schmidt, Leipzig
Dr. Sabine Schneider, Würzburg
Claudia Stellmacher, Würzburg
Dr. Ulrike Tänzer, Salzburg/Österreich
Carsten Tergast, Erkrath
Kristin Uhlig, Berlin
Margrit Vogt, Berlin
Ralf Wettmann, Neu-Ulm
Nadine Wittmann, Würzburg

Der Bericht über die internationale Tagung »100 Jahre Brief des Lord Chandos« (Wien, 12. bis 15. September 2002) wird im Hofmannsthal-Jahrbuch 11/2003 erscheinen.

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstalter vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	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>	Die Heirat wider Willen/Die Lästigen u.a. Hg. von Gudrun Kotheimer. 1998
<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>	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder die Vernunft- heirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen 2</i>	Die ägyptische Helena/Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001
<i>SW XXV.1</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXV.2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXVI</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>Operndichtungen 4</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	
<i>SW XXX Roman</i>	
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	

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>GW E</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>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</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>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
 <i>B I</i>	 Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
 <i>BW Andrian</i>	 Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	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 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. Auflage. 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 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 1966.
- 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 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 Jacckle. 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 Schmujlow-Claassen* Ria Schmujlow-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.
- BW Strauss (1970)* Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.

<i>BW Thun-Salm</i>	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Brädisch. Zürich, München, Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 1993ff.
<i>Weber</i>	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

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Deutsches Seminar, Universität Basel
Nadelberg 4, Engelhof, CH-4051 Basel

Priv.-Doz. Dr. Heiko Christians

Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Priv.-Doz. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin

Deutsches Seminar, Universität Basel
Nadelberg 4, Engelhof, CH-4051 Basel

Dr. Ludwig Dietz

Südring 49, D-72160 Horb

Dr. Heinz Hiebler

Bellealliancestraße 72, D-20259 Hamburg

Prof. Dr. Isak Winkel Holm

Department of Comparative Literature, University of Copenhagen,
Njalsgade 80, DK-2300 Kopenhagen S.

Priv.-Doz. Dr. Astrid Lange-Kirchheim

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Priv.-Doz. Dr. Otto Neudeck

Institut für Deutsche Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität
München, Schellingstraße 3, D-80799 München

Bernhard Neuhoff M.A.

Alemannenstraße 14, D-81543 München

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstraße 3, D-80799 München

Dr. Caroline Pross

Institut für Deutsche Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität
München, Schellingstraße 3, D-80799 München

Prof. Dr. Ursula Renner

FB 3 Germanistik, Universität Essen
Universitätsstraße 12, D-45117 Essen

Dr. Gabriele Scheidt

Institut für Deutsche Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität
München, Schellingstraße 3, D-80799 München

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. G. Bärbel Schmid

Frankenweg 8, D-79117 Freiburg i. Br.

Priv.-Doz. Dr. Bernd Stiegler

Suhrkamp-Verlag Frankfurt, Lindenstraße 29-35,
D-60325 Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Gotthart Wunberg

IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften
Reichsratsstraße 17, A-1010 Wien

Register

- Abraham, Karl 193
Abrecht, Claudia 427
Addison, Joseph 219
Adler, Victor 163
Adorno, Theodor W. 71, 87, 207,
215, 238, 303, 324
Akragas, Midas von 216
Alewyn, Richard 254, 417
Allemann, Beda 307f.
Allen, Richard 38
Altenhofer, Norbert 67, 75, 428
Althoff, Gabriele 72
Altmann, Josef 165
Amann, Klaus 411
Amanshauser, Hildegund 351f.
Ammer, K. L. (Pseud. Karl Klam-
mer) 34
Anders, Günther 303
Anders, Petra 418
Andrian, Leopold von (Poldy) 424
Andriopoulos, Stefan 266
Angiolini, Giuliano 231
Anstett, Jean-Jaques 80
Anz, Thomas 37
Aristoteles 204, 220, 311
Armando, Walter G. 213
Arnold, Heinz Ludwig 262
Artaud, Antonin 186
Assmann, Jan 184, 200, 206
Auernheimer, Raoul 52, 128, 167f.,
174
Augustinus, Aurelius 369
Auspitz [Familie] 397
Austen, Jane 80
Baader, Johannes 331
Bab, Julius 119
Bach, Johann Sebastian 215, 221, 230
Bachleitner, Norbert 405
Bachofen, Johann Jakob 194
Bacon, Francis 107, 218
Bahr, Hermann 60, 169, 170, 176, 204,
269f., 285, 398
Barsch, Achim 258
Bassermann, Albert 171
Bataille, Georges 186
Batzinger, Irene 417
Baudelaire, Charles 189–191, 196, 198
Bauer, Karl 398
Bauer, Roger 411
Bauernfeld, Eduard von 406
Baumann, Gerhart 408
Baumeister, Bernhard 165
Baxmann, Inge 234
Bayard, Anne-Katherine 402
Bayerdörfer, Hans-Peter 248
Beauchamps, Pierre-François Godard
de 65
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron
de 166
Beck, Monika 418
Beda-Löhner, Fritz 169
Beer-Hofmann, Richard 103, 109f.,
168f., 186, 398, 424
Begley, Louis 416
Begovic, Milan 407
Behler, Ernst 80
Behrmann, Alfred 409
Beicken, Peter U. 308
Belke, Ingrid 169
Bell, Alexander Graham 96
Bellmann, Werner 421f.
Belloc, Hilaire 8
Benda, Arthur 115, 160
Beniston, Judith 406
Benjamin, Walter 71, 87, 93, 125, 130,
183–211, 332, 339, 354, 398, 408

- Berger, Elly Felicie 154
 Bergeron, Patrick 418
 Berggren, Douglas 318f., 320
 Bergner, Elisabeth 152, 160
 Berliner, Emile 96
 Berlioz, Hector 225
 Bermann Fischer, Gottfried 56f.
 Bernhard, Thomas 230, 358, 407
 Bernhardt, General Friedrich von
 10, 17, 21
 Bernhardt, Sarah 216
 Bernheim, Hyppolite 251, 258, 265f.
 Bernstein, Susan 226f.
 Bettelheim, Anton 166, 173
 Betz, Albrecht 216f., 221, 243
 Beyer-Ahlert, Ingeborg 59, 391, 422f.
 Biese, Alfred 208
 Binyon, Laurence 163
 Bismarck, Otto Fürst von 9f., 16
 Black, Max 312, 318f.
 Blanchot, Maurice 304
 Blasberg, Cornelia 116, 364
 Blasis, Carlo 231f.
 Blaukopf, Kurt 213f.
 Blei, Franz 7–36
 Blei, Sibylle 14f.
 Bleibtreu, Karl 146
 Blei-Lehmann, Maria 14, 34
 Blömer, Heinrich 398
 Bloom, Harold 199
 Blossfeldt, Karl 330
 Bloy, Leon 358
 Bodenhausen, Dora von 424
 Bodenhausen, Eberhard von
 116–118, 424
 Bodmer, Johann Jacob 86
 Boehringer, Robert 103, 425
 Böhm, Hans 119, 123–125
 Bohnen, Michael 153f.
 Bohnenkamp, Klaus E. 421
 Bolterauer, Alice 140
 Boltzmann, Ludwig Eduard 162
 Bonacchi, Silvia 14, 16, 20
 Bono, Francesco 144, 149
 Borchardt, Ernst 33
 Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt 25,
 424
 Borchardt, Rudolf 7–36, 66, 398f.,
 401, 424
 Borchmeyer, Dieter 227
 Borges, Jorge Luis 366
 Born, Jürgen 304, 312
 Böschenstein, Bernhard 402
 Bosse, Heinrich 61, 64
 Bourneville, Désiré M. 259
 Bove, Emmanuel 359
 Boveri, Margret 10, 16, 18, 21f.
 Boyle, Robert 218f.
 Braakenburg, Johannes J. 106
 Bradish, Joseph A. von 428
 Brahm, Otto 8, 18, 24, 27–29, 31f.,
 34, 254f.
 Brandstetter, Gabriele 62f., 184, 210,
 213, 236, 400, 413, 429
 Brauneck, Manfred 214
 Braungart, Wolfgang 183
 Braunwarth, Peter Michael 37f., 56,
 161, 170f., 246
 Breier, Zsuzsa 410
 Brendel, Alfred 217
 Breuer, Joseph 184, 187f., 200, 204
 Brion, Friederike 23
 Brittnacher, Hans Richard 418
 Brod, Max 9, 20, 304, 307, 311, 313,
 318
 Brodeßer, Günter 128
 Bronfen, Elisabeth 183
 Browne, Sir Thomas 218
 Brueckel, Ina 411
 Büchner, Georg 401f.
 Bulanin, Dmitrij 400
 Bülow, Hans Guido Freiherr von 229
 Burckhard, Max Eugen 128, 170, 178
 Burckhardt, Carl Jakob 118, 130, 424
 Burckhardt, Martin 230, 234
 Burdach, Konrad 398

- Burger, Hilde 426, 428
 Burke, Edmund 214
 Burton, Robert 218
 Butler, Judith 72, 79
 Butler, Samuel 11
 Caillois, Roger 62
 Calderón de la Barca, Pedro 103, 402, 414
 Camus, Albert 282, 359
 Caneppele, Paolo 144, 149
 Canetti, Elias 413
 Cardorff, Peter 343
 Carossa, Hans 16
 Caruth, Cathy 183
 Casa, Lisa della 160
 Caser, Norbert Konrad 407
 Cassirer, Ernst 331
 Catelain, Jaques 154
 Celan, Paul 407
 Celine, Louis-Ferdinand 358
 Cellbrot, Hartmut 426
 Celms, Peter 408
 Cercignani, Fausto 407
 Cerrito, Fanny 237
 Chaplin, Charlie (eigentl. Charles Spencer) 159
 Charcot, Jean-Martin 251, 258f., 262–266
 Chartier, Emile 8–11, 15, 29
 Chatwin, Bruce 413
 Chauvrié, Christiane 407
 Chemelli, Claude 418
 Chesterton, Gilbert Keith 8f., 12
 Christensen, Anna 146
 Christians, Heiko 357, 429
 Cicero, Marcus Tullius 83, 89, 220f.
 Clauss, Elke-Maria 415
 Clever, Edith 47
 Cohen, Hermann 195
 Colli, Giorgio 84
 Combes, André 407
 Comte, Isidore Marie Auguste 250
 Concetti, Riccardo 418
 Cook, Eleanor 199
 Coote, Alice 392
 Corbineau-Hoffmann, Angelika 407
 Corino, Karl 12, 18–22, 24
 Corngold, Stanley 303, 312, 324
 Couton, Georges 63
 Crary, Jonathan 334
 Crookes, Sir William 115
 Csáky, Moritz 170
 Csobádi, Peter 153, 414
 Czerny, Carl 225, 229
 Czinner, Paul 160
 Czulik, Else 151
 Daguerre, Louis-Jaques-Mandé 95
 Daigger, Annette 405
 Damrau, Diana 392
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 52, 59, 429
 d'Annunzio, Gabriele 401, 411
 Dante Alighieri 388
 Daston, Lorraine 218f.
 Defoe, Daniel 150
 De Mazza, Ethel Matala 405
 Degenfeld-Schonburg, Marie Therese Gräfin von 424
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 425
 Deleuze, Gilles 205, 304
 Delius, Annette 253
 Demosthenes 89
 Derrida, Jacques 183, 205, 207, 304
 Devrient, Eduard 228
 Devrient, Max 165
 Dewitz, Hans-Georg 421f.
 Diamond, Hugh W. 258
 Diderot, Denis 222
 Didi-Huberman, Georges 258
 Dieckmann, Friedrich 391
 Diersch, Manfred 270
 Dieterle, Bernard 410
 Dietrich, Margret 426
 Dietz, Ludwig 7, 400f., 429
 Diez, Georg 417
 Dilthey, Wilhelm 225

- Doberstein, Kerstin 418
 Döblin, Alfred 94
 Dohnány, Christoph von 392, 417
 Dolei, Giuseppe 413
 Dörmann, Felix (ursprüngl. Biedermann) 168
 Douglas, Mary 183, 203
 Duchamps, Marcel 108
 Duflos, Huguette 153
 Düllo, Thomas 408
 Durieux, Tilla (eigentl. Otilie Godeffroy) 131
 Duse, Eleonore 119
 Ebelt, Otto, 340, 342
 Ebner-Eschenbach, Marie Freifrau von, geb. Gräfin Dubsky 127, 163
 Ebner-Fußgänger, Helga: siehe Fußgänger, Helga
 Eckermann, Johann Peter 8–10, 17f., 23
 Eco, Umberto 248, 255, 264
 Edelman, Otto 160
 Edison, Thomas Alva 96, 164
 Eggeling, Viking 331
 Eichner, Hans 80
 Einsele, Gabi 14
 Einstein, Albert 163
 Einstein, Carl 29
 Eisenstein, Sergej 159
 Ellès, Elly 225
 Elßler, Fanny 236, 239
 Emig, Rainer 405
 Endres, Johannes 404
 Erdle, Birgit 183
 Erdmann, Hans 156
 Erhart, Walter 247
 Erken, Günther 123
 Erlhoff, Michael 328, 337
 Erpenbeck, Jenny 416
 Erzherzog Rainer 163
 Estermann, Alfred 94
 Eugen von Savoyen, Prinz 148f.
 Eulenberg, Herbert 29
 Euripides 408
 Faber, Marion 94
 Faber, Monika 351f.
 Fackert, Jürgen 421
 Fanelli, Emanuela Veronica 14, 16, 20
 Farese, Guiseppe, 267, 269
 Faulkner, William 359
 Fauth, Philipp 340, 356
 Feichtinger, Barbara 375
 Feld, Leo s. Leo Hirschfeld
 Feldmann, Allan 236
 Fels, Friedrich Michael (Pseud. Friedrich Micheal Mayer) 106
 Ferdinand, Franz 407
 Ferenczi, Sandor 193
 Fessenden, Reginald Aubrey 97
 Fet, Afanassij 402
 Fichte, Johann Gottlieb 231
 Fickert, Kurt 408
 Fiddler, Allyson 414
 Fiechtner, Helmut A. 103
 Fiedler, Leonhard M. 65, 67, 144, 404
 Fineman, Joel 242
 Fischer, Hanns 331, 342
 Fischer, Jens Malte 283
 Fix, Ulla 415
 Flaubert, Gustave 359
 Fleck, Jakob 144
 Fliedl, Konstanze 37f., 263
 Fohleutner, Josefa, geb. Schmid 399
 Fontane, Theodor 358
 Fontanier, Pierre 317f.
 Forsythe, William 413
 Foucault, Michel 246f., 266
 Foucquet, Nicolas 65, 81
 Fournier, Pascal 213
 Francé, Raoul A. 331
 Franckenstein, Clemens von (Cle) 425
 Frank, Paul 160
 Franz Joseph I., Kaiser 127, 162f.
 Franz, Michael 234
 Frenkel, Cornelia 328

- Freud, Sigmund 37, 50, 54, 183–211, 250, 408
- Fricke, Gerhard 77
- Fricke, Hannes 368
- Fried, Michael 222
- Friedlaender-Mynona, Salomo 331, 342f.
- Friedrich, Götz 414
- Frisé, Adolf 13, 20, 56
- Fritz, Marianne 407
- Fritz, Walter 94, 97, 150, 154
- Fuhrich-Leisler, Edda 160
- Fuhrmann, Ernst 331
- Fülleborn, Ulrich 414
- Funk-Schoellkopf, Beatrice 418
- Fürstner, Otto 150, 153
- Fußgänger, Helga 427
- Gabillon-Bettelheim, Helene 166
- Gabrisch, Anne 13
- Galilei, Galileo 340
- Gallagher, Catherine 242
- Gamper, Herbert 359, 363f.
- Gans von Ludassy, Julius 168, 174
- Garbo, Greta 144
- Gebattel, E. von 11
- Geertz, Clifford 183, 203
- Geitner, Ursula 83
- Genette, Gerard 61
- George, Heinrich 154
- George, Stefan 33f., 61f., 96f., 103, 106, 109, 116, 128f, 169, 207, 402, 404f., 425
- Gérardi, Paul 128
- Gernsheim, Helmut 125
- Gertinger, Julius 113f.
- Giacon, Nicoletta 427
- Gide, André 14
- Gilbert, Mary Enole 426
- Gilman, Sander L. 258
- Gimcrack, Nicholas 218
- Ginzkey, Franz Karl 163
- Girard, René 61, 183, 203f.
- Giroud, Michel 351
- Gish, Lillian 152, 159f.
- Glaser, Horst Albert 25, 245, 286
- Glauser, Friedrich 258
- Goethe, Johann Wolfgang von 8–10, 17f., 21, 23, 34, 63, 123f., 213, 230, 234, 316, 342, 358–360, 362–364, 366–368, 371, 381, 393f., 401–403, 412
- Goffman, Ervin 77
- Gogh, Vincent van 108
- Goldoni, Carlo 403, 411
- Goltschnigg, Dietmar 101, 140, 401, 405
- Gomperz [Familie] 397
- Gomperz, Marie von 395–397, 425
- Gomperz, Nelly (Cornelia) von 395–397, 425
- Gomperz-Bettelheim, Caroline 166
- Göpfert, Herbert G. 77
- Göring, Hermann 339
- Gottsleben, Ludwig 165
- Gould, Glenn 230, 243
- Gräf, Hans Gerhard 398
- Graeff, Werner 346, 351f.
- Graevenitz, Gerhart von 362
- Grandville (eigentl. Gérard), Jean-Ignace-Isidore 235f.
- Gräppi, Ruth 418
- Grawe, Christian 80
- Grawe, Ursula 80
- Greenblatt, Stephen 183, 242
- Griffith, David Wark 159
- Grimm, Gunter 254
- Grimm, Jacob 369
- Grimm, Wilhelm 369
- Grimmiger, Rolf 210
- Gruber, Gernot 414
- Grünbein, Durs 416
- Grünwald, Ida 103
- Guattari, Félix 304
- Guglia, Eugen 93
- Guilbeaux, Henri 392, 400
- Günther, Klaus 269, 271, 279

- Gutdeutsch, Werner 418
 Guterman, Norbert 56
 Gutjahr, Ortrud 402
 Güttinger, Fritz 146
 Gutzkow, Karl 227
 Haas, Willy 103, 130f., 159, 425
 Haböck, Franz 222
 Hacking, Ian 249f.
 Haefs, Gisbert 366
 Haenlein, Carl-Albrecht 339
 Hahn, Karl 118
 Hajek, Leo 164, 179, 180
 Halpern, Sara 14
 Haltmeier, Roland 421
 Hamburger, Käte 389
 Handke, Peter 357–389, 407
 Hanslick, Eduard 229f.
 Harden, Maximilian 425
 Hardt, Ernst (eigentl. Ernst Stöck-
 hardt) 30, 32
 Harris, George 241
 Hart, Beth 414
 Hartel, Wilhelm von 166
 Harth, Dietrich 13f., 17, 20, 26
 Hartley, David 234
 Hartmann, Paul 153
 Hartz, Bettina 418
 Hauptmann, Gerhart 28, 116, 137,
 169
 Hauser, Fritz 164, 173–178
 Hauser, Otto 163
 Hausmann, Raoul 327–356
 Hay, Gerhard 136
 Hearn, Lafcadio 100, 403
 Heartfield, John 339
 Hecht, G. 10f.
 Hecker, Max 213
 Heckmann, Andreas 411
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 224,
 297f., 300, 342
 Heidegger, Martin 53, 331f., 339, 344
 Heine, Heinrich 216f., 223, 226, 229f.,
 238–242, 404
 Heinz, Tobias 418
 Heister, Hanns-Werner 214, 224
 Hejl, Peter M. 258
 Heller, Berndt 156
 Heller, Heinz B. 94
 Hellmann, Irene 425
 Hellmann, Paul 425
 Helmstetter, Rudolf 410
 Hemecker, Wilhelm 103
 Herald, Heinz 119
 Herder, Johann Gottfried 208, 368
 Hermenau, Alexander 418
 Herzfeld, Marie 425
 Heumann, Konrad 166, 392, 403
 Heymel, Alfred Walter 15, 26,
 116–118, 144, 424
 Hiebel, Hans H. 97
 Hiebler, Heinz 89, 97, 106, 128f., 140,
 153, 161, 414, 429
 Hilbig, Wolfgang 416
 Hille, Karoline 332
 Himmler, Heinrich 339
 Hinney, Bernd 418
 Hirsch, Rudolf 108, 113–116, 154,
 158, 160, 393, 417, 421, 427f.
 Hirsch, Walter 297
 Hirschfeld, Leo 170, 177
 Hirschfeld, Victor (Pseud. Victor
 Léon) 169f., 176
 Hirschmüller, Albrecht 250
 Hitler, Adolf 339
 Hladej, Hubert 406
 Höch, Hannah 332
 Hoffmann, Dirk O. 422
 Hoffmann, E. T.A. 217, 224, 238, 368,
 404
 Hoffmeister, Johannes 298
 Hofmann, Ludwig von 404, 413
 Hofmannsthal, Anna Maria Josefa von,
 geb. Fohleutner [Mutter] 165, 397,
 399
 Hofmannsthal, Christiane von 100,
 103, 127, 138, 428

- Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von,
geb. Schlesinger 62f., 100, 103, 132,
397–399
- Hofmannsthal, Hugo Augustin von
(Vater) 131, 165, 397–399
- Hofmannsthal, Octavian von 116
- Hofmannsthal, Raimund von 160
- Hogarth, William 258, 287, 291
- Hölderlin, Friedrich 372
- Holdt, Hans 120, 122
- Holenstein, Elmar 264
- Holitscher, Arthur 19
- Holm, Isak Winkel 303, 429
- Homer 358, 359f., 362, 368, 388
- Hommel, Paul 122–124
- Honold, Alexander 413
- Hoppe, Manfred 421f.
- Hörbiger, Hanns 331, 339–342,
356
- Hörisch, Jochen 94
- Horvát, Dragutin 407
- Horvat, Joze 378, 385
- Horvath, Ödön von 404
- Hübel, Peer 161
- Hübl, Ingrid Maria 149
- Hübner, Götz Eberhard 421
- Huch, Ricarda 116
- Hugo, Victor 75, 111
- Hülsenbeck, Richard 331
- Hürlimann, Thomas 416
- Husserl, Edmund 53
- Ibsen, Henrik 28, 169
- Iffland, August Wilhelm 216, 222
- Ikovits, Kurt 14
- Ingold, Felix Philipp 410
- Italiaander, Rudolf 425
- Jacobi, Hansres 401
- Jaekle, Erwin 427
- Jaël, Eduard 213
- Jäger, Lorenz 93, 402f., 417
- Jahraus, Oliver 307f.
- Jaklitsch, Hans 160
- Jakobson, Roman 264
- James, Henry 412
- Janik, Allan 272
- Janke, Pia 414
- Janková, Martina 392
- Jannings, Emil 154
- Janouch, Gustav 19
- Janz, Rolf-Peter 282f., 286–289, 292
- Jauss, Hans Robert 161
- Jean Paul (eigtl. Johann Paul Friedrich
Richter) 71f., 79
- Jelinek, Elfriede 414
- Jesenská, Milena 312
- Jesus Christus 11, 86, 313, 318, 367
- Joachim, Joseph 229
- Joël, Ernst 190
- Johannes von Tepl 136
- Johnson, Eldridge Reeves 96
- Joyce, James 359f.
- Jung, Uli 94, 155
- Jünger, Ernst 186, 332, 339
- Jurinac, Sena 160
- Kablitz, Andreas 62
- Kafka, Franz 19, 213, 303–325, 359,
368, 380, 404
- Kafka, Hermann (Vater) 315f.
- Kahler, Erich von 57
- Kainz, Josef 170, 397
- Kaiser Claudius [Tiberius Claudius
Drusus Nero Germanicus] 103
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm
Michael 216, 229
- Kammer, Manfred 95
- Kämpf, Günter 355
- Kant, Immanuel 176, 214, 343
- Kanz, Christine 37
- Karajan, Herbert von 216
- Kardorff, Konrad von 118
- Karg von Bebenburg, Edgar 116, 426
- Keith-Smith, Brian 406
- Keller, Gottfried 357, 364
- Kemp, Wolfgang 76
- Kempf, Volker 418
- Kerr, Alfred 287

- Kertész, Michael (Pseud. Michael Cur-
tiz) 149
- Kessler, Harry Graf 85, 117, 398f., 426
- Kesting, Marianne 287
- Kierkegaard, Sören 382
- Kieruj, Mariusz 191
- Kindermann, Heinz 426
- Kippenberg, Anton 399
- Kippenberg, Katharina 397, 399
- Kisseljowa, Irina Stanislawowna 406,
409
- Kittler, Friedrich A. 93, 163, 199,
207, 342
- Kittler, Wolf 233
- Klages, Ludwig 103, 186, 194, 197
- Klein, Georg 416
- Kleist, Heinrich von 42, 59, 233,
364, 404
- Klinenberger, Ludwig 147
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 362
- Kluckhohn, Paul 276, 281
- Koch, Adelheid 351
- Koch, Gerhard R. 416
- Koch, Hans-Albrecht 397, 406, 411,
413, 422
- Koch, Hans-Gerd 304
- Kogler, Karl 97
- Köhn, Lothar 408
- Kohn, Menno 7
- Kolago, Lech 409
- Kolb, Annette 8, 12, 15, 17, 22, 26, 27
- Kolb-Stockley, Germaine 12
- Kolleritsch, Alfred 407
- Kolm, Anton 144
- Kolowrat, Sascha 149
- Kommerell, Max 417
- König, Christoph 403, 407, 413
- Konwitschny, Peter 417
- Kopernikus, Nikolaus 340
- Koppe, Franz 308
- Korobowa, J. W. 409
- Koschorke, Albrecht 234
- Koselleck, Reinhart 283
- Kotheimer, Gudrun 59, 422
- Köttelwesch, Clemens 421
- Kotzinger, Susi 362
- Krabiel, Klaus-Dieter 392, 400
- Krafft-Ebing, Richard von 246, 251,
255, 262–264
- Kralik, Richard, Ritter von Meyrswal-
den (Pseud. Roman) 406
- Kraus, Karl 147, 169, 258, 408, 416
- Krauss, Werner 154
- Krenn, Günter 144, 149
- Kreutzer, Leonid 225
- Krings, Hermann 280
- Kronauer, Brigitte 416
- Krug, Walter 11
- Kühlmann, Wilhelm 13
- Kühnel, Jürgen 414
- Kunz, Erich 160
- Kurz, Gerhard 316, 325
- Küster, Konrad 216, 229
- Kvapil, Jaroslav 122
- La Bruyère, Jean de 75
- La Fontaine, Jean de 85
- Lacan, Jacques 80, 199
- Laermann, Klaus 283, 286, 288
- Lambroso, Cesare 250, 251, 255,
258f., 261, 263–265
- Lanckoróski-Brezezie, Karl Graf
128, 165f., 394
- Landfester, Ulrike 425
- Landolfi, Andrea 406, 417
- Lang, Martin 144
- Lang, Peter 412
- Lange-Kirchheim, Astrid 37, 429
- Langer, Tanja 410
- Laplanche, Jean 204
- Large, Brian 392
- Lasker-Schüler, Else 116, 408
- Lausberg, Heinrich 317f.
- Lazarescu, Mariana-Virginia 401
- Le Rider, Jacques 415
- Lechleitner, Franz 161, 164
- Lechleitner, Gerda 127, 161–164

- Léhar, Franz 169f.
 Lenbach, Franz von 118
 Lendner, Hans-Harro 421
 Lenin, Vladimir (eigentl. Wladimir Iljitsch Uljanow) 10
 Léon, Victor siehe Hirschfeld, Victor
 Leonhard, Joachim-Felix 135–137
 Lesky, Erna 250
 Lessing, Gotthold Ephraim 80, 328
 Lévi-Strauss, Claude 199, 204
 Lewinsky, Josef 162, 165
 Lichnowsky, Mechtilde Fürstin, geb. Gräfin von und zu Arco-Zinneberg 426
 Lichtenberg, Georg Christoph 258
 Lieben [Familie] 397
 Lieben, Annie von, geb. Schindler 426
 Lieben, Robert von 137, 426
 Liliencron, Detlev von 163, 169
 Lindemann, Gesa 77
 Link, Franz 184
 Link, Jürgen 249, 265
 Lippert-Adelberger, Eberhard 362
 Lipus, Florjan 377
 Liszt, Franz 214, 216f., 221, 227, 229f., 238f., 242
 Livius, Titus 359
 Löffler, Arno 218
 Loisy, Abbé 11
 Lotman, Jurij M. 255
 Lovenberg, Felicitas 401
 Ludwig XIV., König von Frankreich 65, 81
 Luhmann, Niklas 126, 275, 291
 Lully, Jean-Baptiste 65
 Lumière [Brüder, Auguste u. Louis] 97, 150
 Lund, Henrik 119
 Lunzer, Heinz 148
 Lyser, Johann Peter (eigentl. Ludwig Peter August Burmeister) 239–242
 Mach, Ernst 169, 268–270, 279, 331, 349
 Machow, W. A. 407
 Maeterlinck, Maurice 60, 116
 Magris, Claudio 268
 Mähl, Hans-Joachim 80
 Mäkelä, Tomi 213
 Malter, Rudolf 294
 Mann, Heinrich 69
 Mann, Thomas 57, 69, 79, 83, 94, 130, 358, 404, 412
 Manzoni, Alessandro 404
 Marcus, Ernst 331, 342f., 346
 Marcuse, Ludwig 253
 Maria Theresia, Kaiserin 130
 Martini, Fritz 308
 Marx, Karl 196, 224
 Mauser, Wolfram 411
 May, Karl 360
 Mayer, Mathias 60, 137, 184, 411, 421f., 426, 428
 Mayerhofer, Lukas 170
 Mayröcker, Friederike 416
 Mazzoni, Ira Diana 109
 Meier-Graefe, Julius 119, 426
 Mell, Max 426
 Menasse, Eva 401
 Mendelssohn, Francesco von 119
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 9
 Menke, Bettine 194
 Menninghaus, Winfried 195
 Merleau-Ponty, Maurice 331
 Mertz-Rychner, Claudia 424f.
 Meuthen, Erich 222
 Michael, Nancy C. 407
 Michel, Christoph 421
 Michel, Karl M. 224
 Miklin, Richard 38
 Milanollo, Maria 229
 Milanollo, Theresa 229
 Miller, Norbert 71
 Milton, John 388
 Mitscherlich, Alexander 185
 Mittenzwei, Ingrid 412
 Mitterer, Felix 414

- Mitterwurzer, Friedrich 93
 Moering, Renate 116, 160, 400, 403, 428
 Moholy-Nagy, Laszlo 330, 351, 354
 Möhrmann, Renate 267
 Moissi, Alexander 119, 131
 Moldenhauer, Eva 224
 Molière, Jean Baptiste Poquelin gen. M. 59–88, 171
 Monaldi, Gino 215
 Montaigne, Michel Eyquem, Seigneur de 274
 Montinari, Mazzino 84
 Morabito, Sergio 392
 Morti, Claudia 269
 Moscheles, Ignaz 225
 Mühl, Theodora von der 425
 Müllder-Bach, Inka 183, 400, 408
 Müller, Georg 34
 Müller, Michael 312, 421
 Müller, Ulrich 414
 Müller-Hofmann, Christiane 119
 Müller-Hofmann, Wilhelm (Willy) 119
 Münsterberg, Hugo 150
 Müry, Andres 417
 Musil, Martha 14
 Musil, Robert 7–36, 56, 101, 186, 269f., 359f., 400f.
 Mussbach, Peter 417
 Nagel, Brigitte 339
 Nägele, Rainer 186
 Napoleon III., Kaiser der Franzosen (eigentl. Charles Louis N. Buona-
 parte) 10
 Nehring, Wolfgang 421
 Neill, Edward 213f.
 Nepf, Markus 144
 Nerz, Louis 153f.
 Neudeck, Otto 267, 429
 Neuhoff, Bernhard 183, 190, 429
 Neumann, Gerhard 59, 62, 68, 110, 161, 183, 185, 203, 400, 408, 413, 428, 430
 Neuse, Erna 253, 260
 Nicholson, Marjorie Hope 218
 Nickl, Therese 245, 251, 427
 Nicklas, Pascal 407
 Niefanger, Dirk 412
 Nielsen, Asta 154
 Nietzsche, Friedrich 23, 25, 33, 35, 84, 223, 258, 271, 284, 287, 408
 Nijinskij, Waslaw 186, 400, 413
 Nodia, Nino 412
 Nölle, Volker 404
 Nostitz, Helene von 116, 119, 426
 Nostitz, Oswalt von 426
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 80f., 404
 Noverre, Jean-Georges 231, 233
 Nüchtern, Hans 135
 Nünning, Ansgar 126
 Nutt-Kofoth, Rüdiger 415
 Odysseus 362f.
 Oelmann, Ute 402
 Offermanns, Ernst L. 267, 287, 297
 Ong, Walter J. 92
 Ophüls, Max 254
 Oppeln-Bronikowski, Friedrich von 272
 Oppenheimer, Felix Baron von 427
 Oppenheimer, Gabriele (Yella) Baronin von, geb. Todesco 427
 Oppenheimer, Mysa, geb. Marie Alexandrine Henriette de Ville Gräfin Demblin 427
 Oppermann, Matthias 7
 Orlik, Emil 119
 Osietzki, Maria 234
 Osterkamp, Ernst 102
 Ott, Ulrich 25
 Otto, Rudolf 186
 Otway, Thomas 408
 Overlack, Anne 116
 Pabst, Georg Wilhelm 152
 Pache, Walter 403

- Paganini, Niccolò 213f., 216, 229f.,
234, 238–242
- Pannwitz, Rudolf 60, 427
- Pape, Manfred 422
- Park, Katherine 219
- Pater, Walter 34f.
- Paul, Heike 68
- Pauli, Fritz 409
- Peachum, Henri 218
- Perels, Christoph 403, 421
- Perinet, Joachim 414
- Perl, Walter H. 424
- Perlmann, Michaela 51
- Pertlik, Susanne 37f., 56, 172, 246
- Pestalozzi, Karl 80
- Pfemfert, Franz 15, 19
- Pfister, Manfred 248, 252, 254
- Pfoser, Alfred 245, 258
- Pfoser-Schewig, Kristina 245, 258
- Pfotenhauer, Helmut 411
- Philippi, Klaus-Peter 308
- Pieper, Annemarie 280
- Pieper, Irene 408
- Pinthus, Kurt 136
- Pinto Correia, Maria Assunção
13, 26
- Plessner, Helmuth 331
- Pletersnik, Maks 378, 383
- Poincaré, Raymond 11
- Polaski, Deborah 392
- Poldhu, Guglielmo Marconi von
97, 138
- Politzer, Heinz 184, 286
- Pollak, Georg 151
- Poloni, Bernard 214
- Pontalis, Jean-Bertrand 204
- Popper-Lynkeus, Josef 169, 175
- Porges, Friedrich 156, 159
- Pott, Klaus Gerhard 421
- Prehauser, Gottfried 156
- Preisendanz, Wolfgang 261
- Prodoliet, Ernest 94
- Promies, Wolfgang 258
- Pross, Caroline 245, 250, 254, 265,
430
- Prossnitz, Gisela 160
- Przygode, Wolf 25
- Puccini, Giacomo, 163
- Pynchon, Thomas 408
- Quetelet, Adolphe 249f., 257, 265
- Rabinbach, Anson 234
- Rachold, Jan 276
- Raimund, Ferdinand 404f.
- Raponi, Elena 404, 411
- Rasch, Wolfdietrich 270
- Rathenau, Walther 20
- Rauch, Maya 428
- Redlich, Josef 427
- Regehly, Thomas 93
- Regnard, Paul 259
- Reichel, Edward 421
- Reich-Ranicki, Marcel 409f.
- Reinhardt, Max 8, 18, 24, 27–29, 31f.,
34, 59f., 66, 78, 94, 119, 123–125,
152, 159f., 171, 399
- Reinthal, Angela 13
- Reisinger, Ernst 122
- Remak, Henri H. H. 412
- Renger-Patzsch, Albert 330
- Renner, Gerhard 245, 258
- Renner, Ursula 61, 78, 119, 400, 413,
426, 428, 430
- Rey, William H. 51
- Richter, Hans 327
- Richter, Karl 248
- Ricœur, Paul 320
- Riedel, Wolfgang 246, 262
- Riethmüller, Albrecht 216f.
- Riezler-Liebermann, Käte 62
- Riha, Karl 355
- Rilke, Rainer Maria 94, 109, 207,
404f., 427
- Rimbaud, Arthur 80
- Ringger, Rof Urs 413
- Rispoli, Morco 418
- Ritter, Ellen 111, 115, 127, 161, 422

- Robertson, Richie 207
 Robespierre, Maximilien de 10
 Rodin, Auguste 119
 Rodtschenko, Alexander Michailo-
 witsch 330
 Roe, Ian Frank 406
 Roebbing, Irmgard 411
 Roger, Denise 418
 Rohde, Erwin 184
 Rohmer, Ernst 362
 Rokitansky, Karl von 250
 Rölleke, Heinz 161, 400, 403, 421,
 418
 Roller, Walter 131, 135
 Römhild, Dorothee 415
 Rossbacher, Karlheinz 411
 Roth, Marie-Louise 405
 Rothenberger, Anneliese 160
 Rötcher, Heinrich Theodor 222,
 227–229, 236, 238
 Röttger, Kati 68
 Rousseau, Jean-Jacques 222
 Rowohlt, Harry 416
 Rutz, Joseph 132
 Rutz, Ottmar 132
 Saar, Ferdinand von 127, 163
 Sader, Jörg 404
 Sadie, Stanley 57
 Salin, Edgar 62
 Salmen, Walter 213, 229f., 235, 242
 Salten, Felix (eigentl. Siegmund Salz-
 mann) 37, 39, 47f., 50f., 55–57,
 103–105, 168
 Salter, James 416
 Samuel, Richard 80
 Sander, August 329f.
 Sander, Ulrike-Christine 409
 Sarazin, Philipp 234
 Sartre, Jean-Paul 76
 Scarlatti, Alessandro 215
 Schadewaldt, Wolfgang 362
 Schöffner, Wolfgang 234
 Schanze, Helmut 95, 126
 Schatzberg, Walter 94, 155
 Schäublin-Vischer, Kathrin 402
 Schaukal, Richard von 128, 163, 165,
 167
 Schede, Hans-Georg 425
 Scheffer, Paul 8–11, 16f., 21f.
 Schefold, Karl 402
 Scheible, Hartmut 267–269, 279
 Scheichl, Siegmund Paul 416
 Scheidt, Gabriele 267, 430
 Schelbert, Tarcisius 264
 Scheler, Max 8, 11
 Schiller, Friedrich 23, 77f., 358, 371
 Schilling, Gabriel 10
 Schirdewahn, Sabine 243
 Schlechta, Karl 223, 271
 Schlegel, Friedrich von 79f.
 Schleiermacher, Friedrich Daniel
 Ernst 276, 281
 Schlenther, Paul 397
 Schlesinger, Franziska 397
 Schlesinger, Hans 398
 Schlesinger, Moritz 17
 Schmid, G. Bärbel 145, 391, 400f.,
 414, 430
 Schmidt, Gunnar 258
 Schmidt, Ina 418
 Schmidt, Siegfried J. 126
 Schmidt, Willa E. 267
 Schmidt-Gentner, Willy 155
 Schmitt, Carl 13, 16, 19
 Schmujlow-Claassen, Ria 116–118,
 170, 427
 Schnack, Ingeborg 427
 Schneider, Manfred 264, 413
 Schneider, Sabine 418
 Schneider, Uwe 414f.
 Schneider, Wolfgang 409
 Schneilin, Gérard 214
 Schnitzler, Arthur 37–57, 61, 83, 103,
 109, 117f., 127f., 149, 161, 166–170,
 172f., 175, 245–266, 267–302, 398,
 407f., 427

- Schnitzler, Günter 161, 400, 428, 430
 Schnitzler, Heinrich 38, 245, 251, 427
 Schoeller, Bernd 422
 Scholem, Gershom 71, 87
 Schömel, Wolfgang 92
 Schönert, Jörg 248
 Schönherr, Karl 32
 Schopenhauer, Arthur 85, 335
 Schott, Helene 9
 Schott, Rolf 400
 Schramm, Moritz 303
 Schröder, Karl Ludwig 144
 Schröder, Rudolf Alexander 15, 26,
 110, 117, 130, 398f.
 Schuh, Willi 139, 154, 422, 427
 Schüller, Dietrich 127, 161f., 165, 170,
 173
 Schumann, Andreas 414f.
 Schumann, Robert 229
 Schur, David M. 307f.
 Schuster, Gerhard 25, 109, 399, 424,
 426–428
 Schwarz, Egon 404f.
 Schwarz, Werner Michael 144
 Schwarzkopf, Elisabeth 160
 Schweinitz, Jörg 147, 150
 Schweppenhäuser, Hermann 71, 87,
 187f.
 Schwitters, Kurt 346
 Schwob, Anton 402
 Seel, Martin 308
 Segantini, Bianca 119
 Segeberg, Harro 89
 Seidlin, Oskar 254
 Selling, Gunther 248
 Seng, Joachim 103, 403
 Sers, Philippe 327
 Shakespeare, William 318
 Shaw, George Bernard 169
 Sievers, Eduard 132
 Simenon, Georges 359, 372
 Simmel, Ernst 193
 Simon, Ralf 70
 Smekal, Richard 119
 Smith, Adam 234
 Smith, Gary 220
 Sobotka, Gabriele 398
 Sokel, Walter 323f.
 Sonnenthal, Adolf von 165
 Sophokles 103
 Sorma, Agnes (eigentl. A. Maria Caro-
 line Zaremba) 119
 Spengler, Oswald 331, 340
 Spiegel, Hubert 416
 Spinola, Julia 417
 Stadelmaier, Gerhard 417
 Stadler, Ernst Maria Richard 8, 10, 15
 Staël-Holstein, Anne Louise Germaine
 de 273
 Staiger, Emil 225
 Stamm, Ulrike 413
 Stangl, Burkhard 127, 162
 Steele, Richard 219
 Steffen, Detlev 13, 17–19, 24
 Steichen, Edward 118
 Stein, Leo 169
 Steinbrink, Bernd 220, 221
 Steinecke, Hartmut 405
 Steiner, Herbert 423, 424
 Steiner, Uwe C. 94, 124, 196, 207, 364
 Stellmacher, Claudia 418
 Stendhal (eigentl. Henri Beyle) 268,
 272–277, 287–289, 291, 293
 Stern, Ernst 119
 Stern, Martin 67, 80, 122, 421, 428
 Sterne, Laurence 379
 Sternheim, Carl 404
 Stiegler, Bernd 327, 430
 Stieglitz, Alfred 118
 Stifter, Adalbert 229, 358f.
 Stigler, Stephen 249
 Silett, Hans 274
 Stiller, Mauritz 94, 144–146
 Stingelin, Martin 258
 Stoessel, Marleen 191
 Stögers, Herwig 161

- Stoupy, Joëlle 404
 Strauss, Alice 427
 Strauß, Botho 185
 Strauss, Franz 427
 Strauß, Johann (Sohn) 169
 Strauss, Richard 60, 97, 110, 130, 137,
 139, 140–141, 153–157, 170, 399,
 405, 413, 417, 427
 Strawinsky, Igor Feodorowitsch 186
 Strecker, Karl 59
 Streim, Gregor 405
 Strelka, Joseph P. 101
 Strindberg, August 169
 Strobl, Karl Hans 163
 Strohschneider-Kohrs, Ingrid 308
 Strolz, Walter 203
 Stump, Emil 399
 Stürgkh, Karl Graf 147
 Suarès, André 8–11, 15, 17f.
 Suppan, Wolfgang 57
 Swales, Martin 286
 Swinburne, Algernon Charles 10, 26,
 35
 Syfred, R. H. 218
 Szendo, Zoltán 402
 Taglioni, Marie (Maria) 236f.
 Talbot, Frederick Arthur Ambrose
 16, 18
 Tanner, Jakob 234
 Tanzer, Ulrike 395, 414, 425, 429
 Taussig, Michael 68
 Telemach 362
 Terai, Toshimasa 412
 Tergast, Carsten 418
 Tgahrt, Reinhard 7, 15
 Thalberg, Sigismund 229f., 238
 Theweleit, Klaus 291
 Thimig, Hugo 165
 Thomasberger, Andreas 391, 421
 Thomé, Horst 246, 262f.
 Thömig, Anja-Rosa 405
 Thun-Salm, Christiane Gräfin 99, 428
 Thurn, Freiherr Rudolf Payer von 394
 Tieck, Ludwig 222
 Tiedemann Bartels, Hella 186
 Tiedemann, Rolf 71, 87, 188, 194,
 207, 303
 Titzmann, Michael 248
 Todesco [Familie] 166
 Tolstoj, Lew Nikolajewitsch Graf
 366, 368
 Torelli, Giuseppe 65
 Toulmin, Stephen 272
 Trask, Willard R. 56
 Trunz, Erich 63
 Tschichold, Jan 331
 Tschuggnall, Peter 129
 Turgenjew, Iwan S. 405
 Turner, Victor 183, 203
 Tyrrell, John 57
 Ueding, Gert 220f.
 Uerlings, Herbert 404
 Uffenbach, Johann, Friedrich Armand
 von 215
 Uhlig, Kristin 418
 Ullrich, Wolfgang 243
 Urbach, Reinhard 37, 55f., 172, 246
 Urban, Bernd 184
 Veaser, H. Aram 242
 Velteé, Louise 144
 Verdi, Guiseppe 130
 Vergil, Publius Vergilius Maro 359,
 371, 375f., 381, 383
 Villars, Jon 392
 Vivaldi, Antonio 215
 Vogel, Juliane 81, 406
 Vogelstein, Theodor 10
 Vogelstein-Braun, Julie 10
 Vogl, Joseph 248
 Vogt, Margrit 418
 Völckers, Hortensia 236
 Volke, Werner 110f., 425f.
 Vrieslander, Otto 9
 Wacik, Franz 148f.
 Wagner, Richard 11, 132, 217, 223,
 226, 328

- Wählin, Karl 63, 78
 Waldberg, Baron von 169
 Walitsch, Herwig 97
 Walker, Allan 227
 Walser, Martin 399
 Walser, Robert 8, 11
 Warburg, Aby 186
 Ward, Philipp Marshall 408, 415
 Warning, Rainer 261
 Warnke, Martin 217
 Warren, John 414
 Wassermann, Jakob 53
 Watt, James 234
 Weber, Eugene 421, 424f.
 Weber, Horst 425, 428
 Wedekind, Frank 169, 245, 286
 Wehmeyer, Grete 225
 Weigel, Sigrid 183, 186, 201, 206,
 413
 Weiler, Hedwig 304, 317
 Weinheber, Josef 163
 Weininger, Otto 50
 Weiss, Robert O. 270
 Weißberg-Dronia, Mira 272, 283,
 287, 290f.
 Weissmann, Adolf 213
 Weithase, Irmgard 163
 Wellmann, Hans 415
 Welzig, Werner M. 37, 56, 61
 Wendelstadt, Julie Freifrau von,
 geb. Gräfin von Degenfeld-Schon-
 burg 425
 Werfel, Franz 11, 306
 Werkmeister, Vicky 136
 Werner, Gösta 94, 145, 146
 Werth, Eva 415
 Wertheimstein, [Familie] 397
 Wertheimstein, Josephine von geb.
 Todesco 118, 137, 166
 Wettmann, Ralf 418
 Whitman, Walt 19
 Wiegand, Willy 110f.
 Wieler, Jossie 392
 Wiene, Robert 94, 153–157, 159
 Wiener, Philip 218
 Wiesel, Jörg 228f.
 Wiesenthal, Grete 143–146
 Wiethölter, Waltraud 60
 Wilde, Oscar 34f.
 Wildenbruch, Ernst von 163
 Wildgans, Anton 163f., 171f., 179,
 428
 Wilhelm, Paul 147
 Windfuhr, Manfred 216
 Windisch, Hans 349
 Winnicott, Donald W. 54
 Winslow, Christa 25
 Witeschnik, Alexander 170
 Witkowski, Georg 398
 Wittgenstein, Ludwig 53, 272
 Wittmann, Nadine 418
 Wobbe, Theresa 77
 Wolff, Kurt 15
 Wolfskehl, Karl 62
 Wolzogen, Ernst von 170
 Woolf, Virginia 412
 Worbs, Michael 184
 Wörner, Anette 404
 Worringer, Wilhelm 331
 Wunberg, Gotthart 106, 285, 400,
 428, 430
 Wurst, Hans 156
 Wysling, Hans 69
 Wyss, Beat 302
 Yates, William E. 414
 Zacconi, Ermete 216
 Zaddach, Gerhard 94
 Zand, Helene 170
 Zelger, Sabine 101
 Zeller, Bernhard 110
 Zelter, Carl Friedrich 213, 230, 234
 Zesen, Philipp von 362
 Zieger, Wilfried 407
 Zifferer, Paul 428
 Zimmermann, Hans 25, 399
 Zinn, Ernst 421

Züchner, Eva	327, 356	Zuckermandl, Leo	57
Zuckermandl, Amalie (geb. Schlesinger)	56	Zuckermandl, Marianne (geb. Bachrach)	56
Zuckermandl, Berta	56	Zuckermandl, Otto	56
Zuckermandl, Eleonore	56	Zuckermandl, Victor	37f., 44, 47, 51, 53–57
Zuckermandl, Emil	56	Zuckermandl, Viktor	56
Zuckermandl, Emil Richard	56	Zweig, Stefan	398
Zuckermandl, Fritz	56	Zwetkow, Jurij	400, 402, 404, 406–410, 412, 414
Zuckermandl, Gertrude (geb. Stekel)	56	Zymner, Rüdiger	362
Zuckermandl, Hermine	56		

