

HofMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Christine Lubkoll und Michael Ott **Erinnerung an Gerhard Neumann**
Ursula Renner **Noch mehr Hungerkünstler und eine kleine Prosa**
Elsbeth Dangel-Pelloquin **Heinrich Zimmer als Nachlassverwalter Hofmannsthals** Katharina Geiser **Heinrich und Christiane Zimmer, Eugen und Mila Esslinger** Mathias Mayer **Dimensionen eines Existenzialismus bei Hofmannsthal** Cristina Fossaluzza **Hofmannsthals Scheitern an Goldoni in der Komödie »Cristinas Heimreise«**
Stephan Kraft **Hugo von Hofmannsthals ›Unbestechlicher‹ als Geist der Komödie** Juliane Vogel **Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal** Gregor Streim **Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zum ›Berliner‹ Theater der zwanziger Jahre** Inka Mülder-Bach **Zur episch-dramatischen Doppelphysiognomie von Hofmannsthals »Andreas«-Fragment** Franz-Josef Deiters **Max Reinhardts und Hugo von Hofmannsthals Theater der Stimmung** Steffen Burk **Zur Schopenhauer-Rezeption Richard Beer-Hofmanns in »Der Tod Georgs«** Jürgen Daiber Freud, das Kokain und die Literatur Elsbeth Dangel-Pelloquin **Zur Gründung der Hofmannsthal-Gesellschaft vor 50 Jahren**

26/2018

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
26/2018

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 26/2018

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 2018, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i. Br.

Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9925-3

Inhalt

<i>Christine Lubkoll / Michael Ott</i>	
Erinnerung an Gerhard Neumann (1934–2017)	
Rede bei der Trauerfeier in Berlin am 13. Januar 2018	
9	
Noch mehr Hungerkünstler und eine kleine Prosa	
Mitgeteilt von Ursula Renner	
15	
<i>Elsbeth Dangel-Pelloquin</i>	
»Wunderbare Fügung«	
Heinrich Zimmer als Nachlassverwalter Hofmannsthals	
25	
<i>Katharina Geiser</i>	
Geschichten wie aus dem Roman	
Heinrich und Christiane Zimmer, Eugen und Mila Esslinger	
57	
<i>Mathias Mayer</i>	
Die Komik des Scheiterns	
Dimensionen eines Existenzialismus bei Hofmannsthal	
75	
<i>Cristina Fossaluzza</i>	
»Ein Hauch von Mystizismus«	
Hofmannsthals Scheitern an Goldoni	
in der Komödie »Cristinas Heimreise«	
91	
<i>Stephan Kraft</i>	
Hugo von Hofmannsthals ›Unbestechlicher‹ als Geist der Komödie	
107	

- Juliane Vogel*
Komische Schwärme
Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal
125
- Gregor Streim*
»Ausgleich von Revolution und Tradition«
Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zum
›Berliner‹ Theater der zwanziger Jahre
143
- Inka Mülder-Bach*
Genremischung und Gattungskonflikt
Zur episch-dramatischen Doppelphysiognomie
von Hofmannsthals »Andreas«-Fragment
167
- Franz-Josef Deiters*
»[G]ebrochenen Zuständen ein ungebrochenes
Weltverhältnis gegenüberzustellen«
Max Reinhardts und Hugo von Hofmannsthals Theater der Stimmung
187
- Steffen Burk*
Die Welt als Wille und Vorstellung
Zur Schopenhauer-Rezeption Richard Beer-Hofmanns
in »Der Tod Georgs«
233
- Jürgen Daiber*
Therapeutisches Scheitern
Freud, das Kokain und die Literatur
261
- Elsbeth Dangel-Pelloquin*
Hofmannsthal 1968
Zur Gründung der Hofmannsthal-Gesellschaft vor 50 Jahren
309

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
329

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
341

Anschriften der Mitarbeiter
353

Register
355

Erinnerung an Gerhard Neumann (1934–2017) Rede bei der Trauerfeier in Berlin am 13. Januar 2018

»In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn«. Diesen Satz Goethes aus den »Maximen und Reflexionen« hat Gerhard Neumann oft zitiert – oft zum Abschied. Wir sind heute hier, um von Gerhard Neumann Abschied zu nehmen. Und diese Trennung ist für die meisten von uns wahrhaft unausdenklich. Er bedeutete für jede und jeden von uns so Vieles und Verschiedenes – als Lebensgefährte und Vater, als akademischer Lehrer, als Weggefährte, Kollege und Freund, als Ratgeber, Zuhörer und als unwahrscheinlich freundlicher Mensch. Wir können diese Trennung noch kaum ermessen, und es ist schwer, sie zu akzeptieren. Wir wollen wenigstens kurz erinnern – an Gerhard Neumann als Wissenschaftler, als Leser und als Lehrer.

I

Über die Besonderheit des Wissenschaftlers Gerhard Neumann und seine Verdienste haben schon die Nachrufe in den großen Zeitungen Wesentliches gesagt. In Erinnerung bleibt aber vor allem seine geistige Haltung, sein unverwechselbarer Stil. Einer seiner großen Aufsätze über Franz Kafka kann ein Beispiel sein; es ist die über 50-seitige Abhandlung von 1983 mit dem Titel »Nachrichten vom ›Pontus‹ – Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas«, und diese beginnt mit folgendem bemerkenswertem Satz: »Die Liebe und die Kunst sind die beiden großen, vielleicht sogar die einzigen Themen der neueren Literatur.« Nach diesem kühnen Beginn fährt der Text jedoch fort: »In Kafkas Werk – und über diese Merkwürdigkeit möchte ich sprechen – kommen beide Themen so gut wie nie vor.«

Dieser Anfang ist kennzeichnend für das Schreiben Gerhard Neumanns: Er beginnt mit einer »Merkwürdigkeit«, und er entwickelt daraus eine ganz neue Perspektive auf die kafkaschen Texte. Tatsächlich fehlten, heißt es dann weiter, in Kafkas Werk wirkliche Liebesgeschich-

ten; ebenso wie die Künstler – die sprechenden Affen, singenden Mäuse, Trapez- oder Hungerkünstler – höchst bedenkliche Figuren seien. Aufschluss über Kafkas Vorstellungen von Kunst wie von Liebe gäben dafür die Briefe, vor allem jene an Felice und Milena. Und einer davon, ein Brief mit einer Traumerzählung, wird dann der eigentliche Schlüssel der Abhandlung, auch über das Werk.

Die Liebe und die Kunst – das sind tatsächlich Themen, mit denen sich Gerhard Neumann immer wieder beschäftigt hat, es sind *seine* Themen. Aber er machte sich den Weg zu ihnen nicht einfach, sondern er ging immer wieder solche Umwege über Merkwürdigkeiten und Paradoxien, über augenöffnende Fragen. Er deutete nicht mit professoralem Gestus das Geschriebene, sondern fragte nach dem Ungesagten, dem nur zu Erschließenden, nach dem Prozess des Schreibens selbst. Es war wohl dieses Interesse an der *écriture*, das früh Gerhard Neumanns Aufmerksamkeit auf französische Theoretiker gelenkt hat, lange bevor diese diesseits des Rheins populär wurden. Die Schriften von Michel Foucault, Jacques Derrida und vor allem Roland Barthes haben ihn, seit er sie entdeckte, intensiv beschäftigt, und diese Lektüren gingen mit der Praxis der hermeneutischen Interpretation, von der er herkam, eine höchst produktive Verbindung ein. Von hier aus weitete er das Feld der Literaturwissenschaft in einem beispiellosen Projekt auf das Feld der Kultur aus, bezog sich auf Ethnologie und Anthropologie und fragte, wie die Kulturthemen von Liebe und Tod, von Ernährung und Aggression sich als Texte und in den Texten realisieren. Freilich kehrte er dabei immer wieder zu den großen Autoren zurück.

II

Écriture-lecture – diese prozesshafte Konstellation der Literatur war es, die Gerhard Neumann faszinierte. Das Schreiben und die Lektüre waren für ihn eine Dimension des Welterlebens. Aus dieser Grundhaltung entwickelte er sein produktives, erschließendes, nie abschließendes Lesen – getrieben von der »Lust am Text«, der Liebe zum Text.

Davon handelt auch Gerhard Neumanns letztes Buch, dessen Druckfahnen er noch kurz vor Weihnachten in der Hand hielt: »Selbstversuch«. Es ist die Autobiografie eines Literaturwissenschaftlers in seiner, wie er

schreibt, »zwiespältigen Position zwischen Literatur und Leben«; es erzählt von prägnanten Lebensaugenblicken im Kontext von Geschichte und Kultur; es zeigt Beobachtungen, Erinnerungen und Lektüren in der Form eines »Textschwarms« – so Gerhard Neumann –, der die Dynamik der *écriture-lecture* lebendig hält.

Wenn wir von Gerhard Neumann als Leser sprechen, denken wir an ihn auch als einen begnadeten Vorleser. Dieses Vorlesen war immer ein besonderes Ereignis: Denn in der Art, wie er die Texte vorlas, machte er sie – in all ihren mitzudenkenden Bedeutungsschichten – präsent und evident. Die Stimme schien ihm eine Form der Beglaubigung, das Vorführen der Texte eine Form des Verstehens. Als Schülerinnen und Schüler, die gebannt seinen Vorlesungen lauschten, auch als Zuhörer seiner Vorträge kamen wir oft in den Genuss dieser Erfahrung, und wir werden seine unverwechselbare Erzählstimme mit ihrem etwas gebrochenen Klang nicht vergessen. So gestaltete er den Beginn des »Wilhelm Meister«, die Erzählung vom Puppenspiel, so aus, dass man die Figuren plastisch vor Augen hatte und sie in ihrer Sprache reden hörte. Las er E.T.A Hoffmanns berühmte Musikererzählung laut vor, die mit dem Satz endet: »Ich bin der Ritter Gluck«, dann artikulierte er diesen Satz so eindringlich, dass man meinte, der Komponist und Wiedergänger stünde leibhaftig vor einem. »Ich bin gebildet genug, um zu lieben und zu trauern« – dieser Satz, von Gerhard Neumann gelesen, weil es einer seiner Lieblingssätze war, trieb einem die Tränen in die Augen. Die Tränen und die Lektüre: ein eigenes Thema für sich. Johann Peter Hebels »Unverhofftes Wiedersehen« hat Gerhard Neumann nie vorgelesen – allerdings erklärtermaßen nicht. Er könne damit nicht zu Ende kommen, meinte er wiederholt, die Rührung sei so groß, dass die Stimme versiegen und er weinen müsse. Es gab kein eindringliches Werben für diesen schönen Text. Ein anderes Weinen jedoch konnte er lesen: »Laßt mich weinen«, so hieß ja der Titel seiner Freiburger Antrittsvorlesung, die sich mit Goethes gleichnamigem Gedicht aus dem »West-östlichen Divan« beschäftigte:

Laßt mich weinen! umschränkt von Nacht,
In unendlicher Wüste. [...]
Laßt mich weinen! Tränen beleben den Staub.
Schon grunelt's.

Das glaubte man Gerhard Neumann.

Aber auch das Lachen war ein schöner Begleiter, zum Beispiel, wenn er Jean Pauls »Siebenkäs« vorlas oder Josef K.s Kampf mit dem Direktor-Stellvertreter oder einfach das »Hallo« des Affen Rotpeter aus dem »Bericht für eine Akademie«. Ein tiefesinniges, verschmitztes Vergnügen überkam ihn, wenn er den Satz aus dem Märchen von den Bremer Stadtmusikanten zitierte, den er sehr liebte: »Etwas Besseres als den Tod findest du überall.«

III

So unvergleichlich Gerhard Neumann als Leser war, so einzigartig war er auch als Lehrer. Es waren dabei zwei Eigenschaften, die die Faszination seines Unterrichts, seiner Vorlesungen und Seminare, vor allem ausmachten: Bei aller gedanklichen Luzidität, aller argumentativen und begrifflichen Klarheit wurde bei ihm Literatur nie zum bloßen Objekt, das es zu analysieren galt. Sondern es gab immer eine mindestens untergründig spürbare Beziehung zu ihr, die zu vertiefen und zu erweitern das eigentliche Ziel der Lektüren war. Zu dieser Beziehung gehörten Aufmerksamkeit und Wissen, aber auch das Befremden oder Nichtverstehen, und ebenso die Emotion, welche Literatur auszulösen imstande ist. Tatsächlich setzte einen dieser Unterricht oft erst (wieder) in Beziehung zu Texten, öffnete Türen zu ihnen, erschloss sie einem staunenden Blick und eben auch dem Gefühl. Dieser Unterricht bedeutete in wirklich elementarem Sinn: *Neu lesen zu lernen*.

Und die andere Eigenschaft: Bei allem Anspruch und aller Abstraktion war Gerhard Neumann als Hochschullehrer nie einschüchternd, er war kaum je einmal ungehalten und niemals verurteilend. Den Satz »Das leuchtet mir sehr ein« haben wir in ungezählten Seminarsitzungen gehört; freilich manchmal von einem Nachsatz gefolgt, der durchaus das Gegenteil des vorher Gesagten zur Debatte stellte.

Gerhard Neumann brachte als Lehrer das Paradox zuwege, einen zugleich höchst anspruchsvollen und von Autoritätsgesten vollkommen freien Diskurs zu führen – einen auf Dialog gerichteten, am Anderen wirklich interessierten Diskurs. »Es ist so schwer«, heißt es einmal bei Kleist in Bezug auf die Situation des Examens, »es ist so schwer, auf ein menschliches

Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen.« Gerhard Neumann verstand sich nicht nur auf die Eigentümlichkeit von literarischen Texten, sondern auch auf jene seiner vielen Studentinnen und Studenten. Daher ist es vielleicht auch kein Zufall, dass er viele gute »Schülerinnen und Schüler« hatte, aber eigentlich nie eine »Schule« begründete. Wer am Eigensinn von Menschen interessiert ist, wird ihnen schwerlich Lehrsätze diktieren.

Gerhard Neumann lehrte vielmehr auch das ›andere Lernen‹, er lehrte die Universität als anderen Ort zu begreifen denn eine weitere Schule. Für ihn war die Universität ein Ort unbedingter geistiger Freiheit und freien Austauschs. Immer wieder zitierte er Derridas große Rede über die Universität *sans condition*, »Die Unbedingte Universität«. Dieser Idee der Wissenschaft als vorbehaltloses Gespräch ist Gerhard Neumann immer gefolgt, und er hat sie seinen Schülern und Hörern, seinen Kollegen und Lesern vorgelebt und weitergegeben.

Für all dies möchten wir Gerhard Neumann von Herzen danken.

IV

»In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn« – so hieß es bei Goethe. Der Satz geht aber noch weiter. Vollständig lautet er: »In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn; man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubreiten und zu pflegen.« Den zweiten Teil des Satzes hat Gerhard Neumann nie zitiert, denn er lebte ja dieses Sicheinlassen auf die Grenzerfahrungen und wollte sich nicht immun dagegen machen – nicht in der Literatur und nicht im Leben. Dennoch gewinnt der zweite Teil des Satzes gerade heute auch an Bedeutung. Denn wovor soll man sich hüten? Nicht vor dem Keim des Wahnsinns selbst, dieser Übergangserfahrung, der wir immer wieder begegnen. Sondern vor der Fixierung, möglicherweise auch vor zu vielen Worten und Gefühlskitsch. Gerhard Neumann hatte eine Strategie, mit dem Keim des Wahnsinns umzugehen, nämlich, sich an die schönen oder auch die traurigen Sätze der Literatur zu halten und sie mitzuteilen. Solche Sätze waren ihm so etwas wie Leuchtbojen. Einer seiner Aufsätze trägt den Titel »Du darfst keinen Satz vergessen«. Canettis Einspruch gegen den Tod. Daran werden wir uns halten.

Noch mehr Hungerkünstler und eine kleine Prosa

Mitgeteilt von Ursula Renner

Im Gedenken an Gerhard Neumann

Seit den 1880er Jahren tauchen Hungerkünstler kometenhaft in der Öffentlichkeit auf. Mit Fug und Recht kann man von einer »Mode« sprechen, wie es Franz Kafka in seiner »Hungerkünstler«-Geschichte von 1922 getan hat, einer seiner »Geschichten vom Ende«, vom »Verlöschen und Verschwinden des Menschlichen«,¹ die der Kehrseite von Mode, dem Umschlag ins Vergessen zugewandt war. Über eine Generation hatten sich Hungerkünstler auf Jahrmärkten, im Zirkus und in Variétés präsentiert. Zeitungsmeldungen schürten die Sensationslust des Publikums und auch die Neugier der Wissenschaftler. So erforschte der Physiologe und Anthropologe Rudolf Virchow in Berlin im Beisein von Fachkollegen und Assistenten vor Ort Zustand und Entwicklung des Francesco/Francisco Cetti, bevor der berühmte Hungerkünstler sich öffentlich zur Schau stellte.²

Heute sind es die Literatur- und Kulturwissenschaftler, die, maßgeblich angetrieben von Kafkas Geschichte, sich diesem sonderbaren Phänomen widmen;³ zumeist auf den Schultern von Gerhard Neumanns

¹ Gerhard Neumann, Franz Kafka. Der Name, die Sprache und die Ordnung der Dinge. In: Franz Kafka, Schriftverkehr. Hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau 1990, S. 11–29, hier S. 12.

² Vgl. die Wiener Medizinische Wochenschrift 14, 1887, S. 441–444, mit ihrem Bericht »Aus Berlin« vom 26. März 1887 und die Morgenausgabe der »Berliner Zeitung« vom 27. März 1887 unter dem Titel »Professor Virchow über Cetti«. Das »Prager Tagblatt« berichtete in seiner Beilage unter dem Titel »Wieder ein Hungerkünstler« bündig: »In Berlin hat der norwegische Staatsangehörige Franzisko Cetti gestern um 12 Uhr Mittags eine Hungerprobe inauguriert, welche volle 30 Tage währen soll. Professor Dr. Virchow, Prof. Dr. Senator und vierzig Assistenzärzte haben die Überwachung Cetti's übernommen.« (Prager Tagblatt, 13. März 1887, Nr. 72, S. 9)

³ Das Korpus mit Artikeln zur Praxis der Hungerkünstler ist stattlich; s. aus der neueren (Kafka-)Forschung bes. Astrid Lange-Kirchheim, Nachrichten vom italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi. Neue Materialien zu Kafkas »Hungerkünstler«. In: Größenphantasien. Hg. von Johannes Cremerius u.a. Würzburg 1999, S. 315–340, und dies., Das fotografierte Hungern. Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«. In: Hjb 17, 2009, S. 7–56; Anthony Northey, Neue Funde zum Hungerkünstler Riccardo Sacco. In: Kafka-Kurier. Frankfurt a.M. 2014, S. 39–43; Nina Diezemann, Die Kunst des Hungerns: Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900. Berlin 2006, und Dies., Figurationen der Nahrungsabstinenz in der Moderne. In: Performanzen des Nichttuns. Hg. von Barbara Gro-

bahnbrechenden Untersuchungen⁴ und den Recherchen von Kafka-Forschern wie Walter Bauer-Wabnegg oder Hartmut Binder.⁵ Alles scheint inzwischen gesagt und entdeckt. Gleichwohl lassen sich noch immer Funde machen, womit allerdings nicht behauptet werden soll, dass die hier präsentierten fünf Zeitungstexte – soweit ich sehe, nur einer davon bisher zitiert – einen direkten Einfluss auf Kafka ausgeübt hätten. Zeugen können sie jedoch, wie offensiv die Generation Kafkas mit Mitteilungen über diese schauhungernden Außenseiterexistenzen konfrontiert wurde. Aufschlussreich sind sie auch für Anschlüsse, die analog seine Erzählung konfiguriert: etwa den Bogen vom Hungerkünstler über die Hungerkunst zur Reflexion von Künstlerschaft oder, invers, die Frage nach der prekären Grenze zwischen Mensch und Tier. Und auch die beginnende Historisierung der Hungerkünstlerschaft durch die Presse wird erkennbar. Wenn Kafkas Erzählung mit dem lakonischen Befund »In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen« beginnt, so belegen Zeitungsartikel, dass sich in den 1920er Jahren das Thema des Hungerns einerseits – und naheliegenderweise – dramatisch verschärft, dass andererseits eine Verlagerung von der schaustellerischen Praxis des Hungerns ins Archiv, vom Körper also zur Schrift, eine Transformation des Phänomens in die einsetzende Historiografie statthat.

Der erste der hier präsentierten Artikel in der »Illustrierten Kronen-Zeitung« belegt das eindrücklich. Als im Juni 1920 der Arzt und Hungerkünstler Dr. Henry Tanner, der Vater der Hungerkünstlermode und Initiator eines biblischen 40-Tage-Fastens in der Christus-Nachfolge, eine

nau und Alice Lagaay. Wien 2008, S. 117–131. Peter Payer, Hungerkünstler. Anthropologisches Experiment und modische Sensation. In: Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Hg. von Brigitte Felderer und Ernst Strouhal. Wien/New York 2007, S. 255–268.

⁴ Gerhard Neumann, Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: Archiv für Kulturgeschichte 66, 1984, S. 347–388; Ders., Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der »kleinen Literaturen«. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1992, S. 228–247, beide wieder in Gerhard Neumann, Kafka-Lektüren. Berlin u.a. 2013, S. 248–286 und S. 402–421.

⁵ Walter Bauer-Wabnegg, Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. Erlangen 1986, S. 56–96 und S. 159–176; Ders., Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Kafkas Werk. In: Schriftverkehr (wie Anm. 1), S. 316–382; Hartmut Binder, Kafka. Der Schaffensprozess. Frankfurt a.M. 1983, S. 274f.

Personalunion von Religion, Medizin und Showbusiness, könnte man auch sagen, mit 91 Jahren stirbt, wird sein Tod zum Anlass genommen, das rhizomartig in den Metropolen verbreitete Hungerkünstlerwesen historisch zu ordnen. Mit Blick auf die aktuelle Nachkriegssituation werden die gewonnenen Erkenntnisse kritisch reflektiert:

(Ein 91jähriger Hungerkünstler.) In *London* ist dieser Tage der bekannte Hungerkünstler Dr. *Tanner* im Alter von 91 Jahren gestorben. Der Verstorbene vertrat die Anschauung, daß Fasten der Gesundheit sehr zuträglich sei und das Leben verlängere. Er behauptete, daß er nur seiner Hungerkunst sein hohes Alter zu verdanken habe. Dr. Tanner war der erste, der sich als Hungerkünstler produzierte. In den siebziger und achtziger Jahren ließ er sich in London und anderen Großstädten, *auch in Wien*, sehen und fastete 40 Tage. Seine Produktionen hatten Weltruf. Bald tauchten andere Hungerkünstler auf, von denen der Italiener *Succi* einer der bekanntesten war. Freilich hat nur eine geschickte Selbsttrainierung Dr. Tanner und seine Nachahmer zu ihrem Erfolg befähigt. Durchschnittsmenschen gehen, wie unsere Zeit erschreckend zeigt, *schon durch Unterernährung*, also nicht einmal bei vollster Entziehung der Nahrung, rasch ihrem Ende entgegen, zumal, wenn ihr Organismus auch noch durch Krankheit geschwächt wird, wie dies in der Kriegszeit mit ihren vielen Erkrankungen an Ruhr, Grippe und dergleichen wiederholt zu beobachten war.⁶

Ausführlich berichtet dieselbe Wiener »Kronen-Zeitung« zwei Jahre später vom Ausnahmefall eines offenbar wahnsinnigen Hungerkünstlers in Amerika, der über dem Fasten sein Sprachvermögen verloren hatte. Zu diesem Zeitpunkt war Kafkas Erzählung abgeschlossen, einer Notiz im Tagebuch zufolge am 23. Mai 1922, aber noch nicht gedruckt. Interessant ist die Nachricht, weil sie zeigt, wie das Phänomen durch Überbietungsversuche, sei es durch Konkurrenz oder Pathologie oder beides, sich weiter radikaliert, bevor das öffentliche Schauhungern dann mehr oder weniger abbricht:

(64tägiges Fasten aus religiösem Wahn.) Ueber einen ganz ungewöhnlichen Fall berichtet ein Funkspruch aus *Washington*: In der Stadt *Mada* im Staate *Kentucky* hat ein gewisser William *Rice* nach 64tägigem Fasten das *Sprachvermögen verloren*. Da er aus religiösem Wahn nicht zu bewegen ist, *Speise zu sich zu nehmen*, muß ständig mit seinem *Ableben gerechnet* werden. In der medizinischen Wissenschaft ist kein beglaubigter Fall einer so langen Hungerzeit bekannt. Zu Schauzwecken oder aus Reklame haben viele Leute wochenlang

⁶ Illustrierte Kronen-Zeitung, 7. Juni 1920, Nr. 7334, S. 3.

gehungert, und man erinnert sich in Wien an den Hungerkünstler *Succi*, der sich vor etwa drei Jahrzehnten auch hier gezeigt und von seinen Hungerproduktionen gelebt hat. Bei *Succi* war es allerdings nicht ganz sicher, ob er auch in der *Nacht fastete*. Der amerikanische Arzt Dr. Henry *Tanner* in New York schloß eine Wette ab, 40 Tage lang zu fasten, ohne etwas anderes als Wasser zu genießen. In der Zeit vom 28. Juni bis 7. August 1880 führte er unter strenger Aufsicht seine freiwillige Fastenzeit glücklich zu Ende. *Tanner* hat sich dann noch einigemale als *Hungerkünstler* versucht. Der bereits genannte Italiener *Succi* unterzog sich vom 18. August bis 17. September 1886 in Mailand einer 30tägigen Hungerkur, wobei er angeblich nur einen opiumhaltigen Stoff zu sich nahm. Der italienische Maler *Merlatti*, ein junger Mann von 20 Jahren, konnte die Lorbeeren *Succi*'s nicht verwinden und produzierte sich vom 27. Oktober bis 15. Dezember 1886, also durch volle 50 Tage, als freiwilliger Hungerleider im großen Saal des Grand-Hotel in Paris.

Er rauchte bloß täglich einige Zigarren und trank etwas Wasser. Am Ende der 50tägigen Fastenzeit war sein Körper ganz zusammengeschrumpft. Hände und Füße waren ungewöhnlich lang, das Gesicht außerordentlich abgemagert, die Nase auffallend spitz und aus seinem Munde entströmte ein Geruch wie ihn *wilde Tiere in Menagerien* verbreiten. Er konnte keine Nahrung mehr vertragen und erst nach Wochen hatte sich sein Magen wieder soweit gekräftigt, daß er ein einfaches Mahl vertrug. *Merlatti* ging nach einem späteren Hungerversuch elend zugrunde.«⁷

Wenn Reiner Stach in seiner monumentalen Kafkabiografie die Quellenforschungen zum »Hungerkünstler« dahingehend zusammenfasst, dass die realistischen Details in Kafkas Erzählung den Fachblättern und Zeitungen entnommen werden konnten, so ist dem also ohne Wenn und Aber zuzustimmen; nicht aber seiner Einschränkung: »Einzig die Tatsache, dass der Hungerkünstler in einem Tierkäfig zur Schau gestellt wird, ist eine Erfindung Kafkas, die offenkundig dazu dient, am Ende der Erzählung den Auftritt des Panthers zu ermöglichen.«⁸ Als Gegenbeweis kann eine Zeitungsmeldung noch aus der Vorkriegszeit angeführt werden. Sie verdient auch deshalb besonders bemerk zu werden, weil der Hungerkünstler hier ein Affe ist und auf den Namen Peter hört. Natürlich kann man nicht umhin, an Kafkas »Bericht für eine Akademie« (1917) zu denken. Aber auch hier – heißen nicht alle Affen Peter? – soll nicht leichtfertig Einfluss suggeriert werden, die Meldung liegt Jahre zurück, sondern auf das im Hungerkünstlerbegriff metaphorisch Mensch

⁷ Illustrierte Kronen-Zeitung, Sonntag, 23. Juli 1922, Nr. 8096, S. 8.

⁸ Reiner Stach, Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt a.M. 2011, S. 679.

und Tier verbindende ›Naturak‹ oder Ritual des (Fr-)Essens hingewiesen werden, auf die Geste der Verweigerung und die so schwer beschreibbare Rolle des Betrachters mit der ambivalenten Verstrickung zwischen Schau und Qual. Unter der Überschrift »Peter der Hungerkünstler« erschien am 13. März 1908 im »Prager Tagblatt« eine kleine Notiz aus Wien, in der Folgendes mitgeteilt wurde:

Die Schönbrunner Menagerie weist nun schon seit genau dreieinhalb Wochen eine wirkliche Seltenheit auf: einen Orang-Utang als *Hungerkünstler*. Seit vierundzwanzig Tagen hat *Peter*, einer der im Herbst des Vorjahres der Menagerie einverleibten Orang-Utangs, keine Nahrung, außer einige Schlucke Tee mit Kognak, zu sich genommen. Man steht vor diesem Kuriosum ratlos da. An ein absichtliches, eigensinniges Hungern vermag man nicht recht zu glauben. Vielleicht aber hat Peter eine schwere Krankheit, die zu erforschen den Sachverständigen freilich bei der Wildheit dieses Affensprößlings unmöglich ist. Und so siecht Peter langsam dahin. Die prächtigsten Leckerbissen, die man ihm vorsetzt, läßt er unberührt, und auch gestern nahm er von seinem Wärter nur etwas Tee mit Kognak. Regungslos liegt er auf dem Boden seines Käfigs, ganz apathisch vor sich hinbrütend, hat für Nichts mehr Auge noch Ohr. Das arme Tier besteht jetzt eigentlich nur noch aus Haut und Knochen, und wenn die Natur nicht selbst hilfreich eingreift, dann werden Peters Tage wohl bald gezählt sein.⁹

Während das »Prager Tagblatt« hier Hungerkünstlerperformance, Tier-schau und kreatürliches Leiden engführt, werden in einer kleinen Erzählung des heute kaum mehr bekannten Richard Rieß¹⁰ einige Jahre später (1916), ebenfalls im »Prager Tagblatt«, Hungerkünstler- und Dichter-existenz gegenläufig aufeinander bezogen. Diese – bei Rieß satirische

⁹ Peter der Hungerkünstler. In: Prager Tagblatt, 13. März 1908, Nr. 72, S. 5 (Hervorh. im Original).

¹⁰ Richard Rieß (*9. Juli 1890 in Breslau, † 15. Februar 1930 in München) war Kunst- und Theaterkritiker in München. Er schrieb Noveletten und Grotesken, war Herausgeber von kleinen, zumeist humorigen Anthologien. Eine Reihe von Texten veröffentlichte er im noch jungen Konstanzer Verlag Reuß und Itta. In der dort seit 1915 erscheinenden kleinformatigen Reihe »Zeitungsbücher«, die als Beigabe für Feldpostbriefe konzipiert war, erschienen 1915 Novellen unter dem Titel »Krank am Kriege«, dann »Der trockene Fisch. Lustige Geschichten ohne Maschinengewehrbegleitung« (1916) und »Der Vergnügungspark. Neue lustige Geschichten« (1918). 1916 gab Rieß auch ein Remake des »Münchner Bilderbogens« heraus. Bei Reuß und Itta publizierten neben gänzlich unbekannten Literaten auch Autoren wie Hermann Hesse, Carl Busse, Fritz Mauthner oder Wilhelm von Scholz. Zum Verlagsprofil s. Manfred Bosch, Gelb-rot und gut national. Der Konstanzer Verlag Reuß & Itta. In: Konstanzer Almanach 38, 1992, S. 49–55. 1920 schreibt Richard Rieß einen der ersten Filmromane: »Sumurun. Ein Roman aus dem Morgenlande; nach dem gleichnamigen Film von Hans Kraely und Ernst Lubitsch« (Erich Reiss Verlag, Berlin).

– Kopplung bildet gleichsam das andere Ende der Skala des Hungerkünstler-Themas. Hartmut Binder hat den Text bereits 1983 aufgetan, uns den O-Ton allerdings vorenthalten.¹¹

Der Hungerkünstler.

Von Richard Rieß (München).

Auch der Hungerkünstler Konstantin Kohl ist seit Kriegsbeginn in der Schweiz. Schwabing trauert nun um seinen dünnsten Dichter. Denn Kohl war Lyriker, früher. Man fürchtete ihn im Café. Immer, wenn der Geist über ihn kam, begann er seine Verse zu deklamieren. Am hellen Tage. Und er gab nicht nach, bis einer ihm einen Kaffee bezahlt hatte; oder ein Schinkenbrot. Die Studenten waren seine Gönner. Und bis die Sommerferien kamen, begann für Konstantin Kohl die schlimme Zeit.

Eines Morgens fiel ihm beim Erwachen ein, daß er schon fünf Tage nichts mehr gegessen habe. Volle fünf Tage! Er befühlte sich. Und er war zufrieden. Als er an diesem Tage im Café zu deklamieren begann, erhielt er wiederum kein eßbares Beruhigungsmittel. Er wurde vielmehr hinausgeschmissen.

Da ging er denn hin, zerbrach mit seiner letzten Kraft eine Cafèfensterscheibe und verdingte sich einem reisenden Zirkus als Hungerkünstler. Und bei diesem Beruf scheint er geblieben zu sein. Denn diese Kunst ernährt ihren Mann.

Einmal, als sich die Menschen um seinen Käfig gerade nur so drängten, begann er wieder einmal zu deklamieren: Liebesoden aus den seligen Zeiten, da ihn mit Minoretta eine Seelenfreundschaft verbunden hatte.

Die Leute wieherten vor Lachen.

Doch da kam plötzlich der dumme August hervorgesprungen und schrie nach der Polizei. Den unlauteren Wettbewerb brauche er sich nicht gefallen zu lassen.

Knapp zwei Jahre später schreibt Rieß noch einmal eine Hungerkünstlergeschichte, diesmal für die Wiener Wochenzeitung »Das interessante Blatt«.¹² Hier war bereits 1896 eine mehrteilige fotografische Dokumentation zu dem berühmten italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi

¹¹ Richard Rieß (München), Der Hungerkünstler. In: Prager Tagblatt, 17. Juni 1916 (Unterhaltungs-Beilage, Sonntag, 18. Juni 1916, Nr. 25), Nr. 166, S. [19]. S. Binder, Kafka (wie Anm. 5), S. 274: »Im Juni 1916 brachte [...] das von Kafka regelmäßig gelesene ‚Prager Tagblatt‘ unter dem Titel ‚Hungerkünstler‘ einen kleinen Text von Richard Rieß, in dem von einem Münchner Lyriker berichtet wird, der sich angesichts der Verhältnisse wie Kafkas Hungerkünstler in einem Zirkus verdingt.«

¹² Das interessante Blatt, 37. Jg. Nr. 16, 18. April 1918, S. 11f.

erschienen.¹³ Nun, zur Zeit des Ersten Weltkrieges und, wie bei Kafkas »Hungerkünstler«, auf den Schultern einer inzwischen etablierten Berichterstattung, entwirft Rieß eine kleine Szene mit einem Hungerkünstler im Käfig. In seiner doppelten Künstlerschaft – eines erfolglosen Lyrikers und eines erfolgreichen Mimen oder ›Mimetikers‹,¹⁴ der mit der Hungerkünstlerrolle ein erfolgreiches Geschäftsmodell entwickelt hat – wird Bob Bodel, wie er jetzt heißt, vom Erzähler ironisch aufs Korn genommen.

Der neue Beruf des Lyrikers.

Skizze von Richard Rieß (München).

Die doppelte Reihe der Holzbuden, die die Hauptstraße der Festwiese bildete, verbreiterte sich zu einem fast kreisrunden Platze, als dessen Hauptattraktion das Gebäude des »Wies'n-Zirkuss« sofort in die Augen fiel.

Dicht neben diesem Bau, vor dem zwei Ausrüfer soeben den Beginn einer neuen Vorstellung ankündigten, stand ein kleines, ganz schwarz umkleidetes Häuschen, dessen Zugang nur über die Kassenplanke des Zirkus hinweg erreicht werden konnte. Ein Seil sonderte den kleinen Raum von der Straße. Die Menschen, die ihr Zehnerl lieber für einen Quart Bier aufsparen wollten, konnten von den Geheimnissen des schwarzen Hauses nicht mehr erkennen, als ein junges, etwas bleiches Gesicht, das bisweilen hinter den Gitterstäben des einzigen Fensters erschien.

Immer, wenn der eine Ausrüfer, ein lungenstarker, fröhlich schwitzender Schnauzbart, damit fertig war, die Sehens- und Hörenswürdigkeiten des Zirkusprogramms anzupreisen, hielt er einen Atemzug lang inne, um alsbald mit erhobener Stimme fortzufahren:

»Und bei uns, meine verehrten Damen, meine hoch geschätzten Herren, ist auch Bob Bodel zu sehen, der Schwabinger Hungerkünstler. Zehn Tage währt seine Hungerkur. Die einzige Kost, die er zu sich nimmt, ist die geistige. Heute befindet er sich gerade im fünften Tage, dieser Tag aber bringt die körperliche Krisis, einen kritischen Tag. Gehen Sie hinein, meine Herrschaften. Für einen Groschen, für ein Zehnerl, für ein Zehnpfennigstück sehen Sie ihn hungrig!« Das mit der Krisis sagte er täglich.

¹³ Astrid Lange-Kirchheim hat sie im Hjb 17, 2009, S. 7–56, mit einem detaillierten Kommentar versehen und dem Text Kafkas gegenübergestellt; dort auch weitere Informationen zum »Interessanten Blatt«.

¹⁴ In der Diktion der Spieltheorie von Roger Caillois ist »Mimicry«, neben Agôn, Alea und Ilinx, eine der vier elementaren menschlichen Spielhandlungen; s. Ders., *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige* [1958]. 2. Aufl. Paris 1967 (dt. *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*). Gerhard Neumann hat damit hermeneutisch gearbeitet und gezeigt, wie in Kafkas Erzählung »alle vier Formen des ‚Spiels‘ im Lauf des erzählten Geschehens erprobt werden« (Hungerkünstler und Menschenfresser [wie Anm. 4; hier zit. nach dem Wiederabdruck von 2013], S. 260f.).

Wir waren heute zum ersten Male auf der Wiese und kannten den Schnauzbart noch nicht. Und da es ja nur zehn Pfennige kostete, traten wir über die Planke und begehrten Bob Bodel zu sehen.

Eine schwarze, schmutzige Portiere tat sich vor uns auf, und bald nahm Stickluft unsere Atemfreude gefangen. Wir blickten uns um: Vor einigen rohgezimmerten Zuschauerbänken befand sich ein veritabler von Eisenstangen wohlumsorger Käfig, der nur nach einer Seite hin ein vergittertes Fenster hatte. Der Portier, ein halbwüchsiger Bengel mit Berliner Dialekt, sagte erklärend: »Det war früher unsa Raubtier-Käfick. Jetz sitzt da Hungaküstla drinn!«

Richtig, der Hungerkünstler! Ein hagerer langaufgeschoßener Jüngling. Augenleuchtend trotz des kritischen fünften Tages! Bekleidet mit Hose und krauenweitem Hemd, so saß er hinter einem kleinen Tischchen. Las.

Und verbeugte sich vor den Zuschauern, als das Glockenzeichen den Beginn der Vorstellung anzeigen sollte.

Der Berliner Bub sprach ein paar einleitende Worte. Mit sehr wichtiger Miene und komisch in seiner Wissenschaftlichkeit. Es war ein echter Neu-Köllner. Als er geendet, fügte Bob Bodel noch dies – pathetisch – hinzu:

»In dieser Stunde hungere ich genau vierdreiviertel Tage. Ich habe während dieser Zeit nichts zu mir genommen außer Nietzsches ›Zarathustra‹, einen Band der Schopenhauerschen ›Parerga‹, zwei Bände moderner Balladen und den sämtlichen Werken Stefan Georges. Aber – nicht wahr, meine Herren? – (Bob lächelte unsäglich milde auf die ›Spießer‹ des Zuschauerraumes hinab), nicht wahr: Wie leicht wiegt das alles gegen zwei ›Regensburger‹ oder einen ›Leberkäs‹?« Da lachte man dann, und der Berliner Bub ließ frische Luft in den Raum und gab damit das Zeichen, daß die Vorstellung beendet sei. Bob Bodel sank ein wenig in sich zusammen. Seine linke Hand, auf den Tisch gestützt, ballte sich zur Faust, und, während er weiterlas, schien der Rhythmus eines Liedes sich ihm bis in seine feinsten Fingerspitzen mitzuteilen. Plötzlich sprang er aber auf, warf die Mähne seines schwarzen Haares zurück und starre wild nach irgend einer Zimmerecke. – Wir wußten nicht, ob das noch mit zur Vorstellung gehörte.

Der Hungerkünstler interessierte mich. Wir sagten seinem Wärter daher, daß wir uns mit Bodel noch bis zu Beginn der neuen Vorstellung zu unterhalten wünschten, und der freundliche Geschäftsinstinkt des jungen Spreeatheners gestattete es gern gegen sofortige Erlegung des doppelten Eintrittspreises. Ein weiteres Zehnerl gewährte uns das Vergnügen, den Künstler *allein* zu sprechen.

So trat ich denn auf Bob Bodel zu und stellte mich ihm vor. Nannte irgend einen Namen. Und ich sei Reporter und wollte ihn interviewen. Er wunderte sich nur ganz wenig darüber, fuhr sich ein paarmal mit der Hand durch die Mähne und sagte dann: »Ich begreife Ihr Verlangen ... O ja ... Früher zwar,

da hat mich kein Mensch interviewt, aber jetzt ... als Hungerkünstler ... O Menschheit! Gehen Sie mir mit den Menschen!! Die verspottete, edle Dichterphilosophin Friederieke [!] Kempner hat das Leben erfaßt, wenn sie klagt: »In den Augen meines Hundes liegt mein ganzes Glück.«¹⁵ Jetzt interviewt man mich ... jetzt ...«

»Pardon, Herr Hungerkünstler,« sagte ich, »hatten Sie denn früher einen anderen Beruf? Ich dachte zu Ihrer Kunst müßte man geboren sein.«

»Sie haben darin recht. Ich bin als Hungerkünstler geboren – denn ich bin als Dichter geboren.«

Donnerwetter, das hatte ich nicht erwartet. Ich sagte: »Also – Sie wählten Ihren jetzigen Beruf nicht aus Neigung?«

»Mein Beruf hat *mirch* gewählt. Aus Neigung ...? O Herr! Nein!! Zirkusattraktion als Lebensziel?? O Schmach!! Ich lebe nicht, um zu huntern. Ich hungere, um zu leben!«

»Seltsamer Mensch!« scherzte ich. Sie leben also vom Hunger?«

Da ging ein Zucken durch Bobs Mienen. Er schrie: »Wünschen Sie mich rasant zu machen, mein Herr? Wünschen Sie, dass ich irrsinnig werde? Wünschen Sie, mich um meine armselige Existenz zu bringen? Nein?? Gut: dann machen Sie, bitte, um Himmelwillen, keine Wortwitze – Wortwitze sind die Krätze der Seele.«

Das hatte er irgendwo gelesen. Aber es war gut; wie der ganze Kerl. Ein Dichter war er also! »Also: Dichter waren Sie?«

»Dichter *war* man nicht. Dichter *ist* man. Oder man ist es nie gewesen. Ja, ich bin Dichter. Lyriker.

Ich ... Bob Bodel, Schwabing, Herzogstraße 141 a, vierter Stock, rechts. Sie wundern sich, daß ich nun hier im Käfig sitze wie ein Löwe, wie ein Tigerweibchen, wie ein Elefantbaby, wie ...«

»... ein Affe«, fiel ich unwillkürlich ein. Da traf mich ein vernichtender Blick.

»Herr: Kennen Sie jemanden, der sich von der Lyrik her satt essen kann? Nie, nie, nie! Die Betätigung als lyrischer Dichter ist die beste Vorbildung für eine Zirkusattraktion meines Schlages. Ich bin nämlich kein vermögender Mann.«

Das glaubten wir ihm gern.

»Sehen Sie, früher, da ging es mir immer ganz gut. Ich verkehrte in einem Künstlercafé in der Amalienstraße. »Café Größenwahn« nennt man es.¹⁶ Da

¹⁵ Zitat aus Friederike Kempners (1828–1904) Gedicht »Nero«:

In den Augen meines Hundes
Liegt mein ganzes Glück,
All mein Innres, krankes, wundes
Heilt in seinem Blick.

Aus: Gedichte. Berlin 1903, S. 141.

¹⁶ Das 1896 eröffnete Café Stefanie an der Ecke Theresien- und Amalienstr. 25 hatte um 1900 denselben Beinamen bekommen wie das Café des Westens in Berlin.

war man mit mir zufrieden. Mit allen Gästen war ich per »Du« und davon konnte ich ganz angenehm leben. An allen Tischen arbeitete ich.«

»Wie?«

»Na ja, ich rezitierte. Und erhielt als Honorar Naturalien: Kaffee, Schinkenschnitten, Kuchen. O, ich habe sehr gut gelebt. Wirklich!«

Seine Augen leuchteten; und seine Lippen schmatzten in der Erinnerung an all die guten Sachen.

»Gut gelebt. Ja. Denn: ich war schlau. Sobald ich etwas bekommen hatte, hörte ich auf mit meiner Rezitation. Ich hab' an manchem Tage 14 Kaffees, 12 Schinkenschnitten und 21 Kuchen verdient. Sehr gut ist mir's gegangen.«

»Und warum haben Sie denn da das Geschäft aufgegeben?«

»Ja, meine Herren Reporter« (das klang sehr verächtlich), »die Sommerferien! Die verdammten Sommerferien haben mich auf dem Gewissen. Meine besten Klienten waren Studenten. Und so ging es dann los mit der Vorbereitung zum Hungerkünstler. Denken Sie: Als ich eines Morgens erwachte, da merkte ich, daß ich eine ganze Woche nichts mehr gegessen hatte. Es war mir ausgezeichnet bekommen. Da wußte ich, was ich tun müßte. Ich bin Hungerkünstler geworden. Und: berühmt geworden bin ich dadurch.«

Da kam der Berliner Bub und verkündete den Beginn der neuen Vorstellung. Wir räumten daher das Feld und ließen den Hungerkünstler wieder allein mit seinem Nietzsche, Schopenhauer und Stefan George.

Der berühmte Hungerkünstler, ein einstmals erfolgloser Dichter, der aus seinem Vorleben nur noch seine Leidenschaft für die literarisch-philosophischen Meisterdenker des Symbolismus und der Jahrhundertwende hinübergerettet hat. Als leicht triviale Figur der »Kleinkunst«¹⁷ verflüchtigt sich der Hungerkünstler im zweifelhaften Charme einer Schnurre ...

¹⁷ So Karl Hans Strobl, der die Novellen von Rieß unter der Überschrift »Kleinkunst der Erzählung« kommentiert hat (Neues Wiener Journal, 28. Dezember 1919, Nr. 9291, S. 3).

»Wunderbare Fügung« Heinrich Zimmer als Nachlassverwalter Hofmannsthals

Die erste überlieferte Erwähnung des Heidelberger Indologen Heinrich Zimmer im Dunstkreis der Hofmannsthals ist wohl ein Brief der 25-jährigen Christiane von Hofmannsthal an ihren Freund Thankmar von Münchhausen vom 4. Dezember 1927:

Ich bin sehr gerne in Hbg, bin der Liebling meiner Lehrer und so brav, old boy, Du kannst Dirs nicht vorstellen, lerne außerdem Sanskrit weil ich einen Flirt mit dem Indologen habe, (sans conséquences)[.]¹

Heinrich Zimmer (1890–1943), Sohn eines Professors für Indogermanische Sprachwissenschaft und Sanskrit, hatte in Berlin Germanistik, vergleichende Sprachwissenschaften und Sanskrit studiert und war in Heidelberg zunächst Privatdozent und ab 1926 außerordentlicher Professor für Indologie. Schon 1924, noch in Unkenntnis der künftigen Verwandtschaft, hatte er einen Aufsatz über Hofmannsthals »Weißen Fächer« geschrieben, den er später spöttisch als »recht findefroh-spießig, aber arglos gemeint« bezeichnete.² Als Vertreter einer kulturwissenschaftlichen, über den Tellerrand der Sprachwissenschaft hinausschauenden Ausrichtung seines Fachs hatte er es schwer, in der positivistischen Hochschullandschaft der Indologie einen Lehrstuhl zu erhalten,³ pflegte aber viele wissenschaftliche Kontakte mit Vertretern anderer Fächer, so auch mit Carl Gustav Jung und dem Kreis um die ERANOS-Tagungen in Ascona.

Zunächst soll kurz Heinrich Zimmers Aufnahme in die Familie Hofmannsthal und besonders das Verhältnis des Schwiegervaters zu seinem künftigen Nachlassverwalter skizziert werden.

* Dieser Beitrag und der folgende von Katharina Geiser basieren auf Vorträgen zu Heinrich Zimmer auf der Heidelberger Hofmannsthal-Tagung 2017.

¹ B Christiane, S. 114.

² Heinrich Zimmer, Von einem weißen Fächer. Ein Beitrag zum Problem der unbewußten Entlehnung. In: Deutsche Rundschau 50, 1924, S. 295–309. Wiederabgedruckt in HB 25 (1982), S. 44–65. Zimmers Bemerkung im Brief an Steiner vom 10. September 1930, Deutsches Literaturarchiv, Marbach (DLA), A:Steiner 74.4896/3.

³ Vgl. den Brief von Hans Heinrich Schaeder an Hofmannsthal vom 19. Juni 1928. In: Hirsch, S. 506.

Bereits drei Monate nach der ersten Erwähnung, am 8. März, schreibt Christiane von Hofmannsthal:

Ich glaub nämlich, daß ich den richtigen Mann gefunden habe und heiraten werde, und zwar meinen Indologen. Wenn ich das so niederschreibe kommt es mir so unwahrscheinlich vor, daß ich das Gefühl hab, es handelt sich gar nicht um mich selber, aber ich glaube es ist wahr. Es hat sich eben einfach fabelhaft richtig entwickelt, so wie das eben scheinbar ist, wenn alles stimmt und wir sind beide überzeugt, daß es gut ausgehen wird [...] ich bin zum ersten Mal zuversichtlich. Es ist zu sonderbar, er findet alles richtig bei mir, z.b. daß ich schon Freunde gehabt habe findet er herrlich, ohne dem hätte er mich garnicht wollen, daß ich jüdisches Blut habe findet er ebenfalls ausgezeichnet, etc. etc. Außerdem ist er bereit seine Pullovers auszuziehen, Hemdkrägen zu machen, etc. etc. – Vor dem Winter wird sich äußerlich nichts ändern, und Professur hat er ja allerdings auch keine [...]. Du wirst staunen, daß es jemanden gibt, der so gutartig so lebendig und unterhaltend, und so ordentlich ist [...]. Sehr erleichternd ist daß der Papa von ihm ausgesprochen entzückt war (damals war noch garnichts.) und umgekehrt desgleichen. Außerdem kann er alles vom Papa auswendig. Er ist 37 und eher jugendlich dafür. Sieht komisch aber auch bedeutend aus [...].⁴

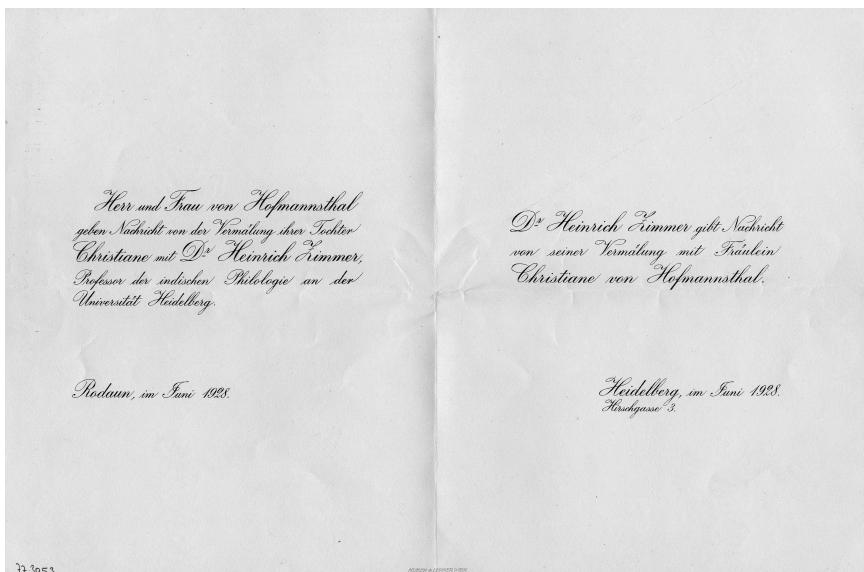


Abb. 1: Vermählungsanzeige (DLA, A:Schnitzler)

⁴ B Christiane, S. 116f.

Alle späteren Briefe zeugen von Christianes Eheglück:

Ich bin weiter ebenso begeistert von der Ehe wie bisher [...]. Die Ehe wird übrigens immer schöner, ich kann Dir nur dringend raten [...]. Äußeres Leben sonst ziemlich ereignislos, aber herrlich ruhig und dabei munter und angeregt, der Indo unheimlich fleißig, aber doch immer vorhanden, also alles ideal.⁵

Der Papa war wirklich entzückt von Christianes Indo. Er konnte die Freude über diesen Schwiegersohn gar nicht genug allen Bekannten gegenüber zum Ausdruck bringen. Vor der Hochzeit am 10. Juli 1928 schreibt er an Arthur Schnitzler:

Über Christianes Vermählung freuen wir uns sehr. Sie hat ein besonders liebenswertes Wesen, einen sehr schönen loyalen Charakter, viel Verstand, aber einen menschlichen keinen frauenshaften [...]. Ich lernte ihn diesen Winter in Heidelberg kennen, und ich muß sagen, er gefiel mir sehr. Alles was er sagte, und wie er es sagte, war mir gleich sympathisch. Dabei streifte mich nicht einmal der Gedanke daß die zwischen ihm und Christiane bestehende muntere gesprächige Freundschaft je zu etwas anderem führen könnte, als eben zu Freundschaft.⁶

Nach der Hochzeit klingen Hofmannsthals Urteile über Zimmer noch enthusiastischer. An Carl Jacob Burckhardt, dessen Eheschließung er kurz zuvor begrüßt und gutgeheißen hatte, schreibt er am 11. August 1928:

Christiane und ihr Mann sind nun seit zwei Wochen unsere Hausgenossen, und es ist nicht zu sagen, in welcher angenehmen und leichten Weise sich dies vollzieht. Es gehört zu seinen größten Qualitäten, daß er unverlegen, unbeschwert von sich selber, unbeschäftigt mit sich selber ist wie selten ein Mensch. Überhaupt bin ich noch durchaus nicht am Ende mit der Entdeckung des Guten in ihm, und werde es auch so bald nicht sein.⁷

Diese freudige Einstellung gegenüber dem neuen Familienmitglied hielt an, das bezeugen auch die späteren Briefe Hofmannsthals. So an Yella Oppenheimer am 23. September:

⁵ Ebd., S. 122 (11. September 1928) und S. 123 (Sylvester).

⁶ BW Schnitzler, S. 309.

⁷ BW Burckhardt (1991), S. 279.

Christiane ist mit ihrem Mann hier. Sie erwartet ein Kind und ist glücklich und zufrieden. Beide Wörter bezeichnen nicht einerlei, darum hat die Weisheit der Sprache sie verbunden. Auf sie aber treffen beide zu, und dazu ist alle Ursache. Das Wesen des Mannes, den sie zu finden das Glück hatte, flößt ein unbegrenztes Vertrauen ein, ihr wohl – sie braucht es nicht auszusprechen – ganz so wie mir. Dazu hat er eine für das Zusammensein besonders glückliche Wesensbeschaffenheit: eine unverlegene, nie beenkte noch beschwerte, auf einem schönen Selbstgefühl ruhende, heitere Bescheidenheit.⁸

Schließlich an Rudolf Alexander Schröder am 22. Oktober 1928:

Christiane ist noch bei uns, mit ihrem Mann. Das ist ein vortrefflicher Mensch, und als eine wunderbare Fügung muß ich es ansehen, daß dieses ernste gute Kind einen solchen Mann gefunden hat, und einen Deutschen, und sich nun mit dem deutschen Leben so völlig vereinigt.⁹

Im Folgenden soll von der »wunderbaren Fügung« die Rede sein, die dieser Schwiegersohn nicht nur für Christiane, sondern auch für Hofmannsthal selbst, das heißt für sein postumes Nachleben, bedeutete.¹⁰ Nach Hofmannsthals Tod wurde Heinrich Zimmer zu seinem Nachlassverwalter und verantwortete maßgebend die Nachlasseditionen der 1930er Jahre. Dabei trat er nie als Herausgeber in Erscheinung, nirgends taucht sein Name auf, das wollte er explizit nicht: »[S]o wenig ich aber als Herausgeber des Nachlasses figuriere, möchte ich je über H. was schreiben«, teilt er der Heidelberger Romanistin Eva Mertens mit.¹¹ Viele Briefzeugnisse belegen aber, wie sehr sich Zimmer für den Nachlass seines Schwiegervaters einsetzte, so die Briefwechsel mit Herbert Steiner, Richard Alewyn, Max Kommerell, Eva Mertens und Max Mell. Und dies nebenbei, in Zwi-

⁸ HJb 8, 2000, S. 143.

⁹ Hofmannsthal an Schröder, 22. Oktober 1928. In: HB 25 (1982), S. 19. In Hofmannsthals Bibliothek befindet sich ein Buch Zimmers: Karman. Ein buddhistischer Legendenkranz. Übersetzt und hg. von Heinrich Zimmer. München: Bruckmann 1925 (unaufgeschnitten), s. SW XL, S. 391, Nr. 1554.

¹⁰ Zu Zimmers Editionstätigkeit liegt wenig Literatur vor. Neben den hier erwähnten, verstreut publizierten Briefen und Kommentaren s. auch die Darstellung bei Christoph König, Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen 2001, S. 384–416 (»Anfänge der Forschung«); Michael Wöll, Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« – Werkanalyse in der Geschichte der Interpretationen. Göttingen 2019 (in Vorbereitung).

¹¹ »Das Vorläufige, das das Notwendige ist...« Zur Publikationsgeschichte von Hofmannsthals postumem Prosaband »Die Berührung der Sphären«. Dokumente von Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Zimmer und Eva Mertens. Mitgeteilt von Werner Volke. In: HB 33 (1986), S. 26–46, hier an Mertens, S. 38.

schenpausen neben seinem Beruf als Universitätslehrer der Indologie in Heidelberg, zusätzlich zu Unterrichtsverpflichtungen und zu einer reichen eigenen Vortrags- und Schreibtätigkeit. Es ist eine beeindruckende dienende Auffassung der Philologie, mit der Zimmer nicht nur die Edition der Bände betreute und die Verlagsverhandlungen übernahm, sondern auch für deren Bekanntwerden sorgte, indem er uneigennützig die Materialien und Ideen den jeweiligen möglichen Interpreten und Rezessenten, wie Alewyn, Kommerell und Mertens, zur Verfügung stellte.

Ich möchte diese Editionstätigkeit Zimmers unter fünf Gesichtspunkten betrachten:

1. Konkurrenz: Deutungs- und Editionshoheit von Hofmannsthals Werk (Schröder, Borchardt, Brecht, Mell)
2. Quantität: Zimmers Nachlasseditionen (S. Fischer Verlag, Steiner/Bodmer: »Corona«)
3. Qualität: Zimmers Editionsbedingungen und -prinzipien (»Die Berührung der Sphären«, »Nachlese der Gedichte«; Steiner, Suhrkamp, Mell)
4. Neue Bündnisse: Zimmers interpretatorische und publizistische Bemühungen (Alewyn, Mertens, Kommerell)
5. Zeitgeschichte: Hofmannsthal im »Dritten Reich« (Reichsschrifttumskammer, Bermann-Fischer Verlag, Bondi Verlag)

I. Konkurrenz

Deutungs- und Editionshoheit von Hofmannsthals Werk

(Schröder, Borchardt, Brecht, Mell)

Es überrascht, wie früh die Familie mit der Sichtung des Nachlasses begann. Wie Rudolf Borchardt wiederholt in Briefen berichtet, begannen die Überlegungen auf seine Initiative hin noch »[a]m Nachmittag des Leichenbegägnisses, in der Meinung, in die frisch gefurchte Erde säen zu sollen«.¹² Und bereits am 24. Juli 1929, also eine gute Woche nach

¹² Borchardt an unbekannt, 17. März 1936. In: BW Borchardt Kommentar, S. 693, und Rudolf Borchardt, Briefe 1936–1945. Hg. von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. Bearb. von G.S. München 2002, S. 234. Borchardt beschreibt diese erste Beratung auch im Brief an Konrad Burdach vom 3. September 1929. In: BW Borchardt Kommentar, S. 594, und Rudolf Borchardt, Briefe 1924–1930. Hg. von Gerhard Schuster. München 1995, S. 334f.

Hofmannsthals Tod, teilt Christiane Zimmer Rudolf Alexander Schröder »Erwägungen betreffs unserer Editionspläne« mit und denkt über eine neue Gesamtausgabe nach.¹³ Aber das Ideal »einer abschließenden, chronologisch geordneten, den Nachlaß voll verwertenden« Gesamtausgabe konnte nur ein Fernziel sein, angesichts des vorerst völlig unübersichtlichen Nachlasschaos: »Es sind Berge von Notizen, viel Stoff zu Mosaikarbeit, aber verhältnismäßig Weniges, was als Teil oder Torso glatt herauskann.«¹⁴ Und Zimmer an Herbert Steiner: »Der Nachlaß besteht aus 60 Paketen oder Mappen, z.T. sehr umfanglichen, inhaltsreichen«.¹⁵

Ebenfalls noch im Sterbemonat werden die Freunde um die Rücksendung der Briefe Hofmannsthals zu Veröffentlichungszwecken gebeten. Das wurde zum Teil mit Befremden aufgenommen, wie die Reaktion Carl Jacob Burckhardts vom 6. August 1929 zeigt: »Christiane schreibt mir schon wegen der Briefe ihres Vaters in meinem Besitz. Es erschreckt mich diese Eile.«¹⁶

Gerty von Hofmannsthal war die Erbin des Nachlasses. Aber sie war auf Hilfe angewiesen. Die Freunde fühlten sich – aufgrund ihrer älteren Bekanntschaft mit Hofmannsthal – dem erst 1928 eingehiratenen Zimmer überlegen und berufen, mitzumischen, die Witwe zu beraten und zu bedrängen. Und das nicht in harmonischem Miteinander, sondern oft in gegenstrebigen Absichten. Ein fast hektisches Briefeschreiben setzte im Sommer und Herbst 1929 um die Diskurshoheit über den Verstorbenen ein, Horizonte wurden abgesteckt, Mitarbeiter erwogen oder abgewiesen, Pläne entworfen und verworfen. Zimmer befürchtete, dieser Konkurrenzstreit könne »unweigerlich zu schwer tragbaren Spannungen innerhalb Hugo's Freundeskreise führen«.¹⁷ Später bemerkte er Richard Alewyn gegenüber: »Alle Freunde H.v.Hs. sind aufeinander eifersüchtig, weil jeder ihn im Geiste ganz besitzen will«.¹⁸

¹³ Christiane Zimmer an Schröder, 24. Juli 1929, DLA, A:Schröder 1999.0012.

¹⁴ Christiane Zimmer an Schröder, 2. August 1929, DLA, A:Schröder 1999.0012.

¹⁵ Zimmer an Herbert Steiner, 15. Februar 1932, DLA, A:Steiner 74.4898/3.

¹⁶ Carl Jacob Burckhardt, Briefe 1919–1969. Neue Schweizer Bibliothek. Lizenzausgabe der »Gesammelten Werke«, Bern 1971, Bd. 6, S. 244. Auch Hermann Bahr antwortet bereits am 6. August 1929 auf die Bitte um Briefe. In: BW Bahr, S. 429.

¹⁷ Zimmer an Walther Brecht, 12. Januar 1930. Der Brief ist gekürzt abgedruckt in BW Borchardt Kommentar, S. 604f.

¹⁸ Zimmer an Alewyn, nach 7. Dezember 1935. In: Heidelberg 1933: Zu den Anfängen der Hofmannsthalforschung. Briefe Heinrich Zimmers an Richard Alewyn. Hg. von Michael Woll. In: Geschichte der Germanistik 37/38, 2010, S. 110–137, hier S. 130.

Allen voran war es Rudolf Borchardt, der in der »Rolle des Gralshüters«¹⁹ die Editionspläne der Familie als vorschnelle, dem Rang Hofmannsthals nicht gerecht werdende Provisorien missbilligte. Er selbst hatte großangelegte Pläne für die Zukunft angeregt. Ein »autonomer Verband« aus fast allen Freunden und Bekannten Hofmannsthals sollte gebildet werden, um die Statuten einer Hofmannsthal-Gesellschaft zu entwerfen, aus deren Mitte dann ein Herausgeberremium im Hinblick auf eine neue kritische Gesamtausgabe den gesamten Nachlass edieren sollte. Eine »Studiencentrale«, ein »Organ für Mitteilungen« und »die Bestallung eines wissenschaftlich vorgebildeten Sekretärs« waren vorgesehen.²⁰ Borchardts Vorschläge entsprachen in der Grundkonzeption genau der Kombination von Kritischer Ausgabe und Gesellschaft, wie sie dann Ende der 1960er Jahre tatsächlich realisiert werden sollte, allerdings in einer von vornherein unrealistischen Größendimension, die finanzielle Kosten und einen pragmatischen Zeithorizont nicht berücksichtigte. Zudem hätte die aufwendige Konstruktion langwierige Entscheidungsprozesse erfordert und der Familie die Handlungsbefugnis aus der Hand genommen. Während man auf Familienseite die Vorschläge nicht ernstlich in Betracht zog – »der gute Borchardt wird schon von selbst wieder ablaufen wie ein Uhrwerk«, schreibt Christiane an Schröder –²¹ schien Borchardt nach eigenem Bekunden überzeugt, einen Konsens im Sinne seiner Vorstellungen erzielt zu haben.²² Bei einem Münchener Vortrag auf einer Trauerfeier zu Hofmannsthal am 6. Oktober 1929 versprach er der Öffentlichkeit das von ihm vorgeschlagene Prozedere: eine wissenschaftliche Gesamtaus-

¹⁹ Schröder an Christiane Zimmer, 6. März 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 616. Freilich täuschte sich Schröder mit seiner Annahme, man könne Borchardt leicht besänftigen: »Wenn Ihr ihm nun liebevoll zeigt, dass dieser Gral in guter Hut bei Euch sei, so nehmt Ihr ihm allen Wind aus den Segeln.«

²⁰ Borchardt, Rodauner Protokoll vom 20. Juli 1929. In: BW Borchardt Kommentar, S. 570; ebenso an Konrad Burdach, 3. September 1929, ebd., S. 594, und Borchardt, Briefe 1924–1930 (wie Anm. 12), S. 334f.

²¹ Christiane Zimmer an Schröder, 25. Juli 1929, DLA, A:Schröder 1999.0012.

²² Borchardt an unbekannt, 17. März 1936. In: BW Borchardt Kommentar, S. 693, und Borchardt, Briefe 1936–1945 (wie Anm. 12), S. 234f.: »Bald musste ich erkennen, dass man mir nicht widersprochen hatte, weil man ohnehin bereits genau wusste, was man thun wollte, und die Zusage, die man ja doch sofort zurückziehen beabsichtigte, lächelnd geben konnte. Mich selber sah ich bald darauf in einen so ignoblen Knoten menschlicher Erbärmlichkeiten, verletzter Eitelkeiten, des Neides, der Rachsucht verstrickt, deren Fratzen auf das Verschwinden jener schönen Mienen [Hofmannsthals] gewartet zu haben schienen, um ihre Gräulichkeit und niedere Art ohne Masken zu zeigen [...].«

gabe und die Gründung einer Hofmannsthal-Gesellschaft.²³ Später versuchte er dies auch bei Samuel Fischer beliebt zu machen. Die Familie beeilte sich, »Borchardts Indiscretion« bei Fischer zu dementieren,²⁴ und war, wie Christiane im Februar 1930 an Schröder schreibt, von seinem eigenmächtigen Handeln und seinen »hochfliegenden Plänen« »unangenehm überrascht«, musste aber auch den getreuen, mit Rat und Tat zur Seite stehenden Schröder zurechtweisen: »[W]ir erfuhren dass Du separat von Borchardt Deinerseits mit Fischer gesprochen hast²⁵. Mit Schröder war die Irritation schnell behoben, mit Borchardt blieb die Verstimmung bestehen. Er fühlte sich von den Entscheidungsprozessen ausgeschlossen. An Nadler schrieb er enttäuscht, aber auch entlarvend im Hinblick auf die sich selbst zugeschriebene Machtstellung: »Die günstige Stunde ist versäumt, die Arbeit die ich mir mitreissend, frisch und diktatorisch, dh gleichzeitig gewaltig und kurz gedacht hatte, ist in den schwerfälligen Torpor >allmählicher Aufarbeitung< hinein bestattet [...].«²⁶

Borchardt hatte schließlich für alle Editionsleistungen nur noch Verachtung übrig. Sie richtete sich auch gegen seinen Jugendfreund Walther Brecht (1876–1950), den er im Verbund mit den gegen ihn gerichteten Familienintrigen sah.

Tatsächlich intrigierte Brecht gegen Borchardt und wollte ihn nicht bei den für Oktober 1929 anberaumten Beratungen dabeihaben, »da

²³ Rudolf Borchardt hielt am 6. Oktober 1929 anlässlich einer Toteneier im Residenztheater München eine Rede »Zu Hofmannsthals Gedächtnis«. Presseberichten zufolge stellte er darin eine Werkausgabe und die Gründung einer Hofmannsthal-Gesellschaft in Aussicht, offensichtlich mit so viel Überzeugung, dass sich bereits potenzielle Mitglieder meldeten (s. BW Borchardt Kommentar, S. 596–598). Auch in den Medien tauchte die Nachricht von einer bereits vollzogenen Gesellschaftsgründung auf. Vgl. dazu Anm. 4 in meinem Beitrag »Hofmannsthal 1968. Zur Gründung der Hofmannsthal-Gesellschaft vor 50 Jahren« in diesem Band.

²⁴ Zimmer an Brecht, 12. Januar 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 604f.: »Borchardts Indiscretion (H. Gesellschaft und Gesamtausgabe) bei der Münchner Staatstheaterfeier hat ihn [Fischer] merklich erstaunt und verstimmt [...]. Wir liessen F. alsbald wissen, dass B. zu seiner Äußerung von uns nicht autorisiert sei und dass es uns fern läge, den von B. angekündigten grossen Apparat ins Leben zu rufen.«

²⁵ Christiane Zimmer an Schröder, 28. Februar 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 614: »Die Mama traf auf der Rückreise nach Wien in München zufällig Borchardt, der ihr von seinen Verhandlungen mit Fischer erzählte. Wir waren unangenehm überrascht von dieser Nachricht, in der wir nur so eine neue Eigenmächtigkeit wie seinerzeit die Ankündigung der Gesellschaft im Münchner Hoftheater sehen konnten, und schrieben gleich an Fischer, um zu erfahren wie er Borchardts hochfliegende Pläne aufgenommen haben möchte, und um unsererseits das Mögliche zu retten.«

²⁶ Borchardt an Nadler, 29. Dezember 1929. In: BW Borchardt Kommentar, S. 602, und Borchardt, Briefe 1924–1930 (wie Anm. 12), S. 401.

es dann zu dreien zu schwierig würde«, wie er an Schröder schrieb, als hätte die Familie dabei nichts mitzureden.²⁷ Als Germanist und Freund Hofmannsthals sah er sich zum Nachlassherausgeber prädestiniert:

Es ergab sich in Rodaun ganz von selbst, daß ich und neben mir Zimmer, der von vielem H.ischen Kenntnis hat u. sich schon in den Nachlaß einzubohren begonnen hatte, die von der Sachlage gegebenen Nachlaßverwalter und -betreuer sind, und das wurde auch von Frau Gerty und R.A.S. spontan konstatiert.²⁸

Die Familie war tatsächlich über seine Mithilfe zunächst »erfreut und erleichtert«: »[E]r ist der Beste und Einzige, der das machen kann.«²⁹ Bald kam es aber durch ein von Brecht veröffentlichtes Gespräch mit Hofmannthal zum Dissens,³⁰ was dann im Kampf um die Deutungshoheit über Hofmannthal zu einer kurzen Koalitionsbildung der zurückgewiesenen Brecht und Borchardt führte.³¹ Walther Brecht verantwortete 1930 die »Ad me ipsum«-Edition, die mit ihrer Periodisierung der Schaffensphasen von Hofmannsthals Leben und Werk dann die Hofmannthal-Forschung jahrzehntelang beeinflusste.³² Zimmer sah in ihm den »berufenen Exegeten«,³³ bemängelte aber seinen Arbeitsrhythmus. An Richard Alewyn schreibt er 1936 im Rückblick, »daß Brecht gewisse moralische Rechte auf eine Herausgeberrolle sich suggeriert hatte, was man wohl schonen mußte, andererseits die dringende Gefahr bestand, er würde ewig auf goldenen Eiern brüten [...].«³⁴

²⁷ Brecht an Schröder, 25. September 1929, zit. nach David Oels, »Denkmal der schönsten Gemeinschaft«. Rudolf Borchardt und der Germanist Walther Brecht. Mit unveröffentlichten Briefen und Dokumenten 1898–1950. Rotthalmünster 2007 (Titan. Mitteilungen des Rudolf Borchardt Archivs 11), S. 66.

²⁸ Brecht an Borchardt, 3. Dezember 1929, zit. nach ebd., S. 150.

²⁹ Christiane Zimmer an Schröder, 25. Juli 1929, DLA, A:Schröder 1999.0012.

³⁰ Gespräch mit Hofmannthal, mitgeteilt von Prof. Dr. Walther Brecht, Universität München. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.12.1929. Eine kommentierte Bibliografie Brechts findet sich in BW W. Brecht, S. 184–194. Das Befremden der Familie darüber im Brief Zimmers an Brecht, 12. Januar 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 605.

³¹ Nur die Beschwichtigungen Schröders konnten diese neuen Verstimmungen einigermaßen bereinigen. Er beschrieb ausführlich die Koalitionsbildung von Brecht und Borchardt und berichtete, dass er »drei aufgeregten Leuten (den beiden B's und Sami [Fischer]) Beruhigungspulver verabreicht habe« (Schröder an Christiane Zimmer, 2. März 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 616).

³² Walther Brecht, Hugo von Hofmannsthals »Ad me ipsum« und seine Bedeutung. In: JbFDH 1930, S. 319–353. Vgl. dazu Oels, Denkmal (wie Anm. 27), S. 76.

³³ Zimmer an Steiner, 23. Januar 1931. In: HB 33 (1986), S. 33.

³⁴ Zimmer an Alewyn. In: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), ca. Februar 1936, S. 133.

Andere glaubten gleichfalls ein Wort mitreden zu dürfen, etwa Max Mell, von dem das Nachwort zum Band »Loris« stammt, das Zimmer »vollkommen gelungen, einzig an seinem Platz« fand.³⁵ Dazu kamen die Verlage, die um Publikationen konkurrierten, vor allem Samuel Fischer, mit dem seit 1923 ein Generalvertrag bestand,³⁶ aber auch der Insel Verlag, der noch im Dezember 1929 eine um Nachträge und ein Nachwort Schröders erweitertes »Buch der Freunde« herausgab; unautorisierte Drucke mussten bekämpft werden, schließlich rivalisierten die Herausgeber der Zeitschriften um Vorabdrucke aus den Nachlassbeständen, so die »Neue Rundschau« des S. Fischer Verlags und vor allem die von Herbert Steiner und Martin Bodmer herausgegebene neue Zeitschrift »Corona«, die um das »Andreas«-Fragment konkurrierten.³⁷ Kurz, es gab regelrechte Positionskämpfe, die Schröder drastisch so kennzeichnete: »dass um solchen Nachlass gekämpft werden würde, wie um den Leichnam des Patroklus war mir von vorneherein klar.«³⁸

Die Familie – und das heißt Heinrich Zimmer als leitende Autorität – beschloss im März 1930 zweierlei: Einmal die Nachlassedition selbst zu übernehmen: »Wir wollen nicht den Nachlass in irgend einer Form aus der Hand geben, weil wir überzeugt sind, dass andere Menschen es nicht schneller und wahrscheinlich nicht besser machen würden«, so Christiane an Schröder.³⁹ Zum andern vorläufig die Idee einer Gesamtausgabe zurückzustellen⁴⁰ und stattdessen ganz pragmatisch aus dem immensen Nachlassgebirge an Heften, Umschlägen und Blättern, die heute in der 42-bändigen Kritischen Ausgabe vorliegen, einzelne Bände schnell zu edieren und auf den Markt zu bringen. Dies umso mehr, als sich Gesamtausgaben in der Wirtschaftskrise schlecht verkauften⁴¹ und noch genügend Restexemplare der 1924, zum 50. Geburtstag Hofmannsthals, erschienenen sechsbändigen »Gesammelten Werke« vorhanden waren,

³⁵ Zimmer an Steiner, 18. Mai 1930, DLA, A:Steiner 74.4896/1, gedruckt in HB 25 (1982), S. 68.

³⁶ Christiane Zimmer an Schröder, 24. Juli 1929, DLA, A:Schröder 1999.0012.

³⁷ Zimmer an Schröder, 6. November 1929, eBd.

³⁸ Schröder an Borchardt, 19. Februar 1930. In: Rudolf Borchardt – Rudolf Alexander Schröder. Briefwechsel 1919–1945. Hg. von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. Bearb. von Elisabetta Abbondanza. München 2001, S. 215.

³⁹ Christiane Zimmer an Schröder, 5. März 1930, DLA, A:Schröder 1999.0012.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Zimmer an Brecht, 12. Januar 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 605.

die dann 1934 in drei Bänden neu aufgelegt und um den »Turm« und die »Reitergeschichte« vermehrt wurden.⁴²

Seine Strategie formulierte Zimmer später im Brief an Alewyn vom Februar 1936:

au jour le jour herauszubringen, was sich schicklich irgendwie drucken ließ, damit die Edition des Nachlasses nicht in immer ungünstigere Zeitläufte käme und das fragmentarische Bild des Dichters sich automatisch fixiere, indes es jetzt immer erneut zur Diskussion gestellt wird und Forscher wie Sie oder Krüger tatsächlich aus den Fragmenten für sich und Alle erstaunlich Neues und Schönes herausholen können.⁴³

Wie recht er mit dem Hinweis auf »ungünstigere Zeitläufte« hatte, war zum Zeitpunkt des Briefes zwar evident, unmittelbar nach Hofmannsthals Tod aber noch nicht abzusehen, weswegen Zimmers schnelles Vorgehen der Einzeleditionen »au jour le jour« zunächst wenig Anklang fand. Er musste seine pragmatische Politik nach vielen Seiten verteidigen und vor allzu großer Einmischung schützen. Die Vermittlungsarbeit und Überzeugungsleistung war, wie die Briefe bezeugen, fast so aufwendig wie die Editionsarbeit selbst. Zimmer musste bei jedem Band Konzessionen machen. Die Widerstände kamen nicht zuletzt von der Witwe selbst, die sich von vielen Seiten einflüstern ließ und ängstlich darauf bedacht war, Hugos mutmaßlichen Willen zu erfüllen. Auf sarkastische Weise skizziert Borchardt die Situation, wobei ihm wohl die Erbitterung über die Vormachtstellung der Zimmers die Feder führte:

Die Heidelberger treiben die Politik »Thrift, Horatio, thrift«, und die arme Gerty wird bald teils von allen Seiten zusammengedrückt sein, teils die Lebenslücke mit dem Zimmerschen Säugling auszufüllen beginnen. Je weniger man dort hinsicht, um so besser. Man wäre ihnen nur unbequem, sie würden vor lauter Angst vor den »sittlichen Forderungen« ganz trostlos und hilflos dasitzen und schliesslich irgendwohin fliehen wo ihnen nicht mehr zugemutet wird, »auf der Höhe der Situation« zu sein und Pflichten zu übernehmen, die sie nur als Rollen über ihren Fähigkeiten, Wünschen und Verlegenheiten empfinden.⁴⁴

⁴² Zimmer an Alewyn. In: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), 1. Mai 1934, Anm. 48, S. 121.

⁴³ Zimmer an Alewyn. In: Ebd., ca. Februar 1936, S. 133.

⁴⁴ Borchardt an Schröder, ca. 10.–12. November 1930. In: BW Borchardt – Schröder (wie Anm. 38), S. 239.

Der erste Nachlassband »Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal« vom Frühjahr 1930, der verstreute, meist in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte frühe Essays zusammenstellte, wurde sehr kritisch aufgenommen. Zimmer schreibt dazu im Frühjahr 1930 an Mia Esslinger:

dann kamen wieder Aufregungen wegen der Nachlasspläne im allgemeinen, von diesem Lorisbuche ernte ich im Kreise der nächsten »Freunde« Hugos eher wenig Dank oder Zustimmung, jeder will was anderes, im Grunde jeder bald das bald das, ich glaube ich bin der einzige reale Kopf und ohne Nerven, hoffentlich gelingt es, das Mögliche und Zweckvolle durch alle Stürme durchzusteuern, ich habe dabei gar keinen Ehrgeiz, aber ich sehe mich doch durch Zufall oder Fügung in eine Arbeit oder Aufgabe hineingestellt, die ich nicht fahren lassen will, solange ich ihr dienen kann.⁴⁵

Zimmers Credo einer dienenden Philologie wird gerade in diesem völlig privaten Brief evident. Ohne Hofmannsthals Brief an Schröder zu kennen, nimmt er hier die Formulierung von der (wunderbaren) »Fügung« auf, die seine Einheirat in diese Familie bedeutete.

Zimmers Einschätzung der Aufnahme des Bandes war richtig. So bemerkte etwa Borchardt abfällig gegenüber Schröder:

Des »Loris«buches kann ich nicht froh werden, und er hätte es detestiert, perhorresziert. Es ist zu viel oder zu wenig, ein willkürlicher und irreführender Ausschnitt, – machte man den »Jungen Hofmannsthal« so dürfte er nicht aus Zeitungsartikeln bestehen, sondern müsste mit Briefen und Gedichten aussiehen wie der Junge Goethe. So etwas schnellfertig zusammenzuschneiden war ein echter Literaturjudengedanke [...].⁴⁶

Später spricht Borchardt das Verdikt über Zimmers Gesamtleistung und unterstellt ihm gleichzeitig niedere Motive:

Der Nachlaß wird ausschließlich auf Goldfunde abgegraben; Tochter und Schwiegersohn, im Bunde mit Literaten vom Tiefengrade des Corona Herausgebers, des von Hofmannsthal selber gebührendermassen aus dem Hause gewiesenen Steiner, schlachten aus [...].

Und Welch ein Nachlaß, – himmlische Götter! Nur mit dem Lionardos zu

⁴⁵ Zimmer an Mila Esslinger, Frühjahr 1930 (?), DLA, D:Zimmer/Sammlung Rauch.

⁴⁶ Borchardt an Schröder, ca. 10.–12. November 1930. In: BW Borchardt – Schröder (wie Anm. 38), S. 238. Dieser Vorwurf mag befremden, da Borchardt selbst Jude war, Heinrich Zimmer aber nicht. Er gilt indessen der Abqualifizierung einer bestimmten literaturkritischen Ausrichtung, nicht einer ethnischen Zugehörigkeit.

vergleichen – Skizzen und Handzeichnungen bergehoch, genügend ein Organon zu speisen, und über jedem Strich der Schimmer einer Gnade, wie geraden Weges vom Himmel herab!

Und daneben die Schmierbände des Fischerschen »Nachlasses«, der Journalisten-Loris, diese Begegnung der Sphären! Und keine Entschuldigung, dass sie nicht wüssten, was sie thun. Sie wissen es genau; aber die Plusmacherei will auf ihre Kosten kommen.⁴⁷

In einem dramatischen Kontrast, dessen Ungeheuerlichkeit nur mit religiöser Metaphorik und mit christologischen Formeln zu fassen ist, sieht Borchardt seinen Abgott in die Hände profitgieriger Goldgräber gefallen. Dabei spricht er immer im Namen Hofmannsthals – etwa bei der Geringschätzung Steiners⁴⁸ –, der ihm als wehrloser Toter nun ganz gehörte.⁴⁹ In seiner Ablehnung der Zimmer'schen Editionen waren auch widersprüchliche Argumente recht: Einmal insistiert er auf der vollständigen Publikation des Nachlasses, er müsse »vorgelegt, auseinandergefaltet, vollständig gesammelt und würdig erläutert werden«,⁵⁰ befindet er noch 1929, ein andermal kritisiert er Zimmer für die Veröffentlichung der Fragmente zu »Andreas«: Hofmannsthal »würde das auch nie gedruckt haben«.⁵¹

⁴⁷ Borchardt an unbekannt, 17. März 1936. In: BW Borchardt Kommentar, S. 693, und Borchardt, Briefe 1936–1945 (wie Anm. 12), S. 235–237.

⁴⁸ Diese Abneigung teilte allerdings auch Schröder, während Heinrich Zimmer Steiner sehr schätzte. Noch am 8. Januar 1960, in einem seiner letzten Briefe, schreibt Schröder an Christiane Zimmer: »Nun hat der p.p. Steiner, von dem Hugo mir nur einmal und zwar in Worten höchsten Widerwillens gesprochen hat, seine Ausgabe abgeschlossen und ruht in Marbach auf seinen etwas dornigen Lorbeern aus.« Aber dann etwas freundlicher: »Im übrigen ist es doch gut, dass Steiner seine Arbeit getan hat. Niemand wird ihm Fleiss und Hingabe absprechen. Das grosse Ganze ist nun doch zusammengebracht, und künftige Generationen können sichten und eventuell auffüllen.« (DLA, A:Schröder 1999.0012)

⁴⁹ Borchardts Aufsätze zu Hofmannsthal nach dessen Tod in BW Borchardt Kommentar, S. 566–707.

⁵⁰ Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal. In: BW Borchardt Kommentar, S. 577, und ders., Prosa I. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 2002, S. 451.

⁵¹ BW Borchardt – Schröder (wie Anm. 38), S. 238.

2. Quantität

Zimmers Nachlasseditionen (S. Fischer Verlag, »Corona«)

Folgende Nachlassbände wurden von Heinrich Zimmer verantwortet:⁵²

Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal. Berlin: S. Fischer 1930, Nachwort Max Mell.

Die Berührung der Sphären. Berlin: S. Fischer 1931.

Andreas oder die Vereinigten. Berlin: S. Fischer 1932, Nachwort Jakob Wassermann.

Das Bergwerk zu Falun. Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1933.

Semiramis. Die beiden Götter. Zwei dramatische Entwürfe aus dem Nachlaß des Dichters. München: Rupprecht-Presse 1933.⁵³

Nachlese der Gedichte. Berlin: S. Fischer 1934.

Briefe 1890–1900. Berlin: S. Fischer 1935.

Briefe 1900–1909. Wien: Bermann-Fischer 1937.⁵⁴

⁵² Die zahlreichen Maschinenabschriften, insbesondere der Briefe Hofmannsthals an seine Briefpartner, haben sich im Hofmannsthal-Nachlass (FDH) erhalten. Sie weisen z.T. handschriftliche Korrekturen Christianes und Gertys auf. Weiterhin befindet sich im Telnachlass Herbert Steiners davon wiederum ein Teilbestand. Außerdem liegen die Abschriften für den geplanten dritten Band der Briefe von Zimmer und Steiner im Nachlass verteilt. Viele Briefe sind nur durch diese historischen Abschriften aus dem Familienkreis überliefert. Es gibt außerdem Abschriften von Werken, die z.T. aus derselben Arbeitsphase für die Publikationen in der »Corona« und in den Ausgaben der 1930er Jahre stammen dürften (ebenfalls Telnachlass Steiner und Nachlass Hofmannsthal).

⁵³ Die »Semiramis« war ursprünglich, wie alle Stücke aus dem Nachlass, für die »Corona« gedacht, Zimmer gab sie aber dann an Wolfskehl für die Rupprecht-Presse, was der Buchvermerk bestätigt: »Dies wundersame Stück aus Hofmannsthals dichterischem Vermächtnis [...] wurde der Rupprecht-Presse von den Erben und Verwaltern des Nachlasses zur erstmaligen Veröffentlichung übergeben.« (Vgl. dazu Oels, Denkmal [wie Anm. 27], S. 79)

⁵⁴ Der kurze Kommentar – »Einige Korrespondenzen dieses Zeitraums standen nicht zur Verfügung, andere wurden zurückgestellt« (B II, S. 398) – bezieht sich vor allem auf die Briefe Hofmannsthals an Rudolf Borchardt, der eine gesonderte Edition seiner Briefe wollte. An Gerty von Hofmannsthal schreibt er: »Mir genügt es dass der Briefwechsel *da ist*. Er kann auf die Länge nicht versteckt bleiben, – das wäre das erste Mal in der Geschichte.« In: BW Borchardt (1994), S. 401. Die Veröffentlichung in der »Corona« kam dann aber aufgrund der schwierigen Verhandlungen nicht zustande.

Dramatische Entwürfe aus dem Nachlaß. Wien: Johannes-Presse 1936.

Festspiele in Salzburg. Wien: Bermann-Fischer 1938 (zuvor in: Die Berührung der Sphären).

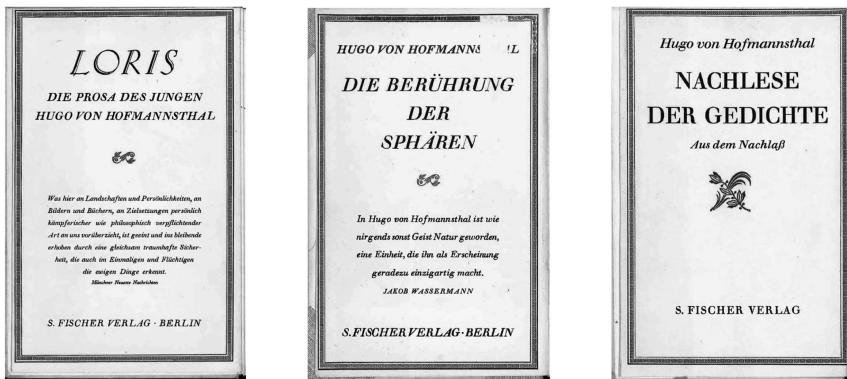


Abb. 2: Bandumschläge

Fast alle Bände erschienen – mit Ausnahme der bibliophilen Ausgaben – im S. Fischer Verlag Berlin und nach der Emigration des Teilverlags 1936 im Bermann-Fischer Verlag in Wien. In allen erschienen verstreut veröffentlichte oder unpublizierte Texte Hofmannsthals. Sie waren mit ganz kurzen oder gar keinen editorischen Angaben versehen und ohne kritischen Apparat. Nur die Briefausgaben waren kommentiert, aber äußerst spärlich.⁵⁵ Alle Bände, auch die Briefbände, erschienen ohne Herausgebernamen, mit der Ausnahme einer kurzen, mit »H.Z.« unterzeichneten Anmerkung im Band »Dramatische Entwürfe«.

Zudem förderte Zimmer den Vorabdruck von unbekanntem Material im Hinblick auf spätere Buchausgaben. Sie erschienen fast ausschließlich in der von Herbert Steiner und Martin Bodmer herausgegebenen Zeitschrift »Corona«, die in den 13 Jahren ihres Bestehens von 1930 bis 1943 zum wichtigsten Organ für neue Hofmannsthal-Texte wurde. Zimmer schreibt dazu an Steiner:

⁵⁵ Vgl. dazu Zimmer an Alewyn, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), S. 124: »Vielleicht finden Sie in den Anmerkungen nicht alle Wünsche berücksichtigt, ich wollte nicht zu viel geben [...].«

Zudem sind wir uns ja einig, die Corona wird neben anderen Zielen auch dies wahrnehmen, ein gewisses Sammelbecken (und nach Möglichkeit das einzige) zu bilden für Nachlaßveröffentlichungen, soweit sie nicht Buchform bei Fischer tragen.⁵⁶

Das erste Heft der »Corona« im Frühjahr 1930, also nur ein halbes Jahr nach Hofmannsthals Tod, setzte programmatisch ein mit dem »Andreas«-Fragment, unter dem Titel »Fragment eines Romans«.

Das Heft erschien fast gleichzeitig mit der Geburt des zweiten Kindes von Christiane und Heinrich Zimmer. In einem Brief an Steiner vom 18. Mai 1930 spricht Zimmer vom »ausgesprochenen, aber glückhaften Durcheinander«: »Der leibhafte und bildhafte Andreas sind übereinander gepurzelt, d.h. an ihrem Geburtstag, Mittwoch dem 14. Mai morgens um dreiviertel 9 hat Christiane einen gesunden Jungen zur Welt gebracht.«⁵⁷

Jeder Jahrgang der »Corona« in den folgenden Jahren brachte einen, oft mehrere unbekannte Texte Hofmannsthals, meist sogar an erster Stelle. Insgesamt erschienen in den 13 Jahren des Bestehens der Zeitschrift 31 Titel von Hofmannsthal, unter anderem »Gedichte«, »Das Bergwerk zu Falun«, »Das Leben ein Traum«, »Aufzeichnungen«, »Briefe an George«.⁵⁸ Zimmer selbst publizierte ebenfalls wiederholt in der »Corona«, wie überhaupt das Beiträgerverzeichnis wie ein großes »Buch der Freunde« anmutet.⁵⁹

Mit dieser schon quantitativ enormen Leistung steckte Zimmer den Radius einer künftigen Hofmannsthal-Gesamtausgabe ab und markierte das Feld. Es gelang ihm, aus dem »Chaos« der Nachlassblätter »deutlich umrissene Gruppen und Einzelgestalten« herauszulösen.⁶⁰

⁵⁶ Zimmer an Steiner, 15. April 1932, DLA, A:Steiner 74.4898/6.

⁵⁷ Zimmer an Steiner, 18. Mai 1930, DLA, A:Steiner 74.4896/1, gedruckt in: Der leibhafte und der bildhafte Andreas. Ein Brief Heinrich Zimmers an Herbert Steiner. Mitgeteilt von Werner Volke. In: HB 25 (1982), S. 67.

⁵⁸ Gedichte (II, 1, 1931), Das Bergwerk zu Falun (III, 1 und 2, 1932). Das Leben ein Traum (VII, 1 und 2, 1937), Aufzeichnungen (IV, 2 und 6; VI, 1 und 5, 1934 und 1936), Briefe an George (VIII, 3, 1938).

⁵⁹ In der »Corona« erschienen unter anderem Texte von Rudolf Alexander Schröder, Rudolf Borchardt, Karl Vossler, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Paul Valéry, Josef Hofmiller, Max Mell, Hans Carossa, Lafcadio Hearn, Richard Beer-Hofmann, Benedetto Croce, Josef Nadler, Rudolf Kassner, Walther Brecht, Heinrich Zimmer, Hans Heinrich Schaeder, Max Kommerell, Carl Jacob Burckhardt.

⁶⁰ Schröder an Christiane Zimmer, 2. März 1930. In: BW Borchardt Kommentar, S. 615.

3. Qualität

Zimmers Editionsbedingungen und -prinzipien

(›Die Berührung der Sphären«, »Nachlese der Gedichte«;
Steiner, Suhrkamp, Mell)

Die Edition der Nachlassbände und der »Corona«-Abdrucke ist die Pionierzeit der Hofmannsthal-Edition, in der das unbetretene Territorium allererst erschlossen wurde. Viele Fragmente waren unbekannt, auch wenn Christiane sich an manche Entwürfe, die sie für den Vater abgetippt hatte, erinnerte. Der Vertraute und engste Mitarbeiter Zimmers in dieser Zeit war der »Corona«-Herausgeber Herbert Steiner (1892–1966), der nach dem Krieg von 1945–1959 die erste Gesamtausgabe der Werke Hofmannsthals herausgab. Im Unterschied zu Borchardt, Schröder und vielleicht auch Hofmannsthal⁶¹ schätzte Zimmer ihn sehr und befragte ihn bei allen Editionsgeschäften weit über die für die »Corona« bestimmten Texte hinaus.

Es hat mich zutiefst gefreut, daß Sie, der dieses komplexe Werk wie keiner, der sich ihm nahe fühlt, überschaut und im Stillen die Möglichkeiten seiner Auferstehung überdacht hat, unserem Unterfangen, es zu betreuen, da es nun einmal in unsere Hände gelegt ist, so entschieden zustimmen. Ich habe keinen Augenblick gezweifelt, daß ich den Kurs, den ich, zusammen mit Mell erwägend, für den richtigen empfand, durchsteuern würde, aber bei all der Liebe, die – wie echte Liebe nicht ohne Eifersucht – hineinsprach, schien es manchmal zweifelhaft, ob es nicht Verstimmungen kosten würde.⁶²

Ich finde, Sie haben eine ausgesprochen glückliche Hand: elastisch und doch fest (die Hand eines Seglers, der weiß, daß man nicht grad gegen den Wind zu den seligen Inseln steuern kann, daß es aber wahres Segeln ist, nur eben am Winde, aber nicht mit dem Winde des Augenblicks zu fahren).⁶³

Zimmers Arbeitsweise lässt sich am genauesten in seinen Briefen an Steiner verfolgen. Sie belegen, welchen Balanceakt Zimmer zu vollbringen hatte zwischen den Bedenken Gertys, den Forderungen des Verlegers Samuel Fischer sowie den schwierigen räumlichen und politischen Bedingungen.

⁶¹ Vgl. Anm. 48.

⁶² Zimmer an Steiner, um 1930, DLA, A:Steiner 74.4910/80.

⁶³ Zimmer an Steiner, 12. September 1930, DLA, A:Steiner 74.4896/4.

Mit seiner Schwiegermutter Gerty von Hofmannsthal kämpfte Zimmer, wie er das als vierjähriger Weltkriegsveteran humoristisch nannte, einen »behutsamen Stellungskrieg«.⁶⁴ Sie wollte Texte nicht an die Öffentlichkeit geben, von denen sie mutmaßte, Hofmannsthal selbst hätte sie vielleicht nicht freigegeben. Zudem befürchtete sie einen leichtfertigen Umgang mit dem Nachlass und hörte dabei mehr auf die erprobten alten Freunde Hofmannsthals als auf den Schwiegersohn, der Steiner anvertraute: »[I]ch habe ein Interesse daran, die eignen Schritte weitgehend durch Gegenzeichnung unanfechtbarer Autoritäten zu decken (Mell, Brecht, Vossler, Schröder).«⁶⁵ Außerdem musste bei den Briefbänden und den Aufzeichnungen auf Gertys Wunsch Rücksicht auf Lebende genommen werden. Steiner wurde manchmal die Klagemauer für Zimmer:

Zugleich erlebte ich (unterm Christbaum) wieder die familiäre Schwierigkeit (dies ganz unter uns) nachgelassen Fragmentarisches überhaupt für Veröffentlichung freizubekommen, trotz Erfolg des Falun und des Romanfragmente (weil die Schnitzlerschen einen so minderen Nachlassband aus den tiroirs zusammengeräumt haben, nun die Angst, es könne bei uns auch so aussehen usw. usw. – es hat mich sehr verstimmt, aber ich kann nichts machen).⁶⁶

Auf die Geschichte von den zwei Liebespaaren habe ich einstweilen keine Hoffnung, Frau v.H. hatte das Ms. in Genf mit und zeigte es Ca.Bu. der auch eher nicht dafür war, es zu bringen. Ich stelle es zurück, bis ich einmal die Skizzen und Fragmente dieser ganzen Gruppe von Erzählungsplänen gegen 1900 überschauje und sehe, was sich damit machen lässt.⁶⁷

H.57 die große Abrechnung von 1902 würde Frau v.H. ganz unannehmbar sein, außerhalb der Gesamtveröffentlichung, wegen der Bemerkung über den noch lebenden Gerhart Hauptmann, mit dem sie gerade jetzt wieder in Wien zusammen war, auch die Bemerkung über Dehmel möchten wir Isi nicht antun. [...] In H.58 ist eine halbe Seite über Andrian, die auch besser wegbleibt, bei seiner Neigung zu Empfindlichkeiten u. Mißverständnissen, und der Ängstlichkeit der Frau v.H.⁶⁸

⁶⁴ Zimmer an Steiner, undatiert. In: HB 41/42 (1991/92), S. 6.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Zimmer an Steiner, 30. Januar 1933, DLA, A:Steiner 74.4899/1.

⁶⁷ Zimmer an Steiner, 14. August 1936, DLA, A:Steiner 74.4902/4.

⁶⁸ Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A:Steiner 74.4910/15.

Dann hatte der Verlag eigene, am Verkaufserfolg orientierte Vorstellungen von den Bänden, stellte Bedingungen und diktirte Vorgaben, die Zimmers Herausgeberpläne unterließen. Gegenüber Steiner legt Zimmer seinen diplomatischen, von taktischen Überlegungen geprägten Umgang mit Fischer offen:

Die erzählende Materie herauszunehmen, um daraus später einen Band zu runden mit den Stiefkindern des Schicksals (Reitergeschichte, Goldener Apfel), ist, glaub ich, politisch nicht zu riskieren. Für so ein Hin und Her ist Fischer gar nicht zu haben, ob er bei Buchausgabe von Romanfragment und -notizen so andersgeartete Stücke wie »Erinnerung schöner Tage« und »Briefe des Zurückgekehrten« etc. mit in einen Band hineinnehmen würde, scheint mir sehr zweifelhaft, und das Argument, daß all das doch irgendwie in Buchform gesammelt sein muß, macht so wenig Eindruck auf ihn. Außerdem hat er so eine Vorstellung für sich davon, daß die noch erscheinenden einzelnen Bände »in sich abgeschlossen« sein sollten, worunter er zu verstehen scheint, daß sie keine Nachlese kleiner fragmentarischer Stücke sein sollen, sondern »ein Ganzes«. [...] Mein Entschluß war seit Herbst, ohne Gewaltsamkeit und Überstürzung aktiv zu sein am Nachlaß, um damit einmal unter Dach zu bringen und fürs Nächste zu erreichen, was mit Fischer zu haben ist (also diese Prosa, Buchausgabe des Romans mit Notizen und die Nachgelassenen Gedichte, – das sind Projekte die er begreift). Ich könnte mir denken, daß trotz der scheußlichen Zeiten die Wirkung dieser Ausgaben eine Basis schafft, *mehr* in ähnlicher Form herauszubringen, also Vorurteile bei Fischer abzuschwächen. Zunächst aber kam es darauf an, mit einem Schlage (da Fischer nicht viele Schläge riskieren will) ihm möglichst viel zuzumuten und mit einem Griff die zum Gesamtbild nötige Prosa aus ihrem prekären Dasein zu retten.⁶⁹

Schließlich waren die Arbeitsbedingungen äußerst prekäre. Die Briefe dokumentieren den – an heutigen Kriterien gemessen – geradezu abenteuerlichen Umgang mit dem Material. Vom »Hin und Her des Handschriftenmaterials« ist die Rede,⁷⁰ Manuskripte, Maschinenkopien wie Originale, werden als Wertpapiere herumgeschickt oder in Koffern mitgenommen, Zimmer sucht in Rodaun nach dem Manuskript oder es ist in Prielaу und vor dem Sommer nicht greifbar, er muss »nur noch etwas schneiden und kleben im Manuscript«,⁷¹ oder er besinnt sich »derlei gele-

⁶⁹ Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A:Steiner 74.4910/52.

⁷⁰ Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A:Steiner 74.4910/60.

⁷¹ Zimmer an Steiner, 26. September 1933, DLA, A:Steiner 74.4898/5. Weitere Beispiele »Ich will sehen, ob das Manuscript in Rodaun zu finden ist« Zimmer an Steiner, 10. Septem-

sen zu haben, kann aber nichts finden«.⁷² Diese Vorgänge sind der räumlichen Entfernung zwischen Bearbeiter und Nachlass geschuldet, aber auch den durch die nationalsozialistische Politik erschwerten Reisemöglichkeiten nach Österreich, die jeweils eine behördliche Genehmigung verlangten und zeitweilig aus finanziellen Gründen ganz unmöglich waren. Dazu Zimmer an Alewyn:

Auf viele Fragen werde ich Ihnen die Antwort schuldig bleiben müssen, da ich durch die Verhältnisse der letzten Zeit den ganzen Nachlaß nicht in Evidenz habe, ihn mir eigentlich durch die räumliche Entfernung, seine Form der Aufbewahrung in Safes und weil ich ihn immer nur nebenbei und stückweise bearbeiten kann, noch nicht so zu eigen gemacht habe, wie ich möchte.⁷³

So ist zu erklären, dass die frühen Nachlassbände und die nach heutigen Gesichtspunkten unzureichend kommentierten Briefeditionen in textkritischer Hinsicht viele Mängel aufweisen, dessen war sich Zimmer sehr wohl bewusst. Über die »Berührung der Sphären« schreibt er an Steiner: »[I]ch selbst getrau mich garnicht, in diesen von mir selbst neugeordneten Garten hineinzublicken, in der Furcht, unangenehme Würmer darin zu finden.«⁷⁴ Und gegenüber Richard Alewyn beklagt er die in editionsphilologischer Hinsicht bedenkliche Herstellung der Briefausgabe, die dann gleichwohl lange Zeit die einzige gültige blieb:

Für die weitgehende Korrektheit der Corona-Abdrucke in textkritischer Hinsicht bürgt der Umstand, daß Steiner das Maschinenmanuscript immer sehr genau an Hand der Originalmanuscrpte durcharbeitet und er hat wirklich Akribie, – was freilich von den Ausgaben durch das Familiengremium, wie

ber 1930, DLA, A.;Steiner 74.4896/3). »Die Rod. Nachtr. I. gehen im Koffer mit zwecks Collation, ich halte es für gut möglich, daß wir dort ein zusammenhängendes Ganzes vorfinden, von dem wir eine Maschinenkopie nehmen werden, natürlich nehmen wir das Original mit« (Zimmer an Steiner, 6. März 1933, DLA, A;Steiner 74.4899/2). »Das Dumme ist: die Originale u. die Maschinenkopien sind in Prieland u. dort ist niemand und Frau v.H. kommt vor Sommer nicht hin.« (Zimmer an Steiner, 31. März 1937, DLA, A;Steiner 74.4903/4).

⁷² Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A;Steiner 74.4910/70.

⁷³ Zimmer an Alewyn, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), vor dem 20. August 1934, S. 123f. Die deutsche Reichsregierung hatte am 27. Mai 1933 gegen Österreich die sogenannte »Tausendmarksperre« verhängt, der zufolge deutsche Staatsbürger vor Antritt einer Reise nach Österreich eine Gebühr von 1 000 Reichsmark zahlen mussten. Das Ziel war die Schwächung der stark vom Tourismus abhängigen österreichischen Wirtschaft und damit der Zwang zum Anschluss. Die Sperre wurde im Juliabkommen vom 11. Juli 1936 wieder aufgehoben. Vgl. Zimmer an Alewyn: »Unsere Ausfuhrerlaubnis nach Zell haben wir noch nicht.« (Ebd., S. 135)

⁷⁴ Zimmer an Steiner, undatiert (1931/32), DLA, A;Steiner 74.4910.62.

Sie selbst so schlagend aufzeigen, sich leider nicht im selben Maße behaupten läßt. Ich habe Ihnen wohl schon manchmal angedeutet, daß ich darüber fortgesetzt sehr unglücklich bin, ich habe leider keine Akribie, Christiane auch nicht, so sehr wir uns bemühen und uns gegenseitig zu korrigieren suchen; bei den Briefen war es heute im Sommer ganz trostlos, denn Vieles ist von der G. kopiert und mit irgend jemandem kollationiert worden und Chr. und ich haben die Vorlagen garnicht zu sehen bekommen, an Stellen wo ganz offenbar etwas nicht stimmte, habe ich in einzelnen Fällen bei den Briefempfängern rückfragen können.⁷⁵

Jenseits all dieser Rücksichten, Einschränkungen und Hindernisse sind die Briefe an Steiner indessen Zeugen einer hingebungsvollen, um jedes Detail bemühten Editionsarbeit: Wort für Wort, Interpunktionsfrage für Interpunktionsfrage, Satz für Satz werden die zu edierenden Nachlassstücke brieflich diskutiert, Konjekturen beratschlagt, Überschriften gesucht und Textanordnungen verhandelt.

Besonders in zwei heute ganz zentralen Bereichen der Editionswissenschaft zeigt sich Zimmers umsichtiger und richtungsweisender Umgang mit dem Material.

Zum einen betrifft dies die Wahrung der originalen Textgestalt. Im Hinblick auf die Texttreue vertrat Zimmer moderne Editionsprinzipien, die der Praxis der Zeit voraus waren. Er nahm möglichst keine eigenmächtigen Kürzungen oder gar Veränderungen am fragmentarischen Textkorpus vor. So schreibt er an Steiner in Bezug auf das »Andreas«-Fragment, dass er auch »kleinste Retouchen am constituirten Text des Romans vorzunehmen« ausschließe: »Stilistische Änderungen kommen nicht in Frage«, auch »kleine sachliche Unstimmigkeiten« sollten bewahrt werden: »[V]om Mißlichen aller Überarbeitung von Fragmentarischem haben wir uns in Archäologie und Literaturgeschichte aufs Gründlichste überzeugt«.⁷⁶ Und ebenfalls an Steiner in Bezug auf »Die Berührung der Sphären«: »An eine eigenmächtige Redaktion, die den Aufsatz kürzte, können wir dagegen nicht denken, so nahe Hofmannsthal selbst solche Umgestaltungen lagen, wenn er Aufsätze in Bände aufnahm.«⁷⁷ Das galt für Zimmer entgegen damaliger Praxis auch für die Orthografie. Sie sei »schon unmittelbarer Zeitkolorit, nicht nur Orthographie des Dichters,

⁷⁵ Zimmer an Alewyn, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), ca. Februar 1936, S. 132.

⁷⁶ Zimmer an Steiner (wie Anm. 57).

⁷⁷ Zimmer an Steiner, 6. Januar 1931, DLA, A:Steiner 74.4897/1, gedruckt in HB 33 (1986), S. 31.

sondern seine Intention.«⁷⁸ Selbst gegen den Wunsch des Verlags nach orthografischer Modernisierung versuchte Zimmer den originalen Lautstand möglichst zu wahren:

in Rom erreichte uns die Nachricht, daß die Orthographie zu uneinheitlich sei, ich hatte einiges historisch-österreichische an Kolorit darin bewahrt, da mir der neudeutsche »Duden« manche Worte zu sehr aus H's. Sphäre rückte.
Was nun?⁷⁹

Zum andern – und hierin liegt vor allem Zimmers große historische Leistung – wollte er ein möglichst breites Spektrum der vielseitigen Hofmannsthalschen Produktion bekannt machen. Der Maßstab seiner Editionstätigkeit war die »geschichtliche Gerechtigkeit gegenüber dem Gesamtphänomen H.«⁸⁰ Dieses Hauptanliegen, das er zäh, umsichtig und mit ungeheurer Überredungskraft gegen alle Widerstände verfolgte, durchzieht wie eine roter Faden die gesamte Korrespondenz, »mit Menschen- und Engelszungen«⁸¹ war Zimmer bemüht, den Autor aus der Beschränkung auf das Frühwerk und auf die bekannten kanonisierten Texte herauszuführen und seine große Vielfalt sichtbar zu machen.

Im Zusammenhang mit dem Band »Die Berührung der Sphären« ist es Zimmer vor allem darum zu tun, auch den politischen Hofmannsthal bekannt zu machen. Er spricht gegenüber Steiner von der »ästhetisierenden Unterlassungssünde«, diese Texte auszulassen; es sei »immer bequemer, dogmatisch nach einer Richtschnur zu verfahren, als dem Material von Fall zu Fall den kritischen Gesichtspunkt zu entnehmen.«⁸²

Wir bringen eben den zweiten Teil der »Idee Europa« ins Reine, damit der Rest des Manuscripts an S. Fischer abgehen kann. Ich bin sehr froh, daß neben Ihnen auch Mell und Burckhardt die Aufnahme dieses Fragments billigen. Ich hätte mich nie dazu verstehen können, diese Aufzeichnungen von allererster Bedeutung für H. wie für die Gegenwart wegzulassen.⁸³

⁷⁸ Zimmer an Steiner, 18. Mai 1930, DLA, A:Steiner 74.4896/1, gedruckt in HB 25 (1982), S. 68.

⁷⁹ Zimmer an Steiner, undatiert [ca. 1931/32], DLA, A:Steiner 74.4910.62.

⁸⁰ Zimmer an Peter Suhrkamp, 3. Januar 1934. In: »Anruf und Gegenruf«. Briefe und Dokumente zur Edition der »Nachlese der Gedichte« Hugo von Hofmannsthals von Heinrich Zimmer, Max Mell, Max Kommerell und Karl Wolfskehl. Mitgeteilt von Maya Rauch in Zusammenarbeit mit Werner Volke. In: HB 41/42 (1991/92), S. 5–49, hier S. 14.

⁸¹ Zimmer an Kommerell, Mitte Januar 1934. In: ebd., S. 22.

⁸² Zimmer an Steiner, 6. Januar 1931, DLA, A:Steiner 74.4897/1, gedruckt in HB 33 (1986), S. 31.

⁸³ Ebd., S. 32.

Zimmers dringendes Anliegen, »die zum Gesamtbild nötige Prosa aus ihrem prekären Dasein zu retten,«⁸⁴ ist auch im Wettkampf mit der Zeit zu verstehen, die Hofmannsthal nicht wohlgesonnen war. An Steiner:

das Vorwort der »Beiträge« muß nach meinem Gefühl unbedingt hinein [...] es ist auch stilistisch eine erstaunliche Sache und eigentlich ein Einzelgänger unter seinen Geschwistern. [...] Mell plädiert für einen schmaleren, billigeren Band, unter Weglassung der Stücke aus den Prosaschriften, Durchhalten des Zustands des Unvollständig/Vorläufigen, damit der Aussicht auf die große Gesamtausgabe nichts von ihrer chiliastischen Aura abgebrochen werde, während man sonst ja fragen könnte, wozu noch diese, es ist schon alles da. – aber es hat keinen Sinn, diese Fragen immer wieder zu ventilieren, da sie keine theoretischen Fragen idealer Wünschbarkeit sind, sondern im einmaligen Zeitverlauf dieser beklommenen Jahre, des unheimlichen Umbruchs der Generation, mitten in einem chronischen Eisgang zur Debatte stehen.⁸⁵

Am eindrücklichsten lässt sich die Genese einer Edition und Zimmers Leistung an dem Band »Nachlese der Gedichte« von 1934 nachvollziehen, bei dem Zimmer seine pointiert moderne Position gegen eine Editionspraxis verteidigen musste, die heute längst überholt ist.

Der Band sollte Gedichte enthalten, die von Hofmannsthal nicht in seine Buch- und Werkausgaben übernommen, aber doch zu Lebzeiten verstreut in diversen Zeitungen und Zeitschriften publiziert worden waren, und zugleich Gedichte aus dem Nachlass. Hier hatte Zimmer nicht nur den schon gewohnten Stellungskrieg mit Gerty auszufechten, sondern sah sich einem »sonderbaren Zweifrontenkrieg«⁸⁶ ausgesetzt zwischen der Position von Peter Suhrkamp, dem neuen Lektor des S. Fischer Verlages, der nichts in den Band aufnehmen wollte, was nicht den spezifischen Hofmannsthal-Ton des Frühwerks habe, und den Vorstellungen von Max Mell, der nur die qualitativ hochstehenden Gedichte aufnehmen wollte und eminenten Einfluss auf Gerty ausübte. Gegen Suhrkamp argumentierte Zimmer – wie auch beim Band »Die Berührung der Sphären« – mit dem Typenreichtum und der Verwandlungsfähigkeit Hofmannsthals:

Hofmannsthal hat sich bei Lebzeiten mit Recht darüber beklagen können, daß was auch immer er in der zweiten Hälfte seines Lebens schuf, für die

⁸⁴ Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A:Steiner 74.4910/52.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Zimmer an Kommerell, Mitte Januar 1934. In: HB 41/42 (1991/92), S. 22.

Mehrzahl seiner liebenden Verehrer im Schatten seines Frühwerks gestanden ist [...]. Mit jeder neuen Produktion mußte er, und immer vergeblich, gegen eine verklärte Idee seiner selbst zum Kampfe antreten, die Welt war unbereit, von ihm entgegenzunehmen was er in immer neuen Verwandlungen zu schenken bereit war, – laufen wir nicht jetzt Gefahr, eine ähnliche undankbare Haltung gegen den uns unvertrauten frühen H. einzunehmen, wie damals die Welt gegen den späteren? Kann es die Aufgabe der Veröffentlichungen aus dem Nachlaß sein, die einseitige, wenn auch enthusiastische Vorstellung, die wie ein Idol aus der Epoche der Gedichte und Kleinen Dramen sich verfestigt hat, zu nähren, anstatt vielmehr das komplexe so facetten- und töneriche Gesamtwerk H.s, seine Gesamterscheinung sichtbar zu machen? Dazu müssen wir uns freilich von der Faszination der Vorstellung jenes »eigentlich Hofmannsthalischen« lösen, die an diese eine geschichtliche Epoche seines Werks gebunden ist [...].⁸⁷

Sekundiert wurde Zimmer durch den von ihm angestifteten Max Kommerell, der verstärkend bei Suhrkamp intervenierte: Es sei ihm bei der Lektüre »der Begriff des ›Hofmannsthalischen‹ aus der Hand geschlagen worden. Eine Reihe der bekannten Gedichte seien »seit Jahrzehnten fast so gemütlich geworden wie Grimms Märchen«, nun aber komme das »Leben ganz anderer Gedichte« dazu. Kommerells abschließende Beschwörungsformel lautet: »Ich finde also [...] an dem schmalen typenreichen lyrischen opus Hofmannsthals fast nichts wegzulassen, – fast nichts, um nicht zu sagen: nichts!«⁸⁸

Auf der anderen Seite wachte Max Mell über die Qualität und den Kanon. Er könne sich den »Standpunkt der Vollständigkeit im philolog. Sinne nicht zu eigen machen«, schrieb er. »Hier ist unter den ungedruckten [Gedichten] doch eine knappe Auswahl zu treffen. Unter großen schönen Bäumen, die man weithin sieht, möchte ich kein Unterholz sehen.« Denn der Leser wolle »das Bekannte, Große, klassisch Gewordene« bekommen. Und um dieses zu erhalten und zu präsentieren, war Mell gewillt, viele Gedichte auszuschließen und an anderen allerlei Manipulationen, etwa die Veränderung von Titeln, in Kauf zu nehmen, wie es der zeitüblichen Editionspraxis durchaus entsprach.⁸⁹ Zimmer dagegen kämpfte um jedes Gedicht für den Band. Besonders um das unver-

⁸⁷ Zimmer an Suhrkamp. In: Ebd., S. 14.

⁸⁸ Kommerell an Suhrkamp, 1. Januar 1934. In: Ebd., S. 11 und S. 13.

⁸⁹ Mell an Zimmer, 11. Januar 1934. In: Ebd., S. 19f. »Das Gedicht ›Auf eine Banknote geschrieben‹ wäre vielleicht zu nennen: ›Auf eine Banknote‹. Das eine Wort würde ich unbedingt weglassen.« (Ebd., S. 20)

öffentlichte Gedicht »Der Prophet«, das den George-Konflikt von 1892 thematisierte, gab es heftige Auseinandersetzungen, sodass Zimmer es schließlich zugunsten aller anderen preisgab. Im Brief an Mila Esslinger schildert er seinen Kampf, der heute längst zu seinen Gunsten entschieden ist, im humoristischen Medium:

Gestern und heute hab ich wieder ganz mit der verflixten Angelegenheit der Gedichtnachlese zugebracht. zwei Gedichte werd ich wohl mindestens opfern müssen, um eins ist es nicht schad, ums andere desto mehr, aber vielleicht bring ich alles andere durch die Sperre. [...] es ist wirklich wie in einer Legende, daß ich für diese unschuldigen Gedichte betteln muß wie für ungetauft verstorbene Kindlein, die aus der trüben Vorhölle in den Himmel der Unsterblichkeit hineingelassen werden sollten, der ihnen von ihrem Vater schließlich doch sicher ist. das ist schon eher zum Verzweifeln, und überall die besten Absichten und schönsten Gründe.⁹⁰

In der Antwort auf Max Mell am 3. Januar 1934 präzisiert Zimmer seine Kriterien noch einmal und nimmt damit hellsichtig die Weichenstellung zur modernen Editionsphilologie vor, die künftige Lektüre nicht steuern, sondern ihr das Material bereitstellen will:

Zum Schluß noch etwas zur Lage hier im neuen Reich, die von Wien aus glaub ich nicht ganz deutlich ist. Ich bin jeden Tag froh und dankbar für alles was wir schon durch Veröffentlichung in irgendeiner Form unter Dach gebracht und sozusagen für eine spätere Nachwelt ›gerettet‹ haben. [...] Was wir jetzt aus dem Nachlaß bringen können, gilt nicht einer versinkenden Umwelt aus H.s. Lebzeiten, gilt auch nicht der so sehr anders eingestellten jungen Welt, es wird einer späteren Zeit bereitgestellt, die aus ihrer Distanz zu dem, was jetzt zu dominieren beginnt, wieder eine frische Nähe zu ihm haben wird. [...] Ich entnahm daraus die Lehre, daß wir unbekümmert so viel wie möglich daran arbeiten sollen, dieses Werk in seiner Gesamtbreite sichtbar zu machen, und dabei dem unerbittlichen Griff der Zeit vertrauen sollen, die von Generation zu Generation sich immer neu daraus nehmen wird, was ihre Speise sein kann, und dieser Griff, diese Wahl könnten uns überraschen, – wir sollten ihm aber nicht durch eine Zensur unsererseits vorgreifen, die so sehr wir nur auf spezifische Qualität und Vollendung zu sehen meinen, zeitgebunden, vergangenheitsgebunden ist.⁹¹

⁹⁰ Zimmer an Mila Esslinger, Januar/Februar 1934, DLA, D:Zimmer/Sammlung Rauch.

⁹¹ Zimmer an Max Mell, 3. Januar 1934. In: HB 41/42 (1991/92), S. 18f.

4. Neue Bündnisse

Zimmers interpretatorische und publizistische Bemühungen

(Alewyn, Mertens, Kommerell)

Alle Briefe Zimmers zeugen davon, wie affiziert er von Hofmannsthals Werk war und wie viel Verständnis und Einsicht er für diesen Werkkosmos hatte, der ihm durch seine Arbeit am Nachlass aufs Intimste vertraut wurde. So schreibt er etwa über »Andreas« und über »Semiramis«:

Diese Ferienwoche habe ich benutzt, die Notizen zum Romanfragment in eine gewisse Ordnung zu bringen (es nimmt freilich mehr Zeit als ich dachte u. ich bin erst zur Hälfte fertig) für eine Buchausgabe. das sind wirklich »die schwebend unbeschwert Abgründe des Lebens« – so geheimnisvoll wie klar: voll Persönlichstem und ganz détachiert vom ego, ganz in den Gestalten (Malteser u. Maria), hier tut sich das arcanum seiner seltenen Erscheinung wunderbar auf.⁹²

Semiramis ist nächst dem Roman eines der unheimlichsten, absolut zentralsten Stücke des Nachlasses, Ihr erster Eindruck, wie Sie ihn mit ein paar Strichen umschrieben, ist völlig der meine, hier steht man im flüssigen Innenren des Gestirns H. und sieht wie daraus gestaltige Massen nach oben und außen treiben.⁹³

Aber Zimmer hatte beschlossen, nicht über seinen Schwiegervater zu schreiben. So bemühte er sich neben seiner Editionsarbeit und -politik unermüdlich um Hofmannsthals interpretatorische und publizistische Präsenz durch die Arbeit anderer dazu Qualifizierter. Das war zunächst Walther Brecht. An Steiner schreibt Zimmer:

Sie wissen, ich bin mit Ihnen völlig einig, daß Brecht, wie die Dinge liegen der ideale Interpret des Hofmannsthalschen Werkes ist, er ist der einzige (von denen die schreiben), der wirklich in der inneren Kammer dieses Berges steht und die Einsinnigkeit des Ganzen in ihrer wunderbaren Verwobenheit und im prismatischen Brechungsspiel der Lichter mit unbeirrbarer Spürkraft und zarter und sicherer Hand nachzuzeichnen vermag.⁹⁴

⁹² Zimmer an Steiner, 29. Mai 1932, DLA, A:Steiner 74.4898/7.

⁹³ Zimmer an Steiner, 15. Februar 1932, DLA, A:Steiner 74.4898/3.

⁹⁴ Zimmer an Steiner, 23. Februar 1932, DLA, A:Steiner 74.4898/4. Ebenfalls Zimmer an Steiner, undatiert, DLA, A:Steiner 74.4910/52 (1933?): »Ich finde, daß Brecht seine Sache, mit den ad-me-ipsum-Notizen eigentlich ausgezeichnet gemacht hat.«

Aber Brecht war bereits krank und zu langsam, es kamen jüngere, mit Hofmannsthal nicht mehr persönlich bekannte Verbündete hinzu, die Zimmer nicht nur mit allen Materialien versorgte, sondern im Überschwang oft noch mit Interpretamenten ausstattete und ihnen quasi die Argumentation vorgab. Die großzügige Haltung galt dem Dienst an der gemeinsamen Sache: der Verbreitung des Hofmannsthalschen Œuvre.

In Heidelberg hatte er 1932 den Germanistikprofessor Richard Alewyn (1902–1979) kennengelernt, der bereits im August 1933 aus dem Staatsdienst entlassen worden war⁹⁵ und in Wien an einer nie fertiggestellten Hofmannsthal-Monografie saß. Zimmer ermutigte ihn dazu: »Ich weiß, daß Sie wie wenige hier ins Richtige treffen können, Ihr Buch wird nicht nur alle Vorzüge serioser Zunft natürlich in sich tragen (wovon Grete Sch[aeder] ja auch viel hat), sondern als Buch Gestalt besitzen, was bei uns so selten ist.«⁹⁶ Von der Aufsatzerie, die Alewyn im Vorlauf dazu schrieb, erschienen zwei Essays noch zu Lebzeiten Zimmers – »Jugendbriefe von Hofmannsthal« (1935) und »Hofmannsthals erste Komödie« (1936) –, und er begrüßte »diese Art, mit einzelnen ausgereiften Kapiteln immer wieder an die Öffentlichkeit zu treten«.⁹⁷

Ganz freizügig stellte Zimmer Alewyn alle Materialien zur Verfügung. Er schickte ihm sämtliche Vorabdrucke aus der »Corona«, versprach sich von einem gemeinsamen Arbeitsaufenthalt in Zell auch Hilfe bei der Textkonstitution, vor allem aber erhoffte er sich durch Alewyn eine Darstellung, die der Vielfalt hofmannsthalschen Schreibens gerecht werden und den »H. absconditus« aus dem Verborgenen holen könne:

Sie wissen, daß ich Ihnen gern die ganzen Bestände des Nachlasses erschließe und Ihnen immer Alles zur Verfügung gehalten habe, damit Sie eben jenen H. absconditus in sich aufnehmen können und vor diesem Hintergrunde das Geläufige in ein neues reicheres Licht rücken können. Ich würde es aber sehr begrüßen, wenn diese gemeinsame Betrachtung vorläufiger Kopien und der Originale zur Konstituirung kritisch haltbarer Textvorlagen führen könnte, die einmal, solange Vieles nicht gedruckt werden kann, Ihnen die ideale Grundlage für Kapitel Ihrer Arbeit und auch verlässliche Zitate geben

⁹⁵ Aufgrund des »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« wegen der jüdischen Abstammung seiner Großmutter. Vgl. Zimmer an Alewyn, 29. August 1933, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), S. 114, Anm. 8.

⁹⁶ Zimmer an Alewyn, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), 20. August 1934, S. 123.

⁹⁷ Zimmer an Alewyn, in: Ebd., ca. Februar 1936, S. 134. Die Aufsätze Alewys waren erschienen in der Neuen Zürcher Zeitung, 15. Dezember 1935 (anlässlich der Veröffentlichung von Briefe I), und im JbFDH 1936, S. 293–320.

kann, uns aber das Material in einen reifen definitiven Zustand bringt, wenn auch nur sukzessiv, mit dem wir dann allmählich oder auf einmal losschießen können, wenn sich eine passende Form weiterer Nachtragsbände ergibt.⁹⁸

Für den Band »Die Berührung der Sphären« kümmerte sich Zimmer gleich selbst um die Besprechungen und lieferte zusätzlich alle dafür nötigen Textbausteine mit. Das belegt ein langer Brief an die Romanistin Eva Mertens (1895–1981), in dem Zimmer, in der Absicht, seine Korrespondentin zu einer ausführlichen Rezension des Bandes zu bewegen, den weitgespannten Horizont all der geografischen, kulturellen und historischen Sphären Hofmannsthals in einer langen und kommentierten Aufstellung vor ihr ausbreitet. Seine Aufforderung: »Spannen Sie mich getrost vor Ihren schlanken Wagen. Fahren können Sie ja!« wurde von ihr genauestens befolgt. Sie übernahm in ihrem Artikel sämtliche von Zimmer aufgeführten Sphären in der Reihenfolge und oft im Wortlaut Zimmers.⁹⁹

Bei einem anderen Vorhaben kamen Zimmers Interpretationsvorschläge oder gar Anweisungen zu spät, weswegen hier kein produktives Ergebnis entstand. Zimmer hatte Max Kommerell (1902–1944) bei seinem Kampf um die »Nachlese der Gedichte« ins Vertrauen gezogen. Nach anfänglicher Reserve gegenüber dem ehemaligen George-Jünger und seinem jugendlichen Selbstbewusstsein – »mit 27 Jahren freut man sich der angeblichen Meisterschaft des Sagen Könnens«¹⁰⁰ – hatte er größte Achtung und empfahl Kommerell dringend Steiner als Beiträger der »Corona«: Er »wäre idealer Nachwuchs neben Ihrer Gerontengarde [...] wohl der meist versprechende der Generation nach Nadler.«¹⁰¹ Für den Gedichtband, an dessen Konzeption Kommerell schon mitbeteiligt war, bat er ihn um ein Nachwort. Aber gerade dort, wo Zimmer Unterstützung und Gewinn erhofft hatte, drohte Ungemach: Nachdem er mit großer Mühe »Frau Gerty« dazu überredet hatte, den ihr unbekannten Kommerell als Nachwortverfasser für den Band zu akzeptieren, musste er dann selbst Kommerells Nachwort ablehnen, das in luftiger, nicht

⁹⁸ Zimmer an Alewyn, in: Heidelberg 1933 (wie Anm. 18), ca. Februar 1936, S. 132f.

⁹⁹ Zimmer an Mertens, undatiert. In: HB 33 (1986), S. 38. Zimmers Brief S. 35–38, Mertens' Rezension S. 39–42. Die Rezension wurde allerdings wahrscheinlich nicht veröffentlicht, vgl. ebd., S. 27.

¹⁰⁰ Zimmer an Steiner, 23. Januar 1931, DLA, A:Steiner 74.4897/2, gedruckt in HB 33 (1986), S. 33.

¹⁰¹ Zimmer an Steiner, undatiert (1933?), DLA, A:Steiner 74.4910/18.

ganz gelungener Hofmannsthal-Mimikry eine Art Prosagedicht darstellte, aber keinerlei informierende Orientierung gab. Es sei »eine Art Libellentanz mit funkelnden zitternden Flügeln über dem Spiegel mehr der Erscheinung dieses Dichters als der Eigenart dieser Nachlese, die ein erklärendes Nachwort verträgt.«¹⁰² Zimmer formulierte seine Bedenken gegen das Nachwort in einem freundschaftlichen, sorgfältigen und ausführlichen Brief, der alle Informationen zusammenstellte, die Kommerell hätte liefern sollen, aber doch Klartext sprach: »[W]enn Sie nur nicht jeanpaulinisch selbstverliebt den Ariel spielen wollten und unversehens eine Art sublimstes Hoppelpoppel statt eines Nachworts geschrieben hätten!«¹⁰³

Kommerell war trotz solcher starken Worte nicht beleidigt. Er schlug sogar Zimmers Brief oder gar beide Texte als Nachwort vor: »[D]ie Freude überwiegt (wie gesagt): diesen Anruf und Gegenruf zu besitzen.«¹⁰⁴ Aber Zimmer blieb seiner Abstinenz in Sachen Hofmannsthal-Publikationen treu und der Band erschien ohne Nachwort.

5. Zeitgeschichte Hofmannsthal im »Dritten Reich«

(Reichsschrifttumskammer, Bermann-Fischer Verlag, Bondi Verlag)

Zimmers editorische Leistung, seine Umsicht, seine moderne Position und vor allem seine Eile im Edieren des Nachlasses wird erst im ganzen Ausmaß erfassbar, wenn man sie vor dem politischen Horizont der Zeit sieht. Die Hofmannsthal-Editoren und -Interpreten hatten zum großen Teil jüdische Vorfahren – Borchardt, Steiner und Alewyn – oder sie waren »jüdisch versippt« wie Zimmer und Brecht.

Es erstaunt, wie wenig die Politik, die doch immer bedrohender wurde, in all den Briefen thematisiert wird, als gälte es, so lang wie möglich ein normales Arbeitsleben weiterzuführen und die beunruhigenden Zeitumstände auf Abstand zu halten.

¹⁰² Zimmer an Kommerell, Anfang Februar 1934. In: HB 41/42 (1991/92), S. 29 und S. 35.
¹⁰³ Ebd., S. 35.

¹⁰⁴ Kommerell an Zimmer, 7. Februar 1934. In: Ebd., S. 39.

Was Zimmer mit den »immer ungünstigeren Zeitläufsten«¹⁰⁵ noch euphemistisch bezeichnet, war ein Angriff auf die Substanz von Hofmannsthals Werk. Zunächst war nur die Texikonstitution erheblich erschwert durch die monetären Reisebehinderungen. Aber »die Lage im neuen Reich« wurde immer prekärer. Es ging um die prinzipielle Frage, ob Hofmannsthal überhaupt noch in Deutschland verlegt werden dürfe.¹⁰⁶ Ende 1936 emigrierte Gottfried Bermann Fischer mit einem Teil des S. Fischer Verlags nach Wien und nahm die Hofmannsthal-Bestände des Verlags mit in den neugegründeten Bermann-Fischer Verlag. Hofmannsthal war von der Reichsschrifttumskammer zunächst als »Halbjude« eingestuft worden, was bedeutete, dass seine Werke in Deutschland nicht mehr erscheinen durften. 1938 wurde ihm jedoch die Kategorie »Vierteljude« zugestanden, wie sie seiner Herkunft entsprach, mit der Begründung, dass die Herausgebertätigkeit Hofmannsthals »keinen jüdischen Charakter« trage, vor allem aber wegen der weiterhin häufig gespielten Strauss-Opern, die einen jüdischen Librettisten nicht ratsam erscheinen ließen. Nach dieser Neubewertung als »Mischling 2. Grades« interessierte sich der Bondi Verlag dafür, Hofmannsthals Gesamtwerk zu übernehmen und weiterhin in Deutschland zu verlegen.

Gleichzeitig verhandelte der Bermann-Fischer Verlag mit Hofmannsthals Erben, um nach dem Anschluss 1938 die Verlagsrechte von Wien nach Stockholm mitnehmen zu können.

Die Familie musste sich entscheiden und völlig unvorhersehbare Prognosen auf die Zukunft machen. Sollte man alles versuchen, Hofmannsthals Werke weiter im Reich publizieren zu können und ihm dadurch auch eine Leserschaft zu erhalten, oder sollte man aus ihm einen Exilautor machen? Noch ließ sich das Ausmaß und vor allem die Zeidauer der kommenden Katastrophe nicht absehen. Es ist verständlich, dass die Erben zögerten, das Werk Hofmannsthals – wie es in der zynischen Formulierung der Reichsschrifttumskammer heißt – »dem jüdischen Nomadenleben zu überantworten.«¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. Anm. 43.

¹⁰⁶ Vgl. zum Folgenden Irene Nawrocka, Verlagssitz: Wien, Stockholm, New York, Amsterdam. Der Bermann-Fischer Verlag im Exil (1933–1950). In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 53, 2000, S. 1–216.

¹⁰⁷ Ebd., S. 74: Brief der Abteilung III der Reichsschrifttumskammer an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda vom 29. Juni 1938.

Heinrich Zimmer war wegen seiner »jüdischen Versippung« 1938 von seiner außerplanmäßigen Professur in Heidelberg »freigestellt« worden und machte sich mit der Familie im März 1939 auf den Weg in die Emigration nach Oxford, dann in die USA. Erst im Juli 1939 konnte auch Gerty von Hofmannsthal nach England ausreisen.¹⁰⁸ Noch im Mai 1939 schrieb Heinrich Zimmer an Gottfried Bermann Fischer: »Wir möchten aber noch nicht daran verzweifeln, daß der Vertrieb des 1929 verstorbenen Autors im Reich bei einem geeigneten Verleger sich nicht doch in einem bestimmten Umfange aufrecht erhalten läßt [...].«¹⁰⁹ Es ist von heute her gesehen kaum vorstellbar, dass die Texte des Dichters, dessen gesamte Familie vertrieben worden war, bei einem deutschen Verlag geblieben wären. Aber dazu kam es auch nicht. Hofmannsthals Werk blieb bei Bermann Fischer, nur die Wiener Bestände waren nicht mehr zu retten, sie gingen an eine Ramschfirma verloren.¹¹⁰ Der Nachlass wurde aufgeteilt: Die englischen Erben (Gerty und Raimund von Hofmannsthal) übernahmen das Briefarchiv, die amerikanischen (Christiane und Heinrich Zimmer) die Werkmanuskripte.¹¹¹

Auch noch im Exil versuchte Zimmer, neben allen Integrations- und Berufsbemühungen, sich um die Nachlasseditionen seines Schwiegervaters zu kümmern. Den dritten Band der Briefe (1910–1920), an dem er noch in Amerika arbeitete, konnte er nicht mehr abschließen. Aber bis zu seinem überraschenden frühen Tod am 20. März 1943 setzte er unabirrt um die politische Weltlage die Arbeit fort, zu der ihn eine »wunderbare Fügung« berufen hatte. In einem der letzten Briefe an Mila Esslinger schreibt er:

ich weiß nicht, wann jemals ich die Dinge, an denen ich wirklich mit Freude hänge, werde zu Ende machen können, aber ich sehe dem ganz gleichmütig zu, denn das hat das Leben mir ja auch niemals versprochen ... mit wievielen Fragmenten schönster Möglichkeiten ist das Leben und Werk H[ofmannsthals] bestreut ... »daß Knospen nicht Blüten werden, das –

¹⁰⁸ Ebd., S. 79.

¹⁰⁹ Ebd., S. 78.

¹¹⁰ Ebd., S. 81; s. auch die ausführliche Darstellung der Vorgänge ebendort.

¹¹¹ Konrad Heumann, Nachlass/Editionen/Institutionen. In: HH, S. 401–406, hier S. 401.

kommt vor ...«, sagt Confucius, »daß Blüten nicht zu Früchten werden, das kommt vor [...].«¹¹²

Auch wenn ihn – wie viele Emigranten – die kulturelle Zukunft Europas bedrückte, behielten diese Gelassenheit und ein zukunftsgerichteter Blick die Oberhand. In Bezug auf seine Arbeit an und für Hofmannsthal schrieb er 1940 an Edgar Salin:

Bei jeder Veröffentlichung aus dem Nachlaß [Hofmannsthals] habe ich mich gefragt, welcher Nachwelt zum Genusse ich diese zartbemalten Scherben bot und kittete«, und weiter: »Ich bin auch bei einiger Resignation ganz optimistisch, daß ein Wesenhaftes, Substantielles aus uns in der Zeit Geborenes ganz unwillkürlich den Boden finden wird, wo es wachsen kann.¹¹³

Die von Zimmer herausgegebenen Bände entsprechen nicht heutigen textkritischen Anforderungen. Aber sie haben es ermöglicht, Hofmannsthals facettenreiches Schreiben aus dem Korsett des kanonischen Frühwerks zu befreien und seine Vielfalt bekannt zu machen, und dies in einer bedrängten Zeit und im Wettlauf mit einer Bedrohung nicht nur für die Werke Hofmannsthals, sondern für Leib und Leben der Familie. Diese beeindruckende Leistung ist Katastrophen abgerungen.

¹¹² Zimmer an Mila Esslinger. In: Briefe aus dem Exil. Aus der Korrespondenz von Heinrich Zimmer 1939–1943. Hg. von Maya Rauch und Dorothee Mußgnug. In: Heidelberger Jahrbücher 35, 1991, S. 219–243, hier S. 229.

¹¹³ Ein Brief Heinrich Zimmers über den Zustand Europas und das Exil. Mitgeteilt von Martin Stern. In: HJb 16, 2008, S. 69f.

Geschichten wie aus dem Roman Heinrich und Christiane Zimmer, Eugen und Mila Esslinger

Im Grunde begann alles wie im Märchen: Es war einmal ein sehr reicher Mann. Er hieß Eugen Esslinger und war ein gütiger, feingliedrig gebauter Mensch. Zwar empfand er sich als kränklich, war aber äußerst reisefreudig (er bestieg sogar das Matterhorn!) und interessierte sich für Kunst. Eugen Esslinger wurde 1871 als Sohn wohlhabender jüdischer Eltern geboren. Bis zum Ersten Weltkrieg brauchte er keinem Beruf nachzugehen, weil er ein außerordentlich großes Vermögen erbte. Was ihm fehlte, war eine Frau. »Eine brave Frau werde ich haben! comme tout le monde – nicht ganz. – Hübsch soll sie sein, von den Klügeren und fein musikalisch muß sie sein – Also nicht mehr Künstlerin und Frauenrechtlerin, etc.¹ Eugen Esslinger war homosexuell. Eine Ehe, so glaubte er, würde diesen Makel tilgen. Nach jahrelangem Suchen fand er die passende Frau. Es war Emilie (»Mila«) Rauch, geboren 1886 als uneheliches Kind in Linz (ihre Mutter war Witwe, der Vater war ihr unbekannt). Als sie vier Jahre alt war, starb ihre Mutter an Tuberkulose. Danach wuchs Mila bei ihrer verwitweten Großmutter in Ried im Innkreis auf. Weil die Großmutter einem jungen Mann eine Ausbildung zum Theologen ermöglicht hatte, verschaffte dieser Mila für kurze Zeit einen Internatsplatz in einem Kloster. Auf diese Weise erhielt sie eine minimale Schulbildung. Mila Esslinger hatte zwei ältere Halbschwestern aus der früheren Ehe ihrer Mutter, die in Innsbruck lebten. Nach dem Tod der Großmutter im Jahr 1904 arbeitete sie als Dienstmädchen, zunächst in Wien, dann in München. Hier betreute sie zuerst die Kinder einer Bäckersfamilie, wohnte danach in einem Heim für Arbeit suchende Mädchen und wurde schließlich von einer reichen, verheirateten Frau als repräsentierende Gesellschafterin engagiert. In München traf Mila mit Eugen Esslinger zusammen, anlässlich eines Balls, zu dem ihre geneßöse Arbeitgeberin sie geschickt hatte.

* In Katharina Geisers 2015 erschienem Roman »Vierfleck oder Das Glück« ist Eugen Esslinger die Hauptfigur. Er handelt von den in diesem Beitrag skizzierten Verhältnissen.

¹ Eugen Esslinger in einem Tagebuchheftchen von 1902, in kleiner Schrift, mit Bleistift.

Nach einer Zeit des Reisens und des Herumziehens von Malschule zu Malschule in ganz Europa heiratete das Paar 1913 in Brüssel. Von ihrem Wohnsitz Heppenheim an der Bergstraße aus unterhielten sie freundschaftliche Kontakte u.a. zu Karl Wolfskehl, Gertrud Helmstatt, Karl Georg Hemmerich, Erich Mühsam, Paul Gutfeld und Alfred Kurella. 1915 wurde Eugen Esslinger ins Stehende Heer eingezogen und kämpfte an der West- und Ostfront. Nach Kriegsende unterhielten die Esslingers Beziehungen zu pazifistisch links orientierten Kreisen, gehören jedoch zeitlebens keiner Partei oder Organisation an. Die lebensfrohe Mila teilte Eugens persönlichstes Geheimnis, seine Homosexualität. Mila wiederum nahm sich da und dort einen Liebhaber, und so war alles gut.

Schon hier kann (und muss) vorausgeschickt werden, dass Mila Esslinger ihrem Mann zeitlebens aufrichtig verbunden blieb, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er sie vom Dienstmädchen zu einer Frau von Welt gemacht hatte, wenigstens vorübergehend.

Ohne Eugen Esslinger und sein Geheimnis kann nichts über Heinrich Zimmer (1890–1943) und dessen Lebensgeheimnis erzählt werden. Heinrich Zimmer taxierte sehr viel später (erst 1938), als er von Eugen Esslingers Homosexualität erfuhr, dessen Geheimnis als »Lebenslüge«, obwohl er (Zimmer) in einem öffentlich gehaltenen Vortrag nahezu zeitgleich festhielt: »[N]ur das bewahrte Geheimnis bewahrt seine Kraft.²

Wie Eugen Esslinger hatte auch Heinrich Zimmer einen langen Kriegsdienst geleistet. Mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse für besonderen Kampfeinsatz mit Handgranaten, einer Auszeichnung, die ihm »im ersten Augenblick gar nicht angenehm« war, und dem Wissen, »dass ich von indischen Dingen nichts wusste«, kam er nach vier »wohl unersetzbliche[n]² Jahren unversehrt zurück. An der Westfront hatte er die Bekanntschaft mit der deutschen Schauspielerin und Tänzerin Amalia Wittmann gemacht, der Frau des damaligen Oberregisseurs am Theater von Wiesbaden. Sie wurde Zimmers erste große Liebe, von der er später als »die Selige« sprach.

² Alles, was im Folgenden als Zitat ausgewiesen ist, stammt aus Briefen und Schriften von Heinrich Zimmer, die seine einzige Tochter Maya Rauch (* 1925 als Elisabeth Maja Esslinger, † 2008 in Zürich) zusammen mit vielen anderen Zeitzeugnissen aufbewahrt hat und welche Katharina Geiser nach deren Tod zu einem Teilenachlass aufgearbeitet hat. Er befindet sich seit 2010 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.



Abb. 1: Eugen Esslinger vor 1923

Zu Beginn der 1920er Jahre verlobte Heinrich Zimmer sich dann mit der Indologin Betty Heimann (1888–1961), löste die Verbindung im Sommer 1922 aber wieder. Betty Heimann bekam danach den Spitznamen »die Unselige«. 1936 traf Zimmer sie letztmals in London. »Christiane wird«, so schrieb er damals an Mila Esslinger, »dank ihrer sehr natürlichen und neidlosen Art sehr gut mir ihr fertig und staunt nur immer über diese infantile Wichtigmacherei und Unerzogenheit eines kleinen verwöhnten Judenmädchen von ca 48 Jahren (›Reif sein ist Alles‹)«.

Der Indologe Heinrich Zimmer lernte Mila und Eugen Esslinger 1923 in Heidelberg kennen. Zimmer und die Esslingers wohnten zufällig im selben Haus zur Untermiete, an der Ziegelhäuser Landstrasse 61 in Hei-

delberg (es wurde bereits Ende der 1930er Jahre abgerissen). Im Januar 1924 wurden Mila Esslinger und Heinrich Zimmer ein Liebespaar. Praktischerweise lagen ihre Schlafzimmer nebeneinander und (noch praktischer) gab es zwischen ihren Schlafzimmern einen begehbaren Wand-schrank.



Abb. 2: Heinrich Zimmer und Mila Esslinger 1924

Über ihre erste Zeit schrieb Heinrich Zimmer rückblickend an Mila:

Die Gemeinschaft der Gespräche hat uns zu allererst vereint und wir wurden ihrer über ein halbes Jahr, wo uns nichts vereinte als sie, keinen Augenblick müde und sie fesselte uns nicht nur darum täglich mehr, weil sie über sich selbst hinauswies und -führte, auf andere Formen des Eins-seins, sondern einfach weil sie uns unendlich wohltat und wir in ihr zu uns selbst und zu einander kamen, wie nie im Leben. Und sie wird uns immer bleiben, auch wenn wir einmal älter werden. [...] Wie sollte es das noch einmal geben!

Als Zimmer diesen Brief im Sommer 1927 schrieb, hatte er mit Mila bereits zwei Kinder gezeugt, Elisabeth Maja, genannt Mucki, und Ernst Michael, genannt Pepo.

Was niemand sich vorstellen konnte: Durch die Hyperinflation von 1923 verlor Eugen Esslinger sein gesamtes Vermögen. Darum zog die Familie im November 1927 nach Ann Arbor in Michigan, USA, wo Eu-

gen Esslinger eine Stelle als Universitätsbibliothekar in Aussicht gestellt worden war.



Abb. 3: Heinrich Zimmer und Mucki (später Maya Rauch)

Aber – und das ist eine Vermutung, weil der zitierte Brief (wie die meisten!) nicht datiert ist: Heinrich Zimmer dürfte bei Niederschrift der vorher zitierten Zeilen bereits Bekanntschaft mit Christiane Hofmannsthal gemacht haben. Heinrich Zimmers Rat befolgend, belegte sie jedenfalls im Wintersemester bei ihm zwei Kurse in Sanskrit, sie und ein einziger weiterer Teilnehmer, »das blonde Knabi«³. Letzterer verließ den Kurs freilich im Laufe des Semesters.

Wie muss man sich Heinrich Zimmer vorstellen? Die mondäne, von dem Galeristen Alfred Flechtheim gegründete Kulturzeitschrift »Der Querschnitt« beschrieb ihn damals folgendermaßen: In der Kümmel-Spalterei, jener Gaststätte an der Hauptstraße in Heidelberg,

³ Brief außerhalb des Teilarchivs. Christiane Zimmer am 8. Januar 1928 aus Rodaun an Heinrich Zimmer in Heidelberg (Original im DLA, Marbach).

ist tonangebend Heinrich Zimmer. Er ist Professor für Indologie. Dieser Professor, der die witzigste Klappe in Heidelberg hat, pflegt seinen Bauch in einem Pullover mit Schillerkragen zu verstecken, darüber Pellerine und Zylinder. Dies an Reichsgründungsfeiern. Er ist der richtige Saisonschlager. Trägt er keinen Umhang mehr, dann beginnt unweigerlich der Frühling. Zimmer unterhält mittags vertragsmäßig die ganze Kümmelpalterei mit seinen tollen Bemerkungen, alles geistreich, alles gekonnt. Wirft man ihm diesen Reichtum vor, meint er naiv und bescheiden: an Schnoddrigkeit übertreffe ihn Alfred Flechtheim maßlos.

Am 7. Mai 1928 schrieb Heinrich Zimmer an seinen einzigen Bruder Ernst in Lübeck:

Die Ferien möchte ich mir gern dieses Mal restlos freihalten, weil auch ich am Vorabend bedeutender Ereignisse stehe, über die ich einstweilen völliges Stillschweigen zu beobachten bitte. Ich habe mich nämlich Anfang März in aller Stille mit Christiane Hofmannsthäl, Tochter von Hugo von Hofmannsthal, die seit einem Jahre hier studiert, verlobt. Den Vater lernte ich im Februar kennen, als er ein paar Tage hier war. Ich glaube, wir passen sehr gut zusammen. Die materielle Seite ist keineswegs glänzend oder besonders, gibt aber auch im Augenblick zu keinen Einschränkungen und Besorgnissen Anlass. Was mich bei diesem verantwortungsreichen Schritt natürlich am meisten beschäftigt hat: *die Beziehung* zu meinem amerikanischen Familienkomplex, der mir heut so lieb und teuer wie je ist, findet, da alle Nächstbeteiligten der eigentümlichen Lage so weit gewachsen sind, wie man das von Menschen überhaupt verlangen kann, sein Recht. [...]

Und weiter:

Christiane wird am 14. des Monats 26 Jahre alt und ist der vernünftigste herzliche Mensch, den man sich zum dauernden Lebensgefährten denken kann, ein Mensch, mit dem eine leise Verstimmlung mir undenkbar erscheint und in dessen dauernder Nähe ein Augenblick der Ermüdung und der Trübe mir nicht vorgekommen ist. Ich fühle mich nach unendlich Schönem zu dieser bürgerlichen Ordnung und Fixierung reif und glaube, dass sie mir an der Seite dieses Menschen in jeder Hinsicht (auch für meine Arbeitsziele) ausgezeichnet bekommen wird. In puncto Frauen scheint Deutsch-Österreich den besten deutschen Landschaften keineswegs nachzustehen, der Kontakt mit diesem Schwiegervater und seinem Milieu ist übrigens eine willkommene Dreingabe. [...]⁴

⁴ Dieser Brief ist nur als Kopie im Teilarchiv vorhanden.



Abb. 4: Mila Esslinger, Mucki und Pepo in Hellerau kurz nach der Rückkehr aus Amerika
Foto: Edu Kratzenstein

Schon vor ihrer Heirat wusste Christiane Hofmannsthal also, dass in Amerika eine Frau lebte, der Heinrich Zimmer mehr als nur zugetan war. Was sie als jungverheiratete Frau aber nicht ahnen konnte, war, dass Mila bereits im selben Jahr, im Sommer 1928, mit den beiden Kindern aus Amerika zurückkehren würde.

Beide Familienleben, das öffentliche und das geheim gehaltene, liefen von da an parallel. Zimmer besuchte seine andere Familie, wann immer er konnte. Er kam mit vollem Rucksack (und, wenn es die Distanz erlaubte, mit dem Fahrrad), er brachte Schweinefett und Honig, Draht für die Tomaten und Tulpenzwiebeln, Speck, Hirse, Handseifen, eine Glocke für das Kasperltheater und die Kasperltheaterfiguren. Nicht selten reiste ein Koffer mit Büchern oder Stoffen für Vorhänge oder Esswaren zu Mila. Der passende Schlüssel kam jeweils per Briefpost. Ein herrliches Koffergrammofon brachte Professor Zimmer eigenhändig. Den Wein ließ er immer anliefern. »Mein liebes Herz«, schrieb er diesbezüglich einmal,

ich hab für alle Fälle, damit wir bei der Hitze genug zu trinken haben, vom Reichert 8 Flaschen an dich schicken lassen, 2 Flaschen Burgunder (Macon), 3 Flaschen roten Bordeaux und 3 Flaschen weißen (Graves). Den weißen musst Du am Donnerstag in kaltem Wasser einkühlen, von den anderen je einen in die Sonne legen. Mein liebes Herz, ich freu mich so auf Dich, auf alles an Dir, wonach ich so herzliches Verlangen habe. Wir wollen versuchen, das grenzenlose Meer der Freude mit unseren kleinen Muscheln auszuschöpfen. Ich küsse deinen lieben Schoß und alle Landschaften an Dir, die ihm nah und ferner liegen. Immer Dein Heinz.

Zimmer blieb eine Nacht, ein Wochenende oder länger, reiste dahin und dorthin, in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre mehrmals sogar bis in die Schweiz, nach Fribourg und Ascona, um die Kinder zu sehen, aber besonders, um mit Mila zusammen zu sein.

Im Februar 1929 kam Christiane und Heinrich Zimmers erster Sohn Christoph Hugo zur Welt. Mila erfuhr erst nach der Geburt davon und war nicht wenig betroffen.

Das Geheimnis der Lebensliebe von Mila Esslinger und Heinrich Zimmer blieb über alle Zeit bestehen. Zum fünften Jahrestag ihres Zusammenfindens, im Januar 1929, schrieb Zimmer an sein liebes Herz:

[I]ch habe vorher nicht gewusst, was Leben war, aber da ist herausgekommen an uns beiden, was jeder Mensch als ein Geheimnis mit ins

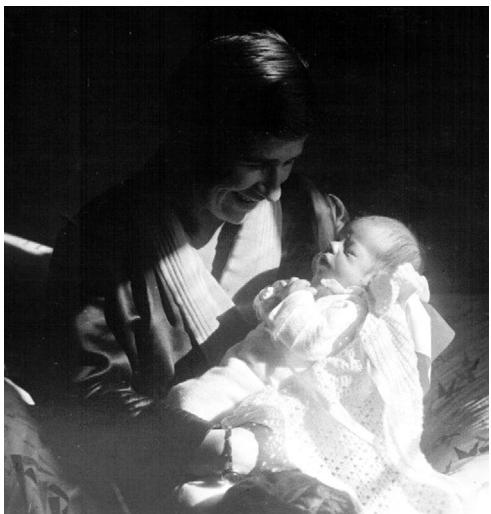


Abb. 5: Christiane Zimmer mit Christoph



Abb. 6: Heinrich Zimmer mit Andreas und dem neugeborenen Clemens Zimmer



Abb. 7: Christiane Zimmer mit Andreas Zimmer



Abb. 8: Die Kinder Mila Esslingers als Pierrots

Leben bringt und oft als ein [...] verschwiegenes wieder mit sich hinausnimmt.

Weder war Heinrich Zimmers Mutter über die ersten beiden Kinder ihres Sohnes informiert worden (Martha Zimmer starb im November 1926), noch kam Hugo und Gerty von Hofmannsthal jemals etwas von der zweiten Familie zu Ohren. Wenige waren eingeweiht, Heinrich Zimmers um zwei Jahre jüngerer Bruder Ernst etwa sowie einzelne Freunde aus dem Kreis der Esslingers.

Mila Esslinger und Christiane Zimmer sollten sich nur einmal begegneten, sollen wortlos aneinander vorübergegangen sein, im Sommer 1939 in Ascona anlässlich der ERANOS-Tagung, an der Heinrich Zimmer über »Tod und Wiedergeburt im indischen Licht« sprach und zu der er noch aus Oxford anreisen konnte. Damals in Ascona sahen Mila Esslinger und Heinrich Zimmer sich zum letzten Mal.

Doch beide Familien waren ständig übereinander im Bilde. Heinrich Zimmer schickte oder übergab Fotos, er erzählte oder schrieb ausnahmslos wohlwollend über die je andere Frau, Vereinbarungen und Entscheidungen mussten getroffen werden, wobei insbesondere Christiane stets einen klaren Kopf bewahrte, sodass Zimmer Mila gegenüber zum Beispiel bemerkte: »Christiane ist fabelhaft in Ordnung.«

Eugen Esslinger indes hielt innerhalb dieser »Großfamilie« den passivsten Teil inne. Man kann auch sagen: Er hatte den schlechtesten Part. Ungefähr ein Jahr nach Mila war er aus Amerika nach Deutschland zurückgekehrt, einfach um wieder bei seiner Familie zu sein. Anfang der 1930er Jahre bezog er Arbeitslosen- und Familiengeld. Offiziell galt er ja als Erzeuger der Kinder, was ihm angenehm war. Tatsächlich kümmerte Eugen sich liebevoll-väterlich um Mucki, Pepo und das dritte Kind, Lukas, obwohl er oft nicht an denselben Orten wie seine Familie wohnte. Auch Heinrich Zimmer sandte regelmäßig ein wenig Geld für den Lebensunterhalt. Dennoch lebte Mila mit den Kindern ein einfaches Leben, das sehr unstet und ebenso unordentlich wie erfängerisch war. Christiane sorgte für die anderen Kinder aus der Entfernung, ließ für sie auch Kleider nähen, einmal sogar für den Fasching (Abb. 8).

Sie veranlasste auch den Kauf eines kleinen Hauses ohne Wasser und Strom in Haßmersheim. In diesem idyllisch gelegenen Haus hoch über

dem Neckar (es steht noch) wohnte Mila mit den Kindern von 1932–1936 und wieder ab 1939 bis zu ihrem Tod im Jahr 1972.

Eugen Esslinger erwog eine Auswanderung nach Palästina, zog dann aber 1935 nach Fribourg in die Schweiz, wo er durch einen alten Freund eine Stelle in einer Fotopapierfabrik vermittelt bekommen hatte, die er allerdings zwei Jahre später wieder verlor, weil er einheimischen Fachkräften Platz machen musste. Von fremder Seite wurde er rechtzeitig gewarnt, als Jude nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren.

Auch die Vaterschaftserklärung trieb Christiane Zimmer voran. Verantwortungsbewusst drängte sie ihren Mann 1938 dazu, die Vaterschaft seiner drei anderen Kinder dokumentarisch zu klären. Das war absolut notwendig, um Milas vermeintlich »halbjüdische« Kinder zu »arisieren« resp. zuvor noch eine Scheidung des Ehepaars Esslinger zu erwirken. Diese hatte auf die emotionale Verbundenheit von Mila und Eugen allerdings keinen Einfluss; sie waren weiterhin brieflich regelmäßig in Kontakt.

1939 wurde die Scheidung im Deutschen Reich rechtskräftig. Mila behielt auf ihren Wunsch den Namen Esslinger, die Kinder Elisabeth Maja, Ernst Michael und Lukas bekamen Milas Mädchennamen Rauch. Die einzige Tochter Zimmers nannte sich fortan nur noch Maya und Maya mit y, vielleicht in Anlehnung an das Buch ihres Vaters, das 1936 erschienen war: »Maya – Der Indische Mythos«.

Noch später finanzierte Christiane Zimmer teilweise auch die Studentin Maya Rauch. Was ihr Mann liebte bzw. geliebt hatte, das wollte auch sie lieben und unterstützen, so hat sie argumentiert. Aus diesem Grund ließ sie nach Heinrich Zimmers Tod auch Mila Esslinger immer wieder Geldbeträge zukommen.

Aber von der Existenz des dritten gemeinsamen Kindes von Mila Esslinger und Heinrich Zimmer, das während der Ehe mit Christiane geboren worden war, hatte diese lange keine Ahnung. Erst im Frühjahr 1938, als Lukas sechs Jahre alt war, sprach Zimmer versehentlich von drei statt von zwei Kindern. Da aber war die Familie Zimmer längst mit anderen, Christianes Judentum betreffenden Schwierigkeiten konfrontiert, sodass Christiane nach einem Moment des Schreckens in etwa meinte:

[...] denke ich an all das, womit wir uns heute und morgen herumzuschlagen haben, nimmt dieses Private sich vergleichsweise winzig aus. Im Grunde ist

es vernachlässigbar. Und als solches werde ich die Sache behandeln, und dies wird für uns alle das Beste sein.

Und Eugen Esslinger? Und die Kinder?

Eugen Esslinger starb 1944 in der Schweiz, verarmt und vereinsamt, finanziell vor allem unterstützt von der Israelitischen Kultusgemeinde und gesegnet mit den Heiligen Sakramenten der katholischen Kirche, der er sich zuletzt zugewandt hatte.

Mila teilte ihrer Tochter 1938 mit, wer ihr richtiger Vater war.

Pepo erfuhr 1939 auf schriftlichem Weg, dass Heinrich Zimmer sein Erzeuger war.

Und Lukas wurde 1943 als Elfjähriger gleichzeitig mit dem Eintreffen des Telegramms mit der Nachricht von Heinrich Zimmers Tod darüber aufgeklärt, dass der in Amerika überraschend verstorbene ›Onkel Zimmer‹ sein leiblicher Vater gewesen war.

Ernst Michael, genannt Pepo, starb als junger Soldat Ende Februar 1945 auf dem Feld.

Heinrich Zimmer starb im März 1943 im Exil an einer Lungenentzündung.

An einer Lungenentzündung war auch der kleine Christoph Hugo gestorben, Christiane und Heinrich Zimmers erstes Kind; es ist nur zwei-einhalb Jahre alt geworden.

Die anderen Söhne Zimmers aus der Ehe mit Christiane, Andreas und Michael Zimmer, haben erst 1955 von ihren Halbgeschwistern erfahren, anlässlich der Beerdigung ihres Bruders Clemens in Oxford, der im Alter von 22 Jahren tödlich verunglückte.

Das Geheimnis hat überdauert, unter anderem in den etwa 1 700 Briefen von Heinrich Zimmer an Mila Esslinger. Es sind Briefe, die aus der Fülle des Alltags leben, und das Volle, das man mit einem Liebesmenschen teilt, auf seltene Weise vielfältig in Sprache umsetzen. So schrieb Heinrich Zimmer 1937 an Mila:

Mein liebes Herz, [...] Ich bin zwar kein Victor Hugo, es wird niemals eine monumentale Gesamtausgabe meiner gesammelten Absonderungen geben, aber dafür können sich erhebliche Enkelgruppen darüber streiten, ob man den ausschweifenden Liebesbriefwechsel ihres Großpapas mit seinem fortgesetzten Doppel Leben verheizen oder einwecken soll, indem dass ein Enkel der Gruppe E von seiner Grossmama her im Besitz dieser kompromittierend-

lasziven Liebesdokumente ist, indes ein Enkel Z die aufschlussreichen zärtlichen Gegenbriefe besitzt und andererseits auch das Autorenrecht auf die Briefe seines Grossvaters Z im Besitz des feindlichen Enkels E (falls dieses nicht ganz erloschen sein sollte) und Enkel Z mit Enkel E einen so überflüssigen Luftprozess führen sollte wie [Victor] Hugos Enkel und Enkelinnen.

In den Briefen aus dem Exil, das heißt nach März 1939, ist Zimmer diese witzige Versprachlichung von im Grunde beklemmenden Umständen nach und nach abhandengekommen. Am Ende also das Exil. Zwischen Mila Esslinger und Heinrich Zimmer lag zunächst der Ärmelkanal, dann der Atlantik, zuerst trat England in den Krieg ein, dann Amerika, zuerst gab es die Gewissheit auf ein Wiedersehen – und dann? Drei Briefauszüge mögen Antworten geben. Dieser Brief ist bereits mit einem Zensurzeichen versehen (vgl. Abb. 9).

Mein liebes Herz, eigentlich spreche ich dauernd zu dir und bin nur mit uns beiden befasst. In all den letzten Monaten und einer wachsenden Anteilnahmlosigkeit an allem Gegenwärtigen und möglichen Zukunftsprojekten [...] ist mir so ganz klar geworden, wie völlig ich all diese eigentlichen Jahre meines Lebens aus dir und aus meiner Liebe zu dir gelebt habe. [...] alles was ich gedacht und geschrieben habe, war eigentlich eine geistige Form mich dir hinzugeben, mich zu entblößen, auszubreiten, zu verströmen, reizend darum, weil diese Äußerungen scheinbar nicht von dem handelten, was ihre Kraft und ihr schimmerndes Spiel ausmacht, sie lenkten scheinbar von uns zweien ab und forderten auf, sich etwas anderes vorzustellen und darüber nachzudenken [...] Alles, was die Außenwelt bekommen hat an Bildern, Aufsätzen, Vorträgen, war ja nur vom Überfluss dessen, was in dich geflossen ist, ein bisschen hergerichtet und abgetönt für die Allgemeinheit, aber es war eigentlich immer die Darbietung unserer selbst in den durch dich inspirierten Geänderten der Lust und Hingabe. [...] und die einzige Produktion, an die ich mit Freude zu denken vermag, kann nur etwas sein, was ich für dich ganz allein schreibe, ohne zu fragen, ob es irgendwie gedruckt wird und sonst noch wer es lesen wird. Ich glaube damit werde ich bald anfangen. Bald mehr. Alles Liebe immer Dein Heinz

In einem langen Brief vom März 1940 kommt Heinrich Zimmer noch einmal auf ihr Geheimnis zu sprechen

[...] im Augenblick, als wir beide uns unserer Liebe ganz bewusst wurden, [...] war alles einfach entschieden, wir waren in die mythische und mystische Sphäre getreten, die inmitten der Welt jenseits der Welt ist. Wir konnten die Welt so unmöglich zu Zeugen unserer Liebe laden, wie Owain die Artusbrü-

Mein lieber Ray, eigentlich wünsche ich Ihnen ja das und das eine
und das andere befreit. In all den letzten Jahren habe ich einen
wahrhaften Entwicklungsprozess an allem Geprägtes gegeben und
mein Leben für ein Projekt (für der Kultur fest und mein ganz
eigenes) ja bei dem Kunstmuseum verloren, auch wenn es Ihnen
ein gernes geschaffenes Tätigkeits und es ist mir aufgetragen worden,
ist mir so ganz klar geworden, er solle ich als alle meine
eigenen Jahre seines Lebens aus dir und aus mir selbst
ja das gelebt habe. Meine Freude in einer Welt zu leben und
wollte sehr unentbehrlich sein, denn eigentlich ist meine Begeisterung
für Welt aufgestellt in großer Abhängigkeit davon, daß jemand über
den anderen steht und ein gelebtes Leben erst der andere und ganz anders.
Meine Freude ja ich selbst und jene Welt findet, ist eher etwas
Lust als etwas. Mit mir aber gab es ein so leidenschaftliches, ehrlich
Wesen & unter allen Menschen ein produktiver, nachdrücklicher
und toller, ja toller als es die Welt zu den vielen unver-
~~traglichen~~ ~~und~~ ~~unvereinbar~~ ~~unvereinbare~~ ~~unvereinbare~~
Leben. Wenn wir auf uns beide gesetzt haben, können wir
nur an die Zukunft, die ist die Zukunft, die wir nicht mehr
haben werden (ich war). Ich kann Welt im Kreisweg für Freude,
doch du bist stolz der Lernende, der lernende Mensch ist ein Mensch
begierig zu dem Richtigen und das ist nichts gutes. Das Ergebnis ist
aber ja, daß es einen (es geht) Einsichtung aller anderen ent-
stehen wird, was kann mit Felsen oder Wassergewässern werden oder
Was nicht kann, so ist man gefügt, man ist fest in allen Fällen das
Gefügte und auf das eine oder andere Weise, die / oder gewissermaßen
es bestimmen will, das ist wohl etwas in diesem Bereich, was ich
nicht darum bin da jetzt so sehr freudig gegen Freude, sondern gegen
feste Erfahrung, das ist nur noch etwas in diesem Bereich, ja
es kann, das Gleiche machen es nur so sehr leicht.

E 120 - 294

Abb. 9: Brief Heinrich Zimmers aus Oxford (Winter 1939/40)

der zu einem Wochenende an den Quell des Lebens laden kann [...] Wir haben ganz einfach ein Lucinden-Leben gelebt[;] in der »Lucinde« kommen außer den Liebenden ja auch keine anderen Menschen vor, nur ein Kind beiläufig und als das Symbol des idealen Daseins. [...]

Und aus dem sehr wahrscheinlich letzten Brief, der Mila aus Amerika erreichte, nur diese Sätze:

Mein liebes Herz, [...] es ist schwer, jetzt überhaupt etwas zu schreiben [...] Sozusagen bleibt gar nichts übrig, als übrig zu bleiben, weitere Ansprüche können augenblicklich zunächst nirgendwo angemeldet werden, und auch dieser bescheidene Anspruch bleibt vag. So sind die Zeiten. aber ich glaube, wir alle werden sie überstehen und wieder füreinander da sein. Ich küsse dich mit aller Liebe wie einst und je und wünsche, das Jahr 42 wird nicht zu arg. Sag den Kindern alles Liebe. [...] immer Dein H.

Am Abschluss meiner Ausführungen – Dritte vermögen immer nur einen kleinsten Teil des Ganzen zu erfassen und urteilen selbst da, wo sie nicht zu werten beabsichtigen – möge dieser Brief von Christiane Zimmer an Mila Esslinger vom 16. Dezember 1970 stehen:

Mrs. Christiane Zimmer
15 Commerce Street
New York, N.Y. 10014

16. Dez. 70

Liebe Mila,

Schon wieder kommt Weihnachten und ich hoffe es trifft Sie bei nicht zu schwacher Gesundheit an, jedenfalls meine besten Grüsse und Wünsche. Diesen Dezember wäre Heinz 80 Jahre geworden, etwas was ich mir schwer vorstellen kann. Ob ihm die Welt gefallen hätte? Sein Buch Indische Philosophie jedenfalls ist hier als paperback herausgekommen und wird viel, hauptsächlich von jungen Leuten gelesen.

Mir geht es gut, ich arbeite nur mehr einen Tag [in] der Woche und habe sonst genug zu tun.

Meinen Sohn geht es gut und ich habe drei Enkelkinder. Michael allerdings führt ein eher sonderbares Leben, hat vorläufig hoffe ich, die Architektur aufgegeben und verbringt den Winter in einem Zelt auf einer karibischen Insel, hat seinen kleinen Sohn bei sich, wogegen seine Frau ganz wo anders ist, aber es heißt das bedeutet heute nichts.

Ich hoffe es geht Maya und Lukas gut und sie sind vielleicht Weihnachten bei Ihnen.

Also nochmals alles Liebe
Ihre Christiane

Die Komik des Scheiterns Dimensionen eines Existenzialismus bei Hofmannsthal

Es sprechen viele Argumente dafür, biografische wie werkspezifische, aber auch rezeptionsgeschichtliche Aspekte, Hofmannsthal im Zusammenhang einer Problematik des Scheiterns zu berücksichtigen. Zum einen hat sich bereits zu seinen Lebzeiten die Frage gestellt, ob sich der Autor nicht nach seinem so vielfach euphorisch wahrgenommenen Frühwerk selbst überlebt habe. Zum anderen finden sich auch bei Hofmannsthal, was kein Kennzeichen nur dieses Autors ist, in den Texten aller Schaffensphasen Figuren, die durch ihr Scheitern Aufmerksamkeit und Sympathie gewinnen. Und zuletzt stellt die Rezeptionsgeschichte seines Werkes die Frage nach der Konkurrenz, nämlich inwiefern Hofmannsthal als ein maßgeblicher Autor der klassischen Moderne seine Reputation hat verteidigen können? Ist er im Anspruch gescheitert, als einer der maßgeblichen Autoren seiner Zeit im Gedächtnis zu bleiben? Insofern wäre Hofmannsthal als ein vielleicht auch unfreiwilliger Experte und als ein raffinierter Regisseur des Scheiterns zu beschreiben, der eine Grund erfahrung des 20. Jahrhunderts teilt.

Vom Scheitern ist in der öffentlichen Wahrnehmung, je länger der Rückblick möglich ist, vielfach die Rede, im Zusammenhang mit Utopien,¹ mit Demokratie und dem Wachstum, den Bildungskarrieren, der Weimarer Republik, der Volksfront, von Revolutionen und Ehen,² der Ideologien³ und technischer Großprojekte.⁴ Inzwischen wird von erfolgreichem und gelingendem Scheitern gesprochen,⁵ und die Literatur

¹ Joachim Fest, *Nach dem Scheitern der Utopien. Gesammelte Essays zu Politik und Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 2007.

² Etwa Andreas Eichberger, *Scheitern verboten? Scheidung aus biblischer und seelsorgerlicher Sicht*. Wuppertal 2007.

³ Günter Rohrmoser, *Kampf um die Mitte. Der moderne Konservativismus nach dem Scheitern der Ideologien*. München 1999.

⁴ Dirk van Laak, *Weisse Elefanten. Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1999.

⁵ Rainer Kuhlen, *Erfolgreiches Scheitern – eine Götterdämmerung des Urheberrechts?* Boizenburg 2008; Steffi Ehlebracht, *Gelingendes Scheitern. Epilepsie als Metapher in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2008.

wissenschaft hat sich des Themas angenommen.⁶ Über eine spezifische ›Komödie des Scheiterns‹ im Umkreis Hofmannsthals nachzudenken, erscheint als ein reizvolles und zugleich schwieriges Unterfangen. Denn einige grundsätzliche Fragen stehen damit im Raum: Zunächst müsste geklärt werden: In welcher Hinsicht kann man hier vom Scheitern sprechen? Handelt es sich um eine Kategorie, die auf der Ebene der scheiternden Figuren in den Dramen und Erzählungen begegnet? Oder geht es um eine Erfahrung, die mit der Produktion des Textes zu tun hat, sodass jedes nicht abgeschlossene Werk als ein gescheitertes zu gelten hätte? Hier geht es offensichtlich um die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Figuren auf der einen und dem Fragment auf der anderen Seite. Es erschien mir naiv, den vergleichsweise hohen Anteil nachgelassener Fragmente im Werk Hofmannsthals als Anzeichen eines Scheiterns zu verstehen – sowohl in der Lyrik (SW II) als auch in der Prosa (SW XXIX und XXX), besonders in den Dramen (SW XIV, XVIII, XIX, XX, XXI und XXII) finden wir mehr oder weniger umfangreiche Konvolute an Werkplänen, die in ihrer Fragmentarik als unvollendet bezeichnet werden können. Diese Hunderte von Plänen und Entwürfen sind auch ein Zeichen der Experimentierfreude des Autors, seiner kreativen Neugierde, sodass kaum jemand auf die Idee kommen würde, das Fragment gebliebene »Andreas«-Projekt, um hier *ein* Beispiel für viele zu wählen, aufgrund seiner Fragmentarität für weniger ertragreich, für weniger literarisch zu halten als etwa die in sich abgeschlossene und vom Autor publizierte »Lucidor«-Geschichte. In der Verlängerung dieser Annahme würde man fraglos dafür plädieren, dass nicht wenige der Fragmente einen mutigeren und kühneren Autor verraten als manche der zu Ende geführten Werke, für die Hofmannsthal oftmals enormen Aufwand betrieben hat. Das Fragmentarische also, so scheint es mir, hat nur bedingt mit der Fragestellung der gegenwärtigen Diskussion zu tun.⁷

⁶ Jörg Schulte-Altedorneburg, Geschichtliches Handeln und tragisches Scheitern. Herodots Konzept historiographischer Mimesis. Frankfurt a.M. 2001; Frank U. Pommer, Variationen über das Scheitern des Menschen. Reinhard Goerings Werk und Leben. Frankfurt a.M. 1996; Martin Lüdke (Hg.), Siegreiche Niederlagen. Scheitern: Die Signatur der Moderne. Literaturmagazin 30, Hamburg 1992; Monika Fick, Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«. Würzburg 1987; Gesa Schubert, Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts. Berlin 2007.

⁷ Vgl. dazu Achim Aurnhammer, Hofmannsthals ›Andreas‹. Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne. In: Hjb 3, 1995, S. 275–296; Michael Hamburger, Das

Wenn man die Formel von der herrschenden Meinung nicht nur den Juristen überlassen will, kann man dagegen auf einer grundsätzlicheren Ebene von der Verbindung zwischen dem Scheitern und der Moderne als einem etablierten Topos der Literaturwissenschaft ausgehen. Walter Erharts »Kleine Geschichte des literarischen Scheiterns« lehnt sich an Paul Michael Lützlers Argument an, wonach das Verstummen des Dichters als klassische Form seines Scheiterns in Brochs »Tod des Vergil« vorgeführt wird – und von da aus in die Antike, aber auch in das Verstummen Hölderlins zurückverfolgt werden kann.⁸ Auf diese Weise wird freilich gerade wieder das Fragmentarische – etwa mit Musil und Kafka – zum Kronzeugen des Scheiterns erhoben. Der »Chandos«-Brief muss dann als »nur allzu berühmte[s]« Manifest dieses Zusammenhangs herhalten.⁹ Dass aber das Scheitern nicht allein dem Verstummen, dem Abbruch und dem Fragment überlassen bleiben kann, wird gerne übersehen, etwa indem moderne Klassiker des Scheiterns, nämlich Samuel Beckett und Thomas Bernhard, außerhalb der Geschichte des Fragments stehen, aber dennoch in die Geschichte der Abbrüche integriert werden – während sie gerade das Scheitern in einer sehr viel komplexeren Weise in ihren auch abgeschlossenen Werken zum Ausdruck bringen.¹⁰

Die zweite Frage, die wir uns wohl stellen müssen, wäre diejenige nach der Affinität zwischen dem Scheitern – jetzt also hauptsächlich der Figuren im Drama und der Prosa – und den Gattungsnormen, wenn von einer »Komödie des Scheiterns« gesprochen werden soll. Auch hier wäre es wichtig, dass Erfahrungen des Scheiterns nicht voreilig auf den Bereich von Schauspiel und Tragödie festgelegt werden können, sondern dass spezifischer und innovativer nach einer *Komödie* des Scheiterns gefragt werden soll. Sofern man die Komödie als Konfliktlösungspotenzial versteht, wäre ihr das Scheitern nur bedingt zuzuordnen.¹¹

Fragment: Ein Kunstwerk? In: Ebd., S. 305–318; Mathias Mayer, Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals. In: Ebd., S. 251–274.

⁸ Paul Michael Lützeler, Hermann Brochs siegreiche Niederlage. In: Literaturmagazin 30, 1992, Themenheft: Siegreiche Niederlagen. Scheitern, die Signatur der Moderne, S. 72–84; Walter Erhart, Kleine Geschichte des literarischen Scheiterns. In: Ders., Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur. Konstanz 2012, S. 33–79, hier S. 35.

⁹ Erhart, Kleine Geschichte (wie Anm. 8), S. 47.

¹⁰ Dagegen Walter Erhart, in: Ebd., S. 52 und S. 58.

¹¹ Zur Theorie und Geschichte der Komödie vgl. Helmut Arntzen, Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968; Wolfgang Preisendanz, Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen. In: Kontingenz. Hg. von Gerhart von

Nach diesen Vorbemerkungen stellen sich folgende Aufgaben: In einem ersten Anlauf soll versucht werden, Aspekte einer Ästhetik des Scheiterns – diesseits von Komödie und Tragödie – zu skizzieren. Ein zweiter Schritt hat dann die Aufgabe, eine auch für Hofmannsthal relevante Theorie des Scheiterns zu verfolgen, die notwendig in ein existentialistisches Fahrwasser führen wird. Ein drittes Kapitel soll dann eine bereits genauer profilierte Komödie des Scheiterns in abgeschlossenen, nichtfragmentarischen Werken, dem »Schwierigen« und »Arabella«, verfolgen, bevor ich zum Schluss noch einmal auf die Komödienfragmente kurz eingehe.

I

Inwiefern kann dem Scheitern eine ästhetische Qualität zugesprochen werden, inwiefern wäre eine Gegenkategorie, wie etwa der Erfolg, als ästhetisch ungenügend zu charakterisieren? Um eine prinzipielle Affinität zwischen einem ästhetischen Interesse und dem Scheitern zu bedenken, bietet sich eine Reflexion des alten Goethe an, der als einer der großen Autoren einer Glücksforschung gelten kann.¹² In der Einführung zu einer Neuerscheinung hat er über Glück und Unglück nachgedacht.

Man pflegt das Glück wegen seiner großen Beweglichkeit kugelrund zu nennen [...]. Ruhig vor Augen stehend, zeigt die Kugel sich [...] als ein befriedigtes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen, daher kann sie aber auch so wie der Glückliche unsere Aufmerksamkeit nicht lange fesseln. [...] Die Glücklichen überlassen wir sich selbst, und wenn am Ende des Schauspiels die Liebenden in Wonne vereinigt gesehen werden, gleich fällt der Vorhang [...].

Das Unglück dagegen vergleicht Goethe mit einem Tausendeck, »das den überall anstoßenden Blick verwirrt« und »von jeder Seite andern Glanz, [...] andere Farbe, andern Schatten« sendet. An diesem Tausendeck bleibt der Leser oder Zuschauer hängen, denn nur der oftmals mühsame Weg *zum Glück*, aber nicht dieses selbst, kann uns auf Dauer

Graevenitz und Odo Marquard. München 1998 (Poetik und Hermeneutik 17), S. 383–401; Ralf Simon (Hg.), Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001.

¹² Vgl. David E. Wellbery, Prekäres und unverhofftes Glück. Zur Glücksdarstellung in der klassischen deutschen Literatur. In: Über das Glück. Ein Symposium. Hg. von Heinrich Meier. München 2008, S. 13–50, bes. S. 33–40.

fesseln.¹³ Das nur erstrebte Glück und das noch vermiedene Unglück bieten dem Scheitern und seiner ästhetischen Darstellung eine Chance. Goethe ist letztlich dem Tragischen immer wieder ausgewichen, auch und gerade seinen »Faust« hat er ja letztlich gerettet. Mephisto darf die Wette nur halb gewinnen, anders als in fast allen früheren Stationen dieses Stoffes. Trotz Gretchens Tod im Kerker gilt sie durch die »Stimme von oben« als »gerettet«, wie es am Ende des Ersten Teils heißt, und am Ende des Zweiten Teils wird gerade *sie* es sein, die den vielfach schuldig gewordenen Faust freibittet und erlösen helfen kann.

Ist es schon für Goethe somit die Komplikation, die Erarbeitung des Glücks, die ästhetisch befriedigend ist, sodass selbst die Idylle oder der Erfolg (hier denke man an Wilhelm Meisters völlig uninteressanten, erfolgreichen Vetter Werner) nur vor dunklem Hintergrund erträglich scheint, so zeichnet sich der Zusammenhang von Scheitern und Ästhetik in der Folge immer mehr als eine die Moderne prägende Ästhetik des Scheiterns ab.

In Schillers Konzeption des Tragischen, in der Vorstellung der Würde, die sich noch im physischen Untergang über das Materielle erhebt, finden wir eine Ästhetik des Scheiterns auf vielfach zugespitzte Weise. Erst indem Maria Stuart den politisch und juristisch über sie verhängten Tod auch als einen moralischen Prozess anerkennt, gewinnt sie jene beeindruckende Überlegenheit, *im* Scheitern, *im* Tod, die ihrer Gegnerin fehlen wird. Schillers Ästhetik des Scheiterns steht dabei immer noch im Licht einer moralischen Freiheit, die sich etwa im Pessimismus Arthur Schopenhauers deutlich einträgt. Er kennt das Leben lediglich als eine Erfahrung des Leidens und Mitleidens, das Glück in seiner ›negativen Natur‹ als eine immer wieder nur temporäre Befreiung von der Regel des Schmerzes. Das zeigt sich besonders deutlich in der Kunst: »Jede epische oder dramatische Dichtung [...] kann immer nur ein Ringen, Streben und Kämpfen um Glück, nie aber das bleibende und vollendete Glück selbst darstellen«.¹⁴ Diese Form der Negativität wird schließlich in der Ästhetik Adornos zur Eintrittskarte in die Moderne: gerade nur

¹³ Johann Wolfgang Goethe, Werke, 143 Bände, Weimarer Ausgabe. Weimar 1887–1919, Bd. I 42/1, S. 124–127, hier S. 124f.

¹⁴ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, § 58. In: Ders., Sämtliche Werke, 5 Bde. Hg. von Wolfgang Freiherrn von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt a.M. 1976, Bd. 1, S. 439.

noch das Scheitern, der Untergang, das Fragment, die Dissonanz – sie werden zu Zeichen einer dialektischen Wahrheit, während das Gelingen, die Harmonie, das geschlossene Werk in den Verdacht des Kitsches und der Lüge rücken. Gustav Mahlers Symphonien und etwa die dem Absurden sich aussetzenden Stücke von Samuel Beckett werden so zu Garanten einer immer wieder zumutbaren, dunklen Wahrheit.

II

Dieser Zusammenhang zwischen einem ästhetischen Interesse und dem Scheitern gewinnt eine zweite Bedeutungsebene, wenn er um eine letztlich anthropologische Dimension ergänzt wird, die im Horizont einer existentialistischen Perspektive auch für Hofmannsthal wichtig werden sollte, wobei seine Lektüren wie dann seine zeitgenössische Umgebung enggeführt werden können. Denn unter den Theoretikern des Scheiterns spielt das Menschenbild von Blaise Pascal (1623–1662) für ihn eine durchaus erhebliche Rolle. Pascal, den Hofmannsthal zwar nicht gerade häufig, aber doch mehrfach im »Buch der Freunde« zitiert, etwa mit der notwendigen Verrücktheit des Menschen, »daß nicht verrückt sein nur heiße, verrückt sein nach einer anderen Art von Verrücktheit«¹⁵, spricht in einem seiner Fragmente von der Anfälligkeit der menschlichen Vernunft für jede Art von Verwirrung, von ihrer Labilität, von ihrer prekären Nähe zum Scheitern:

Es braucht gar nicht den Lärm einer Kanone, um seine [des Menschen] Gedanken zu behindern: Der Lärm einer Wetterfahne und einer Blockrolle genügen. Wundert euch nicht darüber, wenn er im Augenblick nicht gut nachdenke: Eine Fliege summt vor seinen Ohren; das reicht aus, um ihn unfähig zu machen, einen guten Rat zu erteilen. [...].¹⁶

Überhaupt unterstellt Pascal den Menschen der unvernünftigen Macht der Fliegen: »[S]ie gewinnen Schlachten, hindern unsre Seele am Handeln, fressen unseren Leib«.¹⁷ Schon in dieser Ohnmacht der Menschen

¹⁵ Blaise Pascal, *Gedanken*. Nach der endgültigen Ausgabe übertragen und hg. von Wolfgang Rüttenauer. Köln 2007, S. 88, Nr. 160; Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*. In: SW XXXVII, S. 24.

¹⁶ Pascal, *Gedanken* (wie Anm. 15), S. 157, Nr. 311; Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*. Hg. von M. Léon Brunschvicg. Paris 1971, S. 496f., Nr. 366.

¹⁷ Pascal, *Gedanken* (wie Anm. 15), S. 89, Nr. 166.

nistet ein Potenzial, das Pascal auch komisch zu sehen bereit ist, wenn er das Unglück aus der einzigen Ursache herleitet, »nicht ruhig in einem Zimmer bleiben zu können«.¹⁸ Pascal seziert hier das Phänomen der Zerstreuung, das der um 20 Jahre jüngere Jean de LaBruyère (1645–1696) zu einer komödienhaften Figuration seiner quasi-theophrastischen Sammlung von »Caractères« gemacht hat, die Hofmannsthal intensiv gelesen und genutzt hat.¹⁹ LaBruyères Lesarten »von dem Zerstreuten und dem Ehrgeizigen« beschäftigen ihn schon früh,²⁰ wobei besonders der zerstreute Menalque in Hofmannsthals Komödien begegnet.²¹

Hier ist es für Hofmannsthal vor allem der Blick des Moralisten, des Gesellschaftskritikers, der gerade bei Hofe das menschliche Scheitern als alltägliche Erfahrung beobachten kann.

64. Das Leben am Hof ist ein ernsthaftes, melancholisches Spiel, das Aufmerksamkeit erfordert: man muß seine Geschütze und Batterien gut aufstellen, einen festen Plan haben, ihn befolgen, denjenigen seines Gegners durchkreuzen, manches Mal wagen und mit Phantasie spielen; und nach allen Überlegungen und allen Maßregeln wird einem Schach angekündigt und bisweilen auch Matt; oft, wenn man die Bauern gut gespart hat, geht man zur Dame und gewinnt die Partie: der Geschickteste trägt den Sieg davon oder der Glücklichste.²²

Eine Transformation der Anthropologie des Scheiterns vom Gesellschaftlichen ins Existentielle ist bei einem anderen Stichwortgeber zu beobachten, der im »Buch der Freunde« ebenfalls begegnet und zu einem Kronzeugen von Hofmannsthals Arbeiten wird, bei Sören Kierkegaard (1813–1855). Er setzt das Scheitern, das Ärgernis und die Paradoxie als Angelpunkte einer folgenreichen Neuvermessung an. Vor allem seine radikale Verwerfung der spießigen Dogmatik, die aus Angst vor der zugemuteten Wahrheit das leibhaftige Paradox des Menschensohns aus der Kirche ausgeschlossen hat, ist eine Diagnose der billigen, trivialen Verfehlung des Scheiterns. Denn nur indem das Scheitern ins Zentrum gestellt würde, bestünde nach Kierkegaard eine Chance, sowohl die Ra-

¹⁸ Ebd., S. 91, Nr. 178.

¹⁹ Vgl. Hofmannsthals Exemplar aus dem Jahr 1885, SW XL, S. 414–416.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, Shakespeares Könige und große Herren. SW XXXIII, S. 79.

²¹ SW XL, S. 415f., am ausführlichsten im Fragment »Der Emporkömmling« (SW XXII, S. 14 und S. 194).

²² Jean de la Bruyère, Die Charaktere. Aus dem Französischen von Otto Flake, mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt a.M./Leipzig 2007, S. 225f.

dikalität des Christentums, den Mut zum Sprung in den Glauben und die Leidenschaft für das Paradoxe zu retten. Kierkegaard verwirft eine systematisch vermittelbare, lehrbare Wahrheit – an ihre Stelle tritt das Risiko der Existenz, die sich gerade durch ihr Scheitern beglaubigt –, und warum sonst hätten sich Kafka und Hofmannsthal, Heidegger und Adorno für Kierkegaard interessieren können. »In dieser Welt«, so Kierkegaard, »siegt das Wahre nur durch Leiden, durch Unterliegen«,²³ hier muss sich »die Herrlichkeit umgekehrt als Geringheit und Erniedrigung zeigen«.²⁴ Auf diese Weise wird das Scheitern zum Modell menschlicher Existenz, die gerade deshalb auf den Sprung in den Glauben angewiesen ist.

Eine intensivere Diskussion des Scheiterns entwickelt, in Fortschreibung dieser kierkegaardschen Ansätze, Karl Jaspers (1883–1969), zu dessen Heidelberger Studentinnen auch Hofmannsthals Tochter gehört hat.²⁵ In einer Lektüreliste aus dem November 1925 hält Hofmannsthal die 1921 erschienene Gedenk-»Rede auf Max Weber« von Jaspers fest (SW XXXVIII, S. 981). Kurt Salamun hat ausgeführt, wie gerade Max Weber für Jaspers ein entscheidendes Vorbild werden konnte, weil seine Forderung nach der Distanzierungsfähigkeit des Politikers gegenüber illusionären Wunschvorstellungen sich in Jaspers' Konzeptionen von Lebensernst und Geduld spiegelten, die »auch den politisch Handelnden auszeichnen sollten, damit er Enttäuschungen und Erlebnisse des Scheiterns in der Politik ohne Verbitterung, Resignation und Menschenverachtung verkraften kann«.²⁶ Dieses politische Scheitern spielt im existentialistischen Umfeld von Karl Jaspers durchaus eine gewisse Rolle. Liselotte Richter (1906–1968), die mehrfach über Kierkegaard gearbeitet hatte und mit dem Ehepaar Jaspers seit 1934 im Briefwechsel stand,²⁷ hatte ihm in ihrem Weihnachtsbrief 1944 davon geschrieben, Henrik Wergelands Diktum »Die Sache der Wahrheit siegt auch im

²³ Sören Kierkegaard, Einübung im Christentum. In: Ders., Einübung im Christentum. – Zwei kurze ethisch-religiöse Abhandlungen – Das Buch Adler. Hg. von Walter Rest. München 1977, S. 49–267, hier S. 205.

²⁴ Ebd., S. 209.

²⁵ Maya Rauch, Nachwort. In: TB Christiane, S. 180.

²⁶ Kurt Salamun, Karl Jaspers. München 1985, S. 121.

²⁷ Vgl. Karl Jaspers, Korrespondenzen. Hg. im Auftrag der Karl Jaspers-Stiftung von Matthias Bormuth, Carsten Dutt, Dietrich von Engelhardt, Dominic Kaegi und Reiner Wiehl (†). In: Philosophie. Hg. von Dominic Kaegi und Reiner Wiehl (†). Göttingen 2016, S. 576–626.

Scheitern« in ihrem philosophischen Tagebuch zu behandeln.²⁸ In einem wohl 1952/53 zu datierenden Gutachten hat Jaspers sich wohlwollend über sie geäußert, obwohl sie 1935 in die NS-Frauenschaft, 1945 in die KPD eingetreten war.²⁹

In seinem Buch über »Die großen Philosophen« von 1957 hat Jaspers die kierkegaardsche Linie der Jesus- und Wahrheitstradition fortgeschrieben und den »Gipfel des Leidenkönnens« als »nichts Zufälliges, sondern echtes Scheitern« interpretiert.³⁰ Im Hinblick auf den Menschen geht Jaspers indes von einem positiven Verständnis des Scheiterns aus, wenn das unvollendete Streben nach Ganzheit, Gewissheit oder Freiheit die Möglichkeit erst eröffnet, »ein offenes, dynamisches und unabgeschlossenes Wesen zu sein«.³¹ Der in der dreibändigen »Philosophie« entwickelte Gedanke von der »antinomischen Struktur« des Daseins (»keine Wahrheit ohne Falschheit, Leben nicht ohne Tod«³²) manifestiert sich als existenzielle Grenzerfahrung gegenüber dem Tod, der Ganzheit oder der Selbsterkenntnis. Diese in gewisser Hinsicht vielleicht schlicht scheinende Existenzialanthropologie gewinnt aber dort genau an einer Kierkegaardschen Leidenschaft für das Paradoxe, wo Selbstwahl und Unfreiheit zusammenstoßen, wo – so Salamun – »die existenzerhellende Selbstreflexion in den Existenzvollzug umschlägt und der Mensch sich in der Selbstwahl als frei erlebt« – um zugleich zu erkennen, dass er »im Selbstsein die radikalste Abhängigkeit« von der Transzendenz erfährt, mithin das Scheitern des Autonomiepostulates.³³ Genau damit sind wir unversehens bei Hofmannsthal gelandet, genauer beim »Schwierigen«.

²⁸ Ebd., S. 605.

²⁹ Ebd., S. 624.

³⁰ Karl Jaspers, Die großen Philosophen, Bd. 1: Darstellungen und Fragmente. München 1981, S. 207; Salamun, Jaspers (wie Anm. 26), S. 139.

³¹ Ebd., S. 147.

³² Karl Jaspers, Philosophie. Bd. 3: Metaphysik. Berlin 1956, S. 221.

³³ Salamun, Jaspers (wie Anm. 26), S. 146f.; Karl Jaspers, Von der Wahrheit. München 1958, S. 621. Auch wenn Heidegger nicht vom Scheitern des Daseins – als der ontologischen Verfasstheit des Menschen – spricht, gibt er die unauflösbar Paradoxie seiner Unabgeschlossenheit zu bedenken: »Im Wesen der Grundverfassung des Daseins [...] liegt eine ständige Unabgeschlossenheit [...] Solange das Dasein als Seiendes ist, hat es seine ›Gänze‹ nie erreicht. Gewinnt es sie aber, dann wird der Gewinn zum Verlust des In-der-Welt-seins schlechthin.«: Martin Heidegger, Sein und Zeit. 14. Aufl. Tübingen 1977, S. 236.

Stellt man die über fast zwölf Jahre sich erstreckende Arbeit am »Schwierigen« neben die in dieser Zeit erprobten Lustspiele und Entwürfe, die Molliere- und Calderón-Bearbeitungen, den »Sohn des Geisterkönigs« oder den »Emporkömmling« (SW XX/XXI), dann kann man die am Ende des Stücks stehende Verlobung des Grafen Brühl als das ausnahmsweise gelungene Resultat eines Scheiterns auf allen Ebenen verstehen.³⁴ Er ist der »Mann ohne Absicht« (SW XII, S. 264), bei dem »die Natur, die Wahrheit alles erreicht und die Absicht nichts« (ebd., S. 43) und der doch in ein Netz von Fäden eingesponnen werden soll: Die Schwester und ihr Sohn erhoffen sich von ihm die Anbahnung einer Ehe zwischen diesem, Stani, und der Gräfin Helene. Gleichzeitig versucht der Graf die zerrüttete Ehe zwischen Adolf und Antoinette Hechingen wieder zu kitten, während Antoinette von einer Wiederaufnahme ihrer Liebschaft mit dem »Schwierigen« träumt: lauter Ansprüche, die als Teil des gesellschaftlichen Netzwerks und seiner Konversationstaktik zu ihrer gegenseitigen Blockade führen. Vielzitiert sind die Passagen, in denen von den chronischen Missverständnissen die Rede ist, von der Zwangsläufigkeit, durch das Reden »die heillosesten Konfusionen anzurichten« (ebd., S. 142) bzw. darin »auf die Länge alles sogenannte Gescheite dumm und noch eher das Dumme gescheit« erscheinen zu lassen (ebd., S. 18). In seiner von Pascal und LaBruyère erfassten Zerstreutheit (vgl. ebd., S. 187) und Entschlusslosigkeit (ebd., S. 11), in seinem missglückenden Ringen mit der Sprache – »Ich habe die Sprache gegen mich« (ebd., S. 265) – wie mit den Medien, etwa dem Telephon (ebd., S. 47), ist Hans Karl Bühl ein dilettantischer Furlani, der genau deshalb den Clown und seine Kunststücke mehr bewundert »als die gescheitesten Konversation« (ebd., S. 61): »Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht – er geht immer nur auf die Absicht der andern ein« (ebd., S. 68). Das Hinunterwerfen eines auf der Nase balancierten Blumentopfes geschieht »aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann«, d.h., Schönheit und Scheitern gehen eine faszi-

³⁴ Die Forschung zum »Schwierigen« hat sich mit Fragen der Sprachkritik, der Zeit- und Gesellschaftskritik (auch im Zusammenhang des Ersten Weltkrieges), zuletzt der Geschlechterproblematik und der Modernität befasst. Einen Überblick bieten Sigrid Nieberle in HH, S. 233–236, und Michael Woll, Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« – Werkanalyse in der Geschichte der Interpretationen. Göttingen 2018 (im Erscheinen).

nierende Synthese ein, die mit der Scheinbarkeit der Absicht spielt. Diese Virtuosität des Spiels beherrscht Graf Bühl nicht, aber ihm kommt die Gefühlsgenialität von Helene Altenwyl entgegen, die ihn schließlich, paradox gesagt, *trotz* seiner guten Absichten rettet und ihn aus dem Klatsch und der Verstrickung der Gesellschaft ein Stück weit befreit.

Was auf gesellschaftlicher Ebene wie ein Scheitern aussieht – dass alle Absichten durchkreuzt sind –, ist auf einer existenziellen Ebene nichts anderes als das Werden und Wählen dessen, wer man ist. Die Komik des Scheiterns besteht hier darin, dass Graf Bühl nicht selbst sich zu wählen entscheidet, sondern dass es die mutige Entscheidung Helenes ist, ihm zu seinem Selbst zu verhelfen. Die Komik des Schwierigen liegt nicht zuletzt in dem Schwebezustand zwischen Scheitern und Gelingen, der auf jeden Fall auf die existenzielle Beschädigung verweist: Auch was als Selbstwahl des Grafen Bühl erscheint, ist nicht wirklich das Ergebnis einer autonomen Entscheidung, sondern erweist sich als komplexe Abhängigkeit. Zum einen im Erlebnis einer schon vorweggenommenen Faktizität, wenn im Verschüttungstrauma bereits Helene seine Frau war, zum anderen in der Angewiesenheit auf Helene, ohne die er kaum aus den Fesseln der Konvention herauskommen würde. So spricht vieles dafür, dass Hofmannsthal die Komik des Scheiterns mit einer Genderperspektive verknüpft hat. Unübersehbar ist dabei der kierkegaardsche Hintergrund dieses erfolgreichen Scheiterns: Für seine 1916 gehaltenen Reden in Skandinavien hat Hofmannsthal ausführlich auf die »Stadien auf dem Lebensweg« und die »Einübung im Christentum« zurückgegriffen: »Werden was man ist, sich selbst wählen in gottgewollter Selbstwahl. Nicht die Wahrheit wissen, sondern die Wahrheit sein, nicht ausgehen von der Persönlichkeit, sondern hinstreben zu ihr«.³⁵

Schieflagen von Lebensentwürfen, oftmals ironisch zwischen einem ehrgeizigen oder moralischen Anspruch einerseits und einem offenbar recht nüchternen Ergebnis andererseits, kann man in den größeren der Komödienfragmente angedeutet finden: Einen in diesem Sinn eher schäbigen Erfolg wird man bei den Protagonisten des »Emporkömlings« und der Schieberfigur in »Das Caféhaus oder Der Doppelgänger« (SW XXI, S. 55–166) erwarten können. Versöhnlicheres Scheitern prägt wohl die olympisch-wienerischen Doppelfiguren in der großen Fantasie vom »Sohn

³⁵ SW XXXIV, S. 299 und S. 1239.

des Geisterkönigs«. Wie viele andere Texte Hofmannsthals aus einer Adaption hervorgegangen, schließen sich hier erheblich darüberhinausgehende Visionen an, die den Vergleich mit der »Zauberflöte«, dem »Faust II« oder »Peer Gynt« provozieren. Aber der intensiver Analyse würdige Entwurf ist nicht als Aufsteigergeschichte angelegt, sondern als eine ironisch aufs Allzumenschliche umgebogene Resignationsfantasie, in der Erfolg und Scheitern einander bedingen.

Nehmen wir uns ein Aufsteigerszenarium in dem »Emporkömmling« vor,³⁶ mit dem sich Hofmannsthal über lange Jahre beschäftigt hat und das eine sternheimsche Facette seines Schreibens zeigt. Es ist in einem gewissen Sinn wirklich eine Komödie des Scheiterns, die offenbar auf Momente der Peinlichkeit und Scham hinauslaufen sollte. Denn dieser Durchschnitts-Leopold, eine Art Mann ohne Eigenschaften, zeigt die Degradierung eines Aufsteigers, der sich am Ende in der Banalität einrichten muss, nachdem die hochfliegenden Pläne gescheitert sind. Davon legen kleine Splitter der Notizen eher unmittelbar und konkret Zeugnis ab, es sind anekdotische Einfälle und Kürzestzenarien, in denen ein solches Scheitern gezeigt werden sollte – die Ausführung ist uns Hofmannsthal ja schuldig geblieben. »Er fürchtet wie's Feuer: als ordinär oder als excentrisch zu erscheinen« (SW XXII, S. 43), d.h., wir haben hier einen ›Bagatelladligen‹, der von der hohen Aristokratie nicht aufgenommen wird. Deren Motto »Man bleibt, was man ist!« (ebd., S. 49) zeigt die Vergeblichkeit aller Bemühungen; Leopold aber sollte sich in der unguten Mischung aus Unterwürfigkeit und Ehrgeiz kompromittieren, etwa im ausführlicher entworfenen zweiten Akt, wo er um die Gräfin werben soll und »die verkehrtesten Antworten« gibt (ebd., S. 46). Eine ›Nuance‹, die das Peinliche gut trifft, überliefert die Notiz 93: »Er hat Gamaschen an, die andern haben alle keine. Jetzt ärgert er sich – und will sie ausziehen, zieht eine aus und steckt sie in die Tasche« (ebd., S. 39). Momente also eines gesellschaftlichen Scheiterns, wie wir sie mit peinigenden, schamhaften Szenen im »Andreas«-Roman oder dem lauten Gepolter des Ochs im »Rosenkavalier« verbinden. Zweifellos gewinnt Hofmannsthal diesem Scheitern komische Seiten ab.

Und von einer an Max Weber geschulten Entzauberung der Moderne wird man bei jenen mutigen Szenarien sprechen können, die, wie das »Schauspiel mit drei Figuren« (ebd., S. 120–133) oder die Sprechoperette

³⁶ SW XXII, S. 7–51.

»Das Hotel« (ebd., S. 134–166), eine zwischen Proust und Brecht ange-siedelte Revue gesellschaftlicher Ernüchterung propagieren. Hier rückt Hofmannsthal in die Nähe einer recht opernfeindlichen Entlarvungskomik. Und doch wird auch die Opernkomödie zu einem Forum für die Komik des Scheiterns.

Ein zweites Experiment einer Komik des Scheiterns, diesmal dann auf eine Protagonistin fokussiert, bietet die Oper »Arabella«, die erst unmittelbar vor Hofmannsthals Tod beendet werden konnte.³⁷ Das Sujet bewegt sich in der heruntergekommenen Adelswelt, wenn die jüngere Schwester als Sohn verkleidet werden muss, weil sich der Vater es nicht leisten kann, zwei Töchter auszustatten. Es ist eine vom Austausch zahlreicher Zeichen geprägte Welt – Kartenorakel, Blumen als Liebeszeichen, Briefe mit zum Teil verstellter Handschrift, ein Glas Wasser als Zeichen der Treue, Zeichen des Reichtums –, in der Arabella an der Überzeugung festhält,

der Richtige – wenn es einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird einmal dastehen, da vor mir
und wird mich anschauen und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen.

(SW XXVI, S. 16)

Aber Arabellas Zuversicht, im ungarischen Witwer Mandryka endlich dem Richtigen begegnet zu sein, erleidet eine höchst peinliche Probe.³⁸ Sie steht am Ende im Verdacht, ihren Abschied von der Mädchenzeit in den Armen jenes Matteo gefeiert zu haben, den sie immer abgewiesen hatte. Denn in der Tat schwärmt Matteo im dritten Akt vom genossenen Glück – nichts ahnend, dass er die Nacht mit Arabellas Schwester verbracht hat, die, als Bruder verkleidet, sich in den stets abgewiesenen Matteo verliebt hatte. Arabella steht im Treppenhaus am Tiefpunkt ihrer Gewissheit, verdächtigt, beschämkt, sich keiner Schuld bewusst, denn

³⁷ Zu »Arabella« nach wie vor lesenswert die Studien von Richard Alewyn, *Arabella*. In: Über Hugo von Hofmannsthal, 4. Aufl. Göttingen 1967, S. 120–123; Ewald Rösch, *Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen*, 3. Aufl. Marburg 1975, S. 200–219; Richard Exner, *Arabella. Verkauft, verliebt, verwandelt?* In: HF 8, 1985, S. 55–80.

³⁸ Vgl. Mathias Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 106f.

auch sie weiß noch nicht, wer den ihr fremden Matteo glücklich gemacht hat. Aber entscheidender ist das Scheitern ihrer Lebenshoffnung:

[...] so ist der Richtige doch nicht der Richtige?
O Gott wie du mich demütigst bis ins Mark
was von mir bleibt denn übrig noch nach dieser Stunde?
(SW XXVI, S. 62)

Wie Kleists Alkmene muss sie sich gegen einen furchtbaren Verdacht verteidigen, alle Zeichen sprechen gegen sie. Noch bevor die jüngere Schwester mit ihrem Geständnis – dass *sie* an Stelle von Arabella mit Matteo zusammen war – die prekäre Situation klärt, verweist Arabella auf den einzigen möglichen Ausweg aus dem Dilemma der Zeichen. Ihre rhetorische Frage zielt auf das Scheitern der ganzen Existenz: »Was ist an allem in der Welt, wenn dieser Mann/ so schwach ist und die Kraft nicht hat an mich zu glauben« (ebd., S. 60). Erst die Bedingungslosigkeit, der kierkegaardsche Sprung in den Glauben an den anderen, *ohne* durch Zeichen abgesichert zu sein, wäre in seiner Risikobereitschaft stark genug, den Kreislauf des Scheiterns zu zerbrechen. Zumindest, wenn man mit Kierkegaard und Hofmannsthal in der Ehe eine so ernsthafte und belastbare Institution sieht. »Richtig heirathen kann nur ein Witwer« – dieses Wort aus Kierkegaards »Stadien auf dem Lebensweg« hat Hofmannsthal schon während der Arbeit am »Schwierigen« exzerpiert (SW XII, S. 244) und es offenbar mit der Figur des Mandryka eingelöst. Das Bewusstsein freilich von der Labilität dieses Prozesses kommt dadurch zum Ausdruck, dass Arabella statt des ungarisch-ländlichen Rituals ihrem Bräutigam nicht einen Becher, sondern ein Glas voll Wasser überreicht und dass er es – wie als Zeichen der Überholtheit des Zeichens durch den Glauben – anschließend zerschlägt.³⁹

Arabellas Hoffnung auf die Risiko- und Glaubensbereitschaft des anderen ist die höchst labile Antwort auf die Unvermeidlichkeiten des

³⁹ »Arabellas« ist in der Forschung mehrfach im Rahmen einer habsburgischen Mythisierung Südosteuropas beschrieben worden: Srđan Bogosavljević, Hofmannsthal's ‚Mythological Opera‘ Arabella. In: Ritchie Robertson/Edward Timms (Hg.), Theatre and Performance in Austria. From Mozart to Jelinek. Edinburgh 1993, S. 73–80; Markus Fischer, Latinität und walachisches Volkstum. Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals Lyrischer Komödie ‚Arabella‘. In: HJb 8, 2000, S. 199–213; Boris Previsic, ‚Arabella‘ und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident. In: HJb 19, 2011, S. 321–355.

Scheiterns und des Selbstverlustes, die ein tragisches Potenzial haben. Aber diese Möglichkeiten des Scheiterns bleiben auf die Unzuverlässigkeit von Zeichen begrenzt, auf ihre komische Arbitrarität. Deshalb gewinnt auch hier das Paradoxon einer Destabilisierung der Zeichen eine – wie auch immer zerbrechliche – »komische« Bedeutung.

Darin scheint mir jedenfalls die eigentliche Begründung für die anhaltende *Komik* des Scheiterns zu liegen, die auch ein Plädoyer für die Komödie ist: Nach der These eines Philosophen, der als Meisterdenker des Scheiterns gelten kann, nach Arthur Schopenhauer ist

[d]as Leben jedes einzelnen [...], wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutendsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls sind lauter Komödienszenen.⁴⁰

Die fraglose Katastrophe, die Schopenhauer als Resultat des Lebens sieht, ist nicht wiederholbar, sie ist der endgültige Untergang, von dem in der Literatur die Tragödie erzählt. Die Komödie dagegen ist der Ort des wiederholten, d.h. vor allem: des wiederholbaren Scheiterns. Die Komödie ist in der Regel die weniger heroische, die menschliche Form jener Erfahrung, die als eine Einübung ins Scheitern ihre zwar nicht unernsten, zugleich aber humorvollen Seiten hat. Man sollte also weiter darüber nachdenken, ob nicht die – gelungene oder gescheiterte, die abgeschlossene oder Fragment gebliebene – Komödienproduktion Hofmannsthals eine futurische Qualität hat? Ob neben den Rekonstruktionen aus Aristophanes, Molière oder Goldoni zu dieser Familie am Ende nicht auch Thomas Bernhard, vor allem aber Samuel Beckett gehören?

Albert Camus hat uns dazu gebracht, dass wir uns den Ahnvater allen Scheiterns, dass wir uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen müssen.⁴¹ Und auf Spuren, die Kierkegaard gebahnt hat, arbeitet Martin Seel im »Versuch über die Form des Glücks« dessen Widerstän-

⁴⁰ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 4. Buch, § 58. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 442.

⁴¹ Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Übers. von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Hamburg 1976, S. 101.

digkeit heraus: »[...] jeder Begriff des Glücks bezeichnet zugleich eine Möglichkeit des Unglücks [...]. Der positive Begriff führt den negativen mit«.⁴² So spricht einiges dafür, dass wir uns das Scheitern bei einem Autor wie Hofmannsthal als eine Form der Selbstfindung, mitunter der Komik jedenfalls, vielleicht sogar des Glücks vorstellen müssen.

Oder sollten wir uns den meerfernen Wiener Festlandsbewohner gar als einen Seefahrer vorstellen, der den Schiffbruch nicht nur als Möglichkeit vor Augen hatte, sondern ihm auch einen Gegensinn abgewinnen konnte? Das Motto des Pompeius: »*Navigare necesse est, vivere non est necesse*« (SW XXXII, S. 217) hatte er aus d'Annunzios Text nach der Ermordung der Kaiserin Elisabeth aufgegriffen. Pompeius hatte damit denjenigen widersprochen, die ihn davon hatten abhalten wollen, das Schiff zu besteigen. Dass Hofmannsthal sich damit einen Spruch zu eigen gemacht hat, der dann zum Motto der Hanse wurde, ist verwunderlich (vgl. ebd., S. 971). Aber der Schiffbruch steht nicht nur, wie wir aus Hans Blumenbergs Studie wissen,⁴³ in einer engen Verbindung mit dem Staunen der Philosophie: Bei Hofmannstahl wird das Scheitern zu einer poetologischen Schlüsselfigur, denn zu seinen wohl lebenslang zitierten Lieblingsformeln gehört jene Zeile, die er in Emersons Essay über Montaigne, jenen Philosophen des Schiffbruchs, gefunden hat. Es ist der Schlussvers aus William Channings Gedicht »The Poet's Hope«, den Emerson als Beleg dafür anbringt, dass Montaigne, »the sceptic«, uns vor Augen stellt, auch wenn sich Abgründe unter Abgründen auftun und Meinungen immer wieder ersetzt werden, »all are at last contained in the Eternal Cause«, und dann folgt eben der Vers – »Und sinkt mein Kahn sinkt er zu neuen Meeren«. Im Original: »If my bark sink, 'tis to another sea«.⁴⁴ Dieses Mottos, klein genug, wie Hofmannsthal an anderer Stelle sagt, um auf einen Fingernagel geschrieben zu werden, können wir uns bedienen, um uns das Scheitern als eine unverzichtbare, nicht eine zu vermeidende, Existenzform seines Schreibens vorzustellen.⁴⁵

⁴² Martin Seel, Versuch über die Form des Glücks, Studien zur Ethik. Frankfurt a.M. 1995, S. 54.

⁴³ Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979, S. 14.

⁴⁴ Ralph Waldo Emerson, Montaigne, or The Sceptic. In: Ders., Essays and Poems. Selected and arranged by G.F. Maine. London/Glasgow 1967, S. 391.

⁴⁵ Die Zitatbelege am gründlichsten in SW XXXII, S. 755.

»Ein Hauch von Mystizismus«
Hofmannsthals Scheitern an Goldoni
in der Komödie »Cristinas Heimreise«

*Goldoni, le deux Gozzi et la Rosalba,
Guardi et le Buranello, Da Ponte, Casanova,
les gazettes, les Granelleschi, tout cela, tous ceux-ci,
en miniatures et mélodies, en comédies et chansonnettes,
en tableautins, en escapades et lestes choses
s'accordent à proclamer une nuance d'âme qui fut heureuse.*

Philippe Monnier, Venise au XVIII^e siècle (1907)

Einleitung

Dass Venedig in Hofmannsthals Komödien nicht nur eine beliebte Kulisse, sondern auch einen zentralen sowie ausdrücklich ›literarischen‹ Themenkomplex darstellt, davon zeugt nicht zuletzt der Umstand, dass Hofmannthal bestimmende Anregungen zur Komödiendichtung um 1907 gerade vom Venezianer Carlo Goldoni bekommt; Goldonis Komödien hinterlassen auch später im Werk Hofmannsthals deutliche Spuren.¹ Tatsächlich ist die neuzeitliche europäische Komödientradition, die auf die Commedia dell’Arte zurückgeht und sich dann im 18. Jahrhundert in Goldonis Theaterreform weiterentwickelt, für Hofmannthal neben

¹ Goldoni-Bezüge, die in der Kritischen Ausgabe nachgewiesen sind, finden sich außer in »Cristinas Heimreise« etwa auch im 1907 begonnenen Komödienfragment »Silvia im ›Stern‹« (SW XX Dramen 18), im ebenfalls seit 1907 konzipierten »Andreas«-Roman (SW XXX Roman) sowie in der 1909/10 konzipierten Operndichtung »Der Rosenkavaliers« (SW XXII Dramen 20). Hinweise auf Goldoni ziehen sich durch Hofmannsthals gesamtes Schaffen, wie seine Aufzeichnungen belegen; Einträge zu Goldoni findet man bis in die 1920er Jahre (vgl. etwa SW XXXVIII Aufzeichnungen, Text, S. 920). Bereits 1892 erwähnt er »La locandiera« (ebd., S. 158 und S. 163); an Marie von Gomperz schreibt er am 13./14. Mai 1892: »Die Duse fällt gerade in meine Prüfungswocche; in Cleopatra und Locandiera, einem wirklich italienischen Stück von Goldoni, werde ich sie mir aber jedenfalls ansehen.« (BW Gomperz, S. 69f.) Auch sonst wird Goldoni in Briefen zwischen 1892 und 1924 immer wieder erwähnt.

dem Wiener Volkstheater prägend gewesen.² In den 1980er Jahren ist Roger Bauer zum ersten Mal den Bezügen von Hofmannsthals Komödien zur venezianischen Tradition nachgegangen und hat sich dabei nicht zuletzt mit Goldoni beschäftigt.³ Doch seitdem hat die Forschung den Themenkomplex Hofmannsthal und Goldoni nur wenig beachtet.⁴ An Bauers Studien anknüpfend, nimmt sich dieser Aufsatz vor, das wichtige Thema weiterzuverfolgen, wobei ein besonderes Augenmerk auf »Cristinas Heimreise« liegen soll.

Nach einem ersten Abschnitt, in dem Hofmannsthals Goldoni-Rezeption umrissen wird, konzentriert sich der Beitrag in einem zweiten Teil auf die Bezüge zwischen »Cristinas Heimreise« und Goldonis »La locandiera« (dt. »Mirandolina«), uraufgeführt 1752 im Teatro Sant'Angelo in Venedig. Dabei werden besonders die erste und die zweite Fassung von Hofmannsthals Komödie untersucht. Diese Komödie Goldonis hatte Hofmannsthal 1892 – genau in dem Jahr, in dem er auch zum ersten Mal nach Venedig fuhr – in der Aufführung mit der bekannten Schauspielerin Eleonora Duse im Wiener Burgtheater gesehen. »La locandiera« gehört außerdem zu den Texten Goldonis, die Hofmannsthal besaß und die sich, mit Annotationen versehen, welche sich explizit auf »Cristinas Heimreise« beziehen, noch heute unter den überlieferten Beständen seiner Bibliothek befinden.⁵ In einem abschließenden Fazit wird der

² Vgl. dazu auch Hans-Albrecht Koch in seinem einführenden Kapitel zu Hofmannsthals Komödien in HH, S. 227f. Bezeichnend für Hofmannsthals Interesse an der *Commedia dell'Arte* ist, dass er bereits 1893 das Fragment eines Versdialogs zwischen »Arlecchino und Don Juan« niederschreibt, das er möglicherweise als Puppenspiel konzipiert und in dem sich auch Bezüge zum Wiener Kasperletheater feststellen lassen. Vgl. SW XXI Dramen 19, S. 12, und den Kommentar von Mathias Mayer auf S. 183–185.

³ Roger Bauer, Hugo von Hofmannsthal und die venezianische Komödientradition. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 27, 1986, S. 105–122; s. auch Ders., »Der Impresario von Smyrna«. Ein Fragment aus Hofmannsthals Nachlaß. In: Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag. Hg. von Ilse Nolting-Hauff und Joachim Schulze. Amsterdam 1988, S. 376–393.

⁴ Eine Ausnahme ist Elena Raponis aufschlussreiche Monografie, in welcher die Autorin im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit Hofmannsthal und Italien auch Goldoni zwei Kapitel widmet: Dies., Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Mailand 2002, S. 89–99 und S. 219–288.

⁵ In Hofmannsthals Bibliothek sind neben einem teilweise unaufgeschnittenen Exemplar von Goldonis »Diener zweier Herren« auf Deutsch (Reclam 1873) und einem vermissten, bloß noch auf der Karteikarte aufgenommenen Exemplar von »Der Impresario von Smyrna« (Reclam 1881) vier Ausgaben von »Commedia scelta« von Goldoni im Original (Le Monnier, Firenze 1896 und 1897, Hoepli, Milano 1902 und Sonzogno, Milano 1902) verzeichnet. In den ersten beiden Ausgaben sind Anstreichungen und Anmerkungen von Hofmannsthals

Beitrag auch die andere, ebenfalls mit Venedig verbundene Quelle von »Cristinas Heimreise« streifen, nämlich eine Episode aus dem zweiten Band von Casanovas Lebenserinnerungen.⁶ Für den vorliegenden Aufsatz erscheint dabei von besonderem Interesse, wie sich Hofmannsthals Casanova von dem venezianischen Verführer seiner literarischen Vorlage absetzt. Im Fokus des Beitrags steht daher die Frage, wie schöpferisch Hofmannsthal in »Cristinas Heimreise« in erster Linie mit Goldoni, aber auch mit seiner anderen Quelle umgegangen ist und ob er womöglich an dieser produktiven Rezeption des literarischen Venedig im 18. Jahrhundert ›gescheitert‹ ist. Dabei wird das ›Scheitern‹ als eine sich auch ins Positive wendende Misslingenserfahrung verstanden, durch die sich neue künstlerische Möglichkeiten für Hofmannsthals Komödie eröffnen.⁷

Hofmannsthals Goldoni

Mit Goldoni kommt Hofmannsthal schon früh in Berührung: Nachdem er die Stücke des Venezianers seit den 1890er Jahren im Wiener Burgtheater gesehen hat, widmet er sich ab 1907 der Lektüre von Goldonis Komödien – einer Lektüre, die ihn über mehrere Jahre hindurch und bis 1925 begleiten wird.⁸ Und ebenfalls im Jahr 1907, in dem sich auch Goldonis Geburt zum 200. Mal jährt, liest Hofmannsthal Philippe Monniers Buch »Venise au XVIII^e siècle«, ein Geschenk von Harry Graf Kessler, in dem sowohl die Commedia dell'Arte als auch die Werke des venezianischen Komödiendichters ausführlich behandelt werden.⁹

Hand zu finden. Lesedaten lassen sich für die Jahre 1907, 1913, 1916 und schließlich 1922 festhalten. Vgl. SW XL Bibliothek, S. 251–253.

⁶ Hofmannsthal hatte die zwischen 1907 und 1909 erschienene Ausgabe gelesen: Giacomo Casanova, Erinnerungen. Übersetzt und eingeleitet von Heinrich Conrad. München/Leipzig: Georg Müller. Vgl. SW XI Dramen 9, S. 419. Keiner der 13 Bände dieser Ausgabe hat sich in seiner Bibliothek erhalten. Neben einer Taschenbuchausgabe aus dem Jahr 1925 ist allerdings noch die französische Ausgabe von Casanovas Memoiren vorhanden (Paris 1880), vgl. SW XL Bibliothek, S. 126.

⁷ Vgl. dazu das Exposé der im vorliegenden Jahrbuch dokumentierten Tagung der Hugo von Hofmannsthal Gesellschaft, die den bezeichnenden Titel trug: »Hofmannsthals Komödie des Scheiterns« (http://hofmannsthal.de/hugo/wp-content/uploads/2016/12/Hofmannsthal-Tagung_2017_Flyer.pdf [Zugriff: 31.10.2018]). Zum facettenreichen Begriff des ›Scheiterns‹ vgl. auch das entsprechende Lemma von H. Rath in Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1971ff., Bd. 8, S. 1245f.

⁸ Vgl. dazu auch Raponi, Hofmannsthal e l'Italia (wie Anm. 4), S. 258.

⁹ Philippe Monnier, Venise au XVIII^e siècle. Paris 1907, vgl. besonders die Kapitel VIII und IX (»Le théâtre vénitien et la comédie italienne« und »La comédie de Goldoni«, S. 190–

Monnier zufolge lebt die ›Comédie italienne‹ bei Goldoni weiter¹⁰ – und eben diese Kontinuität wird in Hofmannsthals Goldonirezeption besonders relevant sein. Doch noch wesentlicher wird ihm die Grundidee sein, die Monniers Buch beseelt: Die Kernabsicht dieses Buches sei nämlich, wie gleich in der Einleitung beteuert wird, »d'étudier [une] nuance d'âme [qui fut heureuse]«¹¹ – eine fröhliche Stimmungsnuance zu untersuchen, in der sich das Venedig des 18. Jahrhunderts für Monnier zugleich verkörpert und dematerialisiert und die auch Hofmannsthal in seinen Komödien atmosphärisch greifbar werden lassen möchte.¹² Vor diesem Hintergrund wird Hofmannsthals Interesse für die venezianische Komödientradition in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts rege in dem Moment, als er sich in der für ihn neuen Gattung der Komödie in Prosa versucht, für die ihm nun u.a. Goldoni zum Modell wird. Sehr wahrscheinlich steht das auch mit Hofmannsthals in dieser Zeit sich anbahnender enger Zusammenarbeit mit Max Reinhardt in Zusammenhang. In diesen Jahren hatte Reinhardt die *Commedia dell'Arte* bzw. europäische Komödienautoren wie Goldoni, Gozzi und Molière für sich entdeckt und im deutschsprachigen Raum – und nicht zuletzt in Österreich – auf innovative Weise inszeniert.¹³ Nicht zufällig wird Carlo Gozzis »Turandot« in einer Neubearbeitung von Karl Vollmoeller bereits 1911 im Deutschen Theater Berlin von Reinhardt auf die Bühne gebracht. Darauf folgen 1912 »Ariadne auf Naxos« im Königlichen Hoftheater Stuttgart und 1924 Goldonis »Diener zweier Herren«. Dieses letzte Stück, mit dem Reinhardt sowohl das Theater in der Josefstadt in Wien als auch die Berliner Komödie eröffnet, wird er zwei Jahre später auch bei den von ihm zusammen mit Hofmannsthal gegründeten Salz-

258). Das Buch – mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen von Hofmannsthals Hand – ist noch in seiner Bibliothek vorhanden. Das Goldoni-Kapitel las Hofmannsthal im Juli 1907 und im August 1916 (vgl. SW XL Bibliothek, S. 480f.).

¹⁰ Vgl. etwa den vierten Absatz des zitierten Goldoni-Kapitels betitelt »La Commedia dell'arte dans la comédie de Goldoni«.

¹¹ Ebd., S. 22.

¹² Hofmannsthals Monnier-Lektüre beeinflusst außerdem den Schauplatz Venedig im »Andreas«-Fragment, wie den vorbereitenden Notizen zu diesem Roman zu entnehmen ist (vgl. SW XXX Roman, insbes. S. 7–22).

¹³ Wie der Ausstellungskatalog »Max Reinhardt und die Welt der *Commedia dell'arte*« (hg. von Edda Leisler und Gisela Prossmitz. Salzburg 1970) durch Texte und Bilder dokumentiert.

burger Festspielen aufführen.¹⁴ Abgesehen von den Salzburger Festspielen ist Hofmannsthal an vielen Projekten beteiligt, in denen der Geist der Commedia dell'Arte im Sinne Reinhards wiederbelebt werden soll: In Zusammenarbeit mit Reinhardt und Strauss entsteht die Oper »Ariadne auf Naxos«, in deren Mittelpunkt die Gegenüberstellung von Opera seria und Commedia dell'Arte steht, und er schreibt auch einen szenischen Prolog zu Reinhards Bearbeitung von Goldonis »Diener zweier Herren«.¹⁵ Beiträge, die verschiedene Aspekte der Commedia dell'Arte thematisieren, erscheinen außerdem in diesen Jahren in den Hofmannsthals wohlbekannten »Blättern des deutschen Theaters«.¹⁶ Hinzu kommt, dass die Commedia dell'Arte und Goldoni nicht erst durch Reinhardt in Wien ankommen, sondern spätestens seit dem 18. Jahrhundert fest zu der Wiener Theatertradition gehören, was in Hofmannsthals Goldoni-Rezeption sicher eine Rolle gespielt hat. Denn zu Hofmannsthals Zeiten sind die ›fremde‹ europäische Tradition der Commedia dell'Arte und das ›einheimische‹ Wiener Volksstück in Wien bereits so verflochten, dass sie nicht wirklich voneinander zu trennen sind. Schon zu Goldonis Lebzeiten wurden seine Komödien zuerst von Wien aus (etwa durch den in dieser Stadt geborenen und hier tätigen Schauspieler Antonio Sacchi) dem deutschsprachigen Raum bekannt gemacht. Die Stücke des venezianischen Komödiendichters wurden nicht nur in Wien häufig inszeniert, sondern es werden in der Hofbühne unter der Leitung des Grafen Giacomo Durazzo sogar Pläne gehegt, Goldoni als Hofdichter ans Burgtheater zu berufen, was dann aber nicht mehr zustande kam.¹⁷ Zu betonen ist dabei, dass Goldoni im deutschsprachigen Raum von Anfang an und bis zu Hofmannsthals und Reinhards Rezeption vorrangig nicht

¹⁴ Vgl. dazu die Studie von Norbert Christian Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg 2014.

¹⁵ Dieser Prolog ist in der Kritischen Ausgabe (SW XVII Dramen 15, S. 310–322) und auch im Ausstellungskatalog »Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte« (wie Anm. 13) abgedruckt (S. 6).

¹⁶ Besonders in dem Heft von 1911 sind fast ausschließlich Beiträge zu Gozzi und der Commedia dell'Arte zu finden, vgl. SW XXIV Operndichtungen 2, S. 66, FN 33.

¹⁷ Vgl. Karl Maria Grimme, Goldoni in Austria. In: Studi goldoniani. Hg. von Vittore Branca und Nicola Mangini. Venedig/Rom 1960 (Atti del convegno internazionale di studi goldoniani, Venezia 28 settembre – 1 ottobre 1957), Bd. 2, S. 291–296, hier S. 293. Vgl. außerdem Camillo Valerian Susan, Carlo Goldoni. In: Separatabdruck aus der Österreichischen Rundschau. Bd. X, Heft 4, 15. Februar 1907. Hg. von Alfred Freiherrn von Berger und Karl Glossy, S. 288–294, insbes. S. 292ff., auf denen der Autor dokumentiert, wie oft Goldonis Komödien von 1751 bis zu Hofmannsthals Zeiten in Wien inszeniert wurden.

als der ›aufklärerische‹ Theaterreformer wahrgenommen wurde, der das Stegreiftheater zugunsten einer festen Bühne abgesetzt und neu gedacht hat, sondern als der Dichter der Commedia dell'Arte (auch ›Commedia all'italiana‹ genannt), der er zum Teil ja durchaus war. Auch allgemein wurde Goldoni außerhalb Italiens in erster Linie als Vertreter eines »mimischen und rhythmischen Theaters« aufgefasst, während die eher aufklärerischen, moralisch-pädagogischen Aspekte seines Komödienwerks in den Hintergrund traten.¹⁸ Demzufolge wurde Goldoni von Anfang an sowohl in den Augen der Schauspieler wie des Publikums nicht etwa als der Begründer des modernen komischen Theaters, sondern als der Fortsetzer des alten Maskenspiels betrachtet und entsprechend sehr frei interpretiert. Auch aus diesem Grund kann man annehmen, dass der frühe und starke Erfolg von Goldonis Komödien in Wien¹⁹ nicht zuletzt auf deren Verwandtschaft mit dem Wiener Volksstück zurückgeht – eine Verwandtschaft, die nicht zuletzt im Improvisationstheater ihre Wurzeln hat. Während die Rezeption Goldonis im Europa des 18. Jahrhunderts gut erforscht ist, ist die der beiden folgenden Jahrhunderte von der Forschung eher vernachlässigt worden,²⁰ was sich auch in Forschungs-

¹⁸ Das schließt natürlich nicht aus, dass Goldoni im deutschsprachigen Raum gerade in dem Moment, in dem die Gründung eines Nationaltheaters aktuell wurde, als Modell für ein neues komisches Theater wahrgenommen wurde. Vor diesem Hintergrund wurde die erste Übersetzung von Goldonis Werken ins Deutsche (44 Komödien) durch Justus Heinrich Saal gerade von Lessing angeregt. Nicht zufällig standen auf dem Spielplan von Lessings Hamburger Nationaltheater bereits 1760 mehrere Komödien von Goldoni. Vgl. Nicola Mangini, *La fortuna del teatro goldoniano in Europa nel Settecento. Quadro di riferimento dei principali percorsi*. In: Carlo Goldoni 1793–1993. Atti del Convegno del Bicentenario. Hg. von Carmelo Alberti und Gilberto Pizzamiglio. Venedig 1995, S. 89–97, hier S. 95. Vgl. dazu auch den Beitrag von Nicola Mangini, *La fortuna di Goldoni nel mondo*. In: *Unità e diffusione della civiltà veneta. Relazioni e comunicazioni del convegno degli scrittori veneti*, Gorizia ottobre 1974. Hg. von Ugo Fasolo und Nereo Vianello, Associazione degli scrittori veneti, s.l. 1975, S. 167–173, hier S. 169.

¹⁹ In Wien und in deutscher Sprache erscheint zum Beispiel im Jahr 1751 die erste Druckversion einer Goldoni-Komödie in Europa. Es handelt sich um »La vedova scaltra« (›Die schlau Wittib‹). Eine, von dem berühmten Advocaten zu Venedig Sigr. Carlo Goldoni verfertigte galante Comödie aus dem Italiänischen desselben auf das Wienerische Theater übersetzt und eingerichtet von J.A.D.S. gedruckt bey Joh. Peter Gehlen, Kaiserl. Hofbuchdrucker, Wien 1751).

²⁰ Wie auch Rita Unfer Lukoschik in ihrem Beitrag berichtet: *Aspetti della ricezione di Goldoni in Germania (1743–2008)*. In: Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag/Carlo Goldoni commediografo europeo nel terzo centenario della nascita. Hg. von Richard Schwaderer, Rita Unfer Lukoschik und Friedrich Wolfzettel. München 2008, S. 97–117, hier S. 97f.

lücken bezüglich der Goldonirezeption in der Wiener Moderne und bei Hofmannsthal niederschlägt.

Eine für die Goldoni-Studien am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien zentrale Figur war sicher der aus Zadar stammende, wenig bekannte Italienischlektor Edgardo Maddalena, der ein Schüler und Mitarbeiter vom ebenfalls in Dalmatien gebürtigen Romanistikprofessor Adolf Mussafia war, bei dem Hofmannsthal während seines Romanistikstudiums mehrere Veranstaltungen besucht hatte.²¹ Auch wenn nicht dokumentiert ist, dass Hofmannsthal in Maddalenas Seminaren gesessen hat, kann man davon ausgehen, dass er den Lektor kannte. Denn dieser hatte die Grammatik der italienischen Sprache von Adolf Mussafia, die ein Standardwerk war und die auch Hofmannsthal selbst benutzt hatte, ergänzt und mit einer dann in mehreren Auflagen erschienenen Textanthologie versehen.²² Maddalena stammte aus einer theaterbegeisterten dalmatischen Familie²³ und hatte, von Mussafia betreut, mit einer Magisterarbeit zu Giuseppe Baretti's Goldonikritik sein Studium an der Universität Wien abgeschlossen.²⁴ Der Italianist und spätere Germanist Maddalena entwickelte sich zu einem ausgewiesenen Goldoni-Forscher, der für spätere Goldoni-Studien ein unverzichtbarer Bezugspunkt wurde.²⁵ Gerade in Hofmannsthals Studienjahren hatte ihm Mussafia nicht nur den italienischen Sprachunterricht anvertraut, sondern auch Litera-

²¹ Wie aus Hofmannsthals Studienbuch hervorgeht, hatte der Dichter im Wintersemester 1897/1898 und im Sommersemester 1898 u.a. dessen Seminare zur italienischen Literatur und Grammatik sowie ein Seminar zu Molière besucht. Für diese Information danke ich Frau Dr. Olivia Varwig.

²² »Raccolta di prose e poesie italiane annotate ad uso dei tedeschi« (Wien 1894). Außerdem werden drei von Maddalena herausgegebene Goldoni-Bände auch in der Bibliografie von dem für Hofmannsthal zentralen Venedigbuch Monnier zitiert (*Una diavoleria di titoli e cifre*, Neapel 1900; *Goldoni Lettere inedite*. Neapel 1901; *Moratin e Goldoni. Capodistria* 1904, vgl. Monnier, *Venise au XVIII^e siècle* [wie Anm. 9], S. 394 und S. 396).

²³ Wie der Italianist Attilio Gentile berichtet, war Maddalenas Vater Giacomo vor 1850 ein berühmter Harlekin im Karneval gewesen, während zwei seiner Brüder Schauspieler wurden. Edgardo kannte Goldonis Werke seit seiner Kindheit und pflegte in seiner Familie oft Theater zu spielen. Vgl. Attilio Gentile, *La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddalena*. In: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Anno Accademico 1939–1940, Bd. XCIX, Parte II, S. 357–375, hier S. 358f.

²⁴ Edgardo Maddalena, Baretti's Urteil über Carlo Goldoni (1890). Das ungedruckte Manuskript befindet sich in der Bibliothek des Goldoni-Hauses in Venedig (Biblioteca di Studi Teatrali). Geplant ist ein an der Universität Venedig angesiedeltes Forschungsprojekt zu Maddalena, in dessen Rahmen auch ungedruckte Quellen wissenschaftlich bearbeitet und zugänglich gemacht werden sollen.

²⁵ Vgl. dazu Gentile, *La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddalena* (wie Anm. 23), passim.

turseminare, u.a. zu Goldoni und Gozzi.²⁶ Es mag kein Zufall gewesen sein, dass Hofmannsthal schon 1898 – in seiner Studienzeit also – unter seinen Lektüren Goldoni erwähnt.²⁷ Diese Lektüren wird er im Spannungsverhältnis von Verehrung und Distanz einige Jahre später auch mit Bezug auf sein eigenes Komödienwerk wiederaufnehmen.

Für und gegen Goldoni »Mirandolina« und »Cristinas Heimreise«

Ab 1907 intensiviert Hofmannsthal seine Goldoni-Lektüren, denn das Interesse an den Komödien des venezianischen Theaterreformers tritt bei ihm in dem Moment in den Vordergrund, als er sich auch selbst der Gattung Komödie widmet. Genau in dieser Zeit entsteht die erste vieraktige Fassung von »Cristinas Heimreise«, die noch den Titel »Florindos Werk« trägt und ein Stück für das Sprechtheater ist. Sowohl in dieser ersten als auch in den späteren, unter dem Titel »Cristinas Heimreise« umgearbeiteten Fassungen lassen sich Bezüge zu Goldoni feststellen.²⁸ Besonders relevant erscheinen dabei die Verbindungen zu Goldonis Komödie »La locandiera«, die Hofmannsthal in einer Originalausgabe der »Commedia scelte« von 1902 liest²⁹ – ein Exemplar, das er, wie bereits erwähnt, besitzt und mit Anmerkungen versieht, die sich auf »Cristinas Heimreise« beziehen. Hofmannsthals Annotationen stellen Parallelen zwischen der Haltung von Goldonis Mirandolina und der seiner Cristina her, konzentrieren sich dann auf die Figur des Ritters von Ripafratta und heben schließlich das immerfort sich ergebende »s'piessige[] «Gespräch»³⁰ zwischen dem Ritter, dem Grafen und dem Marquis hervor.

Die erste Stelle, die Hofmannsthal in seiner Ausgabe unterstreicht, befindet sich in der neunten Szene des ersten Aktes, in der Mirandolina

²⁶ Vgl. dazu auch Raponi, Hofmannsthal e l'Italia (wie Anm. 4), S. 55f.

²⁷ Ebd.

²⁸ Bezeichnend für diese Bezüge ist, dass die Hauptfigur der noch titellosen Komödie infolge von Hofmannsthals Lektüre von Goldonis Komödie »Gli amori di Zelinda e Lindoro« im April 1908 nicht Florindo hieß, sondern Lindor, vgl. SW XI Dramen 9, S. 419.

²⁹ Carlo Goldoni, Commedie scelte. Annotate da Adolfo Padovan, con un proemio di Giuseppe Giacosa su »L'arte di Carlo Goldoni«. Mailand 1902. Ein Buchexemplar ist in Hofmannsthals Bibliothek vorhanden, vgl. SW XL Bibliothek, S. 253f.

³⁰ Ebd., S. 253.

in einem Monolog ihre herausfordernde Absicht kundgibt, den wider-spenstigen Ritter erobern zu wollen. Jenseits aller wahren oder fingierten Aufrichtigkeit, die sie doch in der ganzen Komödie beteuert, enthüllt sie hier auch ihre kokette Natur:

MIRANDOLINA *allein.* [...] Aber er wird sie [eine Frau, die es ihm zeigt] finden. Und ob er sie finden wird! Wer weiß, ob er sie nicht schon gefunden hat? Gerade mit solchen lege ich mich gerne an. Die, die mir nachlaufen, sind mir sehr bald lästig. Der Adelsstand ist nichts für mich. Den Reichtum schätze ich und auch wieder nicht. Mein ganzes Vergnügen besteht darin, mich verwöhnt, umworben und angehimmelt zu sehen. Dies ist meine Schwäche, wie es die Schwäche fast aller Frauen ist. Ans Heiraten denke ich nicht einmal im Traum. Ich brauche niemanden. Ich lebe anständig und genieße meine Freiheit. Ich komme mit allen gut aus, aber ich verliebe mich niemals in einen.³¹

An dieser Stelle wird klar, dass Mirandolina noch – bei allen Unterschieden vor allem in der psychologischen Charakterisierung dieser Figur bei Goldoni – auf der Folie der koketten Magd Colombina entworfen ist. Tatsächlich lassen sich hinter den Figuren Goldonis noch immer die Masken der Commedia dell’Arte wiedererkennen, denn in seinem Komödienwerk geht es nicht etwa um eine Abschaffung der Commedia dell’Arte, sondern um eine Theaterreform, die sowohl auf eine schriftliche Fixierung des Komödientextes (im Unterschied zum Stegreifspiel) als auch auf eine Entwicklung und Analytik der Charaktere (im Gegensatz zu den Masken) hinausläuft.³² In diesem Sinne erinnern in Goldonis »Locandiera« neben Mirandolina sowohl der Diener Fabrizio als auch der Ritter von Ripafratta an typische Masken des Improvisationstheater-

³¹ Carlo Goldoni, Mirandolina, Übersetzung und Nachwort von Annika Makosch. Stuttgart 1991, S. 18. Die Stelle, die Hofmannsthal in der Originalausgabe unterstreicht, lautet: »Ma la troverà. La troverà. E chi sa che non l’abbia trovata? Con questi per l’appunto mi ci metto di picca. Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m’innamoro mai di nessuno« (SW XL Bibliothek, S. 253).

³² Zu Goldonis reformatorischem Konzept vgl. das Nachwort von Annika Makosch zu der neuesten deutschen Fassung von Goldonis »Locandiera« in Mirandolina (wie Anm. 31), S. 107–116.

ters – einerseits an Brighella und Harlekin, anderseits an den Kapitänen. Bei Goldoni stehen allerdings nicht mehr der Sprachwitz und das Körperspiel im Vordergrund, vielmehr gehen diese spielerischen Elemente mit der genuin aufklärerischen Idee Hand in Hand, dass man auch durch das Lachen die Sitten verbessern kann. In Goldonis Vorwort zu »Mirandolina« (»L'autore a chi legge«) wird nicht zufällig gleich beim ersten Satz die Moral des Stückes erwähnt: Unter seinen Komödien sei »La locandiera« – so der Autor an den Leser – »die moralischste, die nützlichste und die lehrreichste«.³³ Bezeichnenderweise endet das Stück ebenfalls mit Worten von Mirandolina, die den ›Nutzen‹ des Stückes hervorheben – wobei der Leser bis zum Schluss natürlich nicht sicher sein kann, ob die Rede von der Moral nicht auch bloß Teil des Theaterspiels ist:

MIRANDOLINA Diese Zusicherungen werden mir im Rahmen der Schicklichkeit und des Anstands teuer sein. Mit dem Stand möchte ich auch meinen Lebenswandel ändern. Die Herrschaften aber mögen aus dem, was sie gesehen, zu ihrem Vorteil und zur Sicherheit ihrer Herzen Nutzen ziehen. Sollten Sie je Veranlassung haben, zu zweifeln, nachzugeben, sich zu ergeben, erinnern Sie sich und gedenken Sie der lehrreichen Ränke der Gastwirtin Mirandolina.³⁴

Dass diese Figur sonst von bürgerlich-moralischen Werten nicht viel zu halten scheint, lässt umso mehr an der von Mirandolina im Stück immer wieder beteuerten ›Aufrichtigkeit‹ zweifeln. Man braucht sich nur ihre bereits zitierten Worte ins Gedächtnis zu rufen: »Mein ganzes Vergnügen besteht darin, mich verwöhnt, umworben und angehimmelt zu sehen. [...]. Ans Heiraten denke ich nicht einmal im Traum«.³⁵ Der Punkt ist, dass sich Mirandolina genau in dieser spielerisch-provokativen Haltung, die im Geiste der Commedia dell'Arte die bürgerliche Moral des Stücks relativiert, von Hofmannsthals Cristina unterscheidet. Im dritten Akt der ersten Fassung, auf den Hofmannsthal in seinen Annotationen mit Bezug auf eben diese Stelle verweist, vernimmt man aus Cristinas Mund ganz andere Worte über die Ehe:

³³ Vgl. Carlo Goldoni, *La locandiera*. Hg. von Sara Mamone und Teresa Megale. Venedig 2007, S. 123 (Übersetzung der Verfasserin).

³⁴ Goldoni, *Mirandolina* (wie Anm. 31), S. 105.

³⁵ Ebd., S. 18.

CRISTINA

tut einen Schritt zurück

Gut ist die Ehe. In ihr ist alles geheiligt. Das ist kein leeres Wort. Das ist die Wahrheit. Es führen's viele im Munde, aber wer's einmal begriffen hat, der versteht's. (SW XI Dramen 9, S. 248)

Wie aus diesen Worten zu erkennen, ist Hofmannsthals Cristina streng-genommen von viel mehr »Moral« und »Aufrichtigkeit« gekennzeichnet, als das bei Goldonis Mirandolina der Fall ist. Auch jenseits der Figur von Cristina wird die Relevanz der Moral durch die vorrangige Rolle der Ehe in Hofmannsthals Komödie bestätigt. Doch ist dabei nicht die Ehe als zentraler Wert einer bürgerlichen Moral oder gar als klassisches Komödienthema gemeint: Vielmehr wird die Ehe hier als Sakrament, ja als »Mysterium« aufgefasst, was paradoixerweise gerade von der Figur des Florindo behauptet wird, einer Figur, die eigentlich als Verführer am wenigsten an moralische Werte gebunden sein sollte:

FLORINDO

[...] Zeig mir einen Mann und eine Frau, die einander wert sind: wie sie zusammengekommen sind, danach will ich nicht fragen. Aber daß sie beieinander zu verbleiben vermögen, das ist wundervoll. Das geht über die gemeinen Kräfte. Das ist ein Mysterium – kaum zu fassen ist es. – Und darum bitte ich mir Respekt aus davor, so wie ich ihn selber im Leibe habe. (SW XI Dramen 9, S. 357)³⁶

Mit dieser religiösen Auffassung der Ehe, die aus dem Wort »Mysterium« hervorgeht, nimmt das Stück von bürgerlich-konservativen Werten Abstand, um sich aus dem Alltag heraus in eine »höhere Dimension« zu begeben. Und diese Distanz vom Bürgerlichen ist auf einer anderen Ebene auch der Grund, aus dem Geldfragen, die bei Goldoni von Anfang an ständig thematisiert werden,³⁷ aus Hofmannsthals Komödie völlig verschwinden. Diese »prosaische« Seite von Goldonis »Locandiera«

³⁶ Dieses Zitat bezieht sich auf die zweite Fassung der Komödie, wobei die moralische Seite von Hofmannsthals Verführer sowie dessen Einsatz für die Ehe schon in der ersten Fassung eindeutig sind. Nicht zufällig zeigt sich Florindo schon hier von der Geschichte von Philemon und Baucis, dem treuen Ehepaar aus Ovids »Metamorphosen«, sehr angetan, vgl. SW XI Dramen 9, S. 258.

³⁷ Man denke nur an die allererste Szene der Komödie, in der sich der Marquis von Forlipopoli und der Graf von Albaforita eigentlich nur über den gekauften Titel und das Vermögen des Grafen unterhalten sowie über die Tatsache, dass der Marquis im Gegensatz zum Grafen zwar einen geerbten Titel besitze, aber alle Geldsubstanzen verloren habe.

kann Hofmannsthal nicht entgangen sein, wenn er in seiner oben erwähnten Annotation gerade das immerfort sich ergebende »spießige« Gespräch zwischen dem Ritter, dem Grafen und dem Marquis in Goldonis Stück unterstreicht. Wenn Hofmannsthal in seinen Komödien dagegen beabsichtigt, »das Einsame u. das Sociale, das Mystische u. das Dialecte, Sprache nach innen u. Sprache nach außen« zusammenzufassen,³⁸ dann steht auch in »Cristinas Heimreise« nicht mehr das Bürgerliche, sondern ein »Soziales« im Mittelpunkt, das ein mystisches Element in sich trägt. Wenn man diesen einmal mehr produktiven Umgang mit dem bürgerlichen Goldoni im Auge behält, kann man – bei aller Verehrung gegenüber dem venezianischen Komödiendichter – auch Hofmannsthals Goldoni-Kritik nachvollziehen. Wie der Dichter 1921 in seinem »Buch der Freunde« schreibt, habe Goldoni zwar ein dichterisches Talent, doch im Wesentlichen eine Philisternatur: »Goldoni: dichterische Hand, aber Eingeweide eines Philisters«, notiert er apodiktisch.³⁹ Man kann leicht erraten, dass damit die bürgerliche, alltägliche Seite von Goldonis Werk angeprangert werden soll. Wenn die Komödie, wie Hofmannsthal im »Buch der Freunde« ausdrücklich schreibt, nicht »schmackhaft sein [kann] ohne einen Hauch von Mystizismus«⁴⁰, dann ist es gerade dieser Mystizismus, auf den Hofmannsthal im Gegensatz zu Goldoni in seiner Komödie setzt.⁴¹ Über die »höhere« Aufgabe seiner Komödie »Cristinas Heimreise« äußert sich Hofmannsthal deutlicher in einem Interview vom 23. April 1926 im »Neuen Wiener Journal«:

Das ewige Zueinanderfinden, das Sicht trennen und Wiederzusammenkommen ist die Idee von ›Christinas [!] Heimreise‹. Für Florindo ist die Begegnung mit Christina nur eine Zufälligkeit; der Kapitän, der das Mädchen schließlich heiratet, empfindet diese Begegnung als etwas Höheres. Er hebt sie aus dem Alltag heraus ins Größere, Bleibende. Und hier liegt der tiefere Sinn, wenn Sie wollen: die Moral des Lustspiels. (SW XI Dramen 9, S. 834)

Gerade unter dem Vorzeichen dieser »tieferen« Moral hat auch der Kapitän, der mit seiner Zurückhaltung, Langsamkeit und Ungeselligkeit viele

³⁸ Wie er am 22. August 1917 an Rudolf Pannwitz schreiben wird (vgl. BW Pannwitz, S. 34).

³⁹ SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, S. 54.

⁴⁰ Ebd., S. 59.

⁴¹ Im »Buch der Freunde« wird die mystische Seite der Ehe, die »Cristinas Heimreise« beseelt, von Hofmannsthal mehrmals beteuert. Vgl. etwa ebd., S. 24f. (158 und 169).

Gemeinsamkeiten mit Goldonis Ritter von Ripafratta aufweist⁴² und in dem auch der ›Capitano‹ der Commedia dell’Arte bereits im Namen eindeutig weiterlebt,⁴³ doch eine völlig andere Einstellung zur Ehe als der frauenfeindliche Ritter. In einem Gespräch zwischen dem Kapitän und Florindo im dritten Akt der ersten Fassung nimmt Hofmannsthal die vierte Szene des ersten Akts von Goldoni »Locandiera« wieder auf und variiert seine Vorlage gerade in Hinsicht auf die Ehe. Bei Goldoni macht der Ritter – eine für Hofmannsthal sicher zentrale Gestalt, der seine dritte Annotation im Text gilt – dem Grafen und dem Marquis, die ihm die Ehe nahebringen möchten, anschaulich klar, dass er sich nie verliebt hat bzw. niemals verlieben wird. Seine Aussage bekräftigt der Ritter durch die Behauptung, dass er, der fatalerweise keine Nachkommenschaft hat, nicht einmal aus diesem, im Sinne der bürgerlichen Atmosphäre des Stücks doch triftigen Grund bereit ist, eine Beziehung mit einer Frau in Betracht zu ziehen:

RITTER Ich erwog es bereits mehrfach. Aber wenn ich bedenke, daß ich, um Kinder zu haben, eine Frau ertragen müßte, vergeht mir sofort die Lust.⁴⁴

Ganz anders sieht die Reaktion von Hofmannsthals Kapitän in einem Gespräch mit Florindo im zweiten Akt aus. Auf Florindos Veranlassung »Sie müssen heiraten, Kapitän. Sie müssen Kinder haben«,⁴⁵ antwortet der redliche Kapitän mit folgenden, dem Geist von Goldonis Ritter diametral entgegengesetzten Worten: »Das bin ich willens, Herr, so hab’ ich Ihnen gestern gesagt. Sie sehen mich sozusagen auf dem Wege dazu, Herr«.⁴⁶ Hofmannsthals Absicht ist es hier, wie er auch in einem Brief vom 29. Januar 1910 an Harry Graf Kessler schreibt, in den Figuren des Verführers und des Kapitäns einmal mehr im Einklang mit der ›Moralk des Lustspiels› »naturhafte Polygamie und geheiligte Ehe als große Potenzen nebeneinander [und] in der Person ihrer Vertreter in ein freundschaftliches Verhältnis zu einander⁴⁷ zu stellen. Auch wenn diese beiden

⁴² Beide Gestalten sind – um ein Goldoni-Wort zu benutzen – durch eine gewisse »rustichezza« (Ungeschliffenheit) charakterisiert.

⁴³ Zur Figur des Capitano vgl. ausführlich Fausto de Michele, Guerrieri ridicoli e guerre vere; nel teatro comico del ’500 e del ’600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca). Florenz 1998.

⁴⁴ Goldoni, Mirandolina (wie Anm. 31), S. 12.

⁴⁵ SW XI Dramen 9, S. 226.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 797.

Potenzen laut Hofmannsthal »de pair« sein sollten,⁴⁸ scheint die ›geheiligte‹ Ehe in den Worten und Positionen der verschiedenen Figuren des Stücks am Ende doch die Oberhand zu gewinnen. Selbst die Figur des sorgenlosen und lebendigen Pedro entzieht sich nicht dem allgemeinen Lob der Ehe, und sie zeigt sich auf seine ›drollig naive‹⁴⁹ Art sehr dankbar, heiraten zu können:

PEDRO Ich bin sehr glücklich, mich abermals die Hände zu schütteln mit einem Herrn, der so gut versteht die Heirat in europäischer Weise. Ich bin im Begriffe in den Ehestand hineinzutreten mit Hilfe der betreffenden Witwenfrau, und wir werden immer gedenken auf unseren Anstifter mit zudringlicher Dankbarkeit. (SW XI Dramen 9, S. 259)

In dieser Figur spiegelt sich in mehreren Hinsichten der typische Diener der Commedia dell'Arte wider: Wenn Pedros komische Sprache z.B. an die verschiedenen dialektalen Varianten des Stegreifspiels erinnert,⁵⁰ so ruft auch die ausgeprägte Gestik dieser Figur das Körperspiel des alten Maskentheaters auf:

[Bühnenanweisung] Pedro horcht zu, amüsiert sich. Tanzt einen Tanz, der die Vision des unkultivierten Wilden hervorruft. [...] Pedro hält inne, nimmt eine sehr unbefangene Miene an, als hätte er keinen Augenblick die Haltung eines wohlerzogenen Europäers verlassen, lehnt an der Haustüre.

(SW XI Dramen 9, S. 205)

Doch lässt Pedro in »Cristinas Heimreise« nicht nur den alten ›Diener‹ zu Worte kommen, er personifiziert zugleich auch eine völlig neue Figur. Dies macht sich besonders in Pedros kulturkritischer Haltung gegenüber den europäischen Sitten bemerkbar, einer Haltung, die sich besonders in seinem »Verkennen der europäischen Lebenskomplikationen«⁵¹ äußert. Denn als Malaie ist er ein Fremdländer,⁵² der nicht nur diese Sitten

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ So bezeichnet Hofmannsthal Pedros Ausdrucksweise in einem Brief vom 8. Februar 1910 an Max Reinhardt, vgl. ebd., S. 800.

⁵⁰ Annika Makosch erinnert z.B. daran, dass in der ersten Aufführung von Goldonis »Locandiera« der Diener Fabrizio noch Dialekt sprach (wie Anm. 31), S. 114.

⁵¹ So Hofmannsthal wörtlich im zitierten Brief an Reinhardt. Die gerade aus diesem »Verkennen« hervorgehende Komik erklärt der Autor als die dichterische Grundabsicht dieser Figur, vgl. SW XI Dramen 9, S. 800.

⁵² Auch wenn er, wie es im Text heißt, einen europäischen Vater hat und getauft ist, vgl. ebd., S. 285 und S. 313. Er selbst beschreibt sich als ein ›junger ausländischer Europäer‹

als unaufrechtig entlarvt⁵³ und für »künstlich« erklärt,⁵⁴ sondern auch die Lebendigkeit verkörpert, die den ›dekadenten‹ Europäern abhandengekommen sei. In einem Brief an Harry Graf Kessler unterstreicht Hofmannsthal selbst die Neuheit dieser Figur, die in seinen Augen nicht zufällig auch »[m]anches vom Tiefsten des Stückes [aus]spricht«.⁵⁵ Somit ist Pedro – auch hier gegen den Geist von Goldonis bürgerlichen Komödien – ebenfalls eine Figur, in der sich eine ›tieferen Morak, ja ein ›Hauch von Mystizismus«⁵⁶ verbirgt, eine Figur, in der sich, um Hofmannsthals eigene Worte zu benutzen, »das Geistige mit dem Weltstoff« vermählt.⁵⁷

Ein Fazit

Das Scheitern an Casanova oder die »erzkonservative Tendenz des Stückes«

Auch der Verführer Florindo, der die Figur des Casanova wiederaufnimmt, entzieht sich in »Cristinas Heimreise«, wie angedeutet, nicht der ›höheren‹ Moral des Stücks. Bekanntlich interessierte sich Hofmannsthal wie viele Autoren der Wiener Moderne für den venezianischen Frauenhelden aus dem 18. Jahrhundert und plante auch einen Casanova-Aufsatz.⁵⁸ Eine Episode aus dem zweiten Band von Casanovas »Mémoires«, die wie bereits erwähnt 1907 bis 1909 von Heinrich Conrad ins Deutsche übertragen wurde und die Hofmannsthal, wie aus Briefdokumenten und wortgetreuen Exzerpten hervorgeht,⁵⁹ in eben dieser Über-

(ebd., S. 268).

⁵³ Vgl. etwa ebd., S. 270.

⁵⁴ Ebd., S. 213 und S. 281.

⁵⁵ Ebd., S. 797.

⁵⁶ SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, S. 59.

⁵⁷ BW Pannwitz, S. 555.

⁵⁸ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 430. Dass Hofmannsthal erwogen hatte, einen Essay über Casanova zu schreiben, kann man schon einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1892 entnehmen, vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 183. Hofmannsthals Interesse intensivierte sich dann an einem geselligen Abend im Februar 1908 zusammen mit dem Ehepaar Schnitzler und mit Jakob Wassermann, an dem der Schauspieler Josef Kainz die Memoiren von Casanova las. Vgl. SW XI Dramen 9, S. 417. Relevant erscheint auch, dass Monnier in seinem für Hofmannsthal so zentralen Venedigbuch (wie Anm. 9) auch Casanova ein Kapitel widmet (Chapitre XI: »Les aventuriers et Casanova«, S. 285–315); dieses Kapitel las Hofmannsthal zweimal: im Juni 1907 und im August 1913, vgl. SW XL Bibliothek, S. 480. Außerdem belegen die Aufzeichnungen, dass Hofmannsthal Casanovas Lebenserinnerungen im September 1912 las, vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 612.

⁵⁹ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 430.

setzung gelesen hatte, ist auch eine Quelle für »Cristinas Heimreise«.⁶⁰ Dass Hofmannsthal Casanovas ›literarische‹ Figur aus den »Mémoires« wiederaufnehmen, dass er aber auch eine neue Figur daraus machen möchte, geht besonders aus dem Dialog mit Harry Graf Kessler hervor, der die Entstehung von Hofmannsthals Komödie begleitet. Wenn Florindo für Hofmannsthal einerseits eine lebhafte Gestalt sein soll, die »blos [sic!] durch [ihre] Lebensfülle, durch [ihr] Temperament, die Dinge weiterbringe«,⁶¹ so soll er andererseits »keineswegs identisch mit Casanova«⁶² sein; in diesem Sinne vielmehr zugleich – wie Kesslers Tagebuch zu entnehmen ist – eine »Gegenfigur zu Figaro«.⁶³ Tatsächlich stellt Florindo in den Absichten seines Autors auch eine durch und durch moralische Figur dar, die nicht mehr nur »Sklave des Gefühls«⁶⁴ ist und sich wie alle anderen Figuren auch für die ›Heiligkeit‹ der Ehe einsetzt. So erweist sich Hofmannsthals Verführer als eine ambivalente Figur, die durch Lebensfülle, aber zugleich durch eine ausgeprägt konservative Haltung charakterisiert ist. Die – so der Autor wörtlich – »erzkonservative Tendenz des Stückes«, die sich auch in Florindo bekundet, hat Hofmannsthal selbst in einem Brief an Max Reinhardt betont.⁶⁵ Selbstverständlich ist hier ein ›Konservativismus‹ gemeint, der von bürgerlichen Werten Abstand nehmen möchte. Es möge am Ende dahingestellt bleiben, ob das konservative Denken, das im Stück greifbar wird, womöglich bereits spätere Entwicklungen von Hofmannsthals Werk und Denken vorwegnimmt – Entwicklungen, die 1927 in Hofmannsthals Schrifttumsrede vielleicht ihren prägnantesten theoretischen Ausdruck finden werden. Sicher ist allerdings, auch im Hinblick auf die von Hofmannsthal beteuerte »erzkonservative Tendenz des Stücks«, dass er in seiner Komödie an der Rezeption von Goldoni und Casanova – durchaus schöpferisch – ›gescheitert‹ ist.

⁶⁰ Die Quelle ist in SW XI Dramen 9, S. 430–453 abgedruckt, auch die folgenden Zitate in SW XI.

⁶¹ So liest man in Kesslers Tagebuch (Eintrag vom 13. März 1908), vgl. ebd., S. 733.

⁶² Hofmannsthal am 29. Januar 1910 an Kessler, vgl. ebd., S. 796.

⁶³ Dabei ist selbstverständlich Beaumarchais' Figaro gemeint.

⁶⁴ So bezeichnet sich Casanova in seinen Memoiren, vgl. ebd., S. 442.

⁶⁵ Ebd., S. 801.

Hugo von Hofmannsthals ›Unbestechlicher‹ als Geist der Komödie

Dass eine so schillernd-unscharfe Formulierung wie die vom ›Geist der Komödie‹ bezogen auf ein konkretes Lustspiel der eingehenden Diskussion auf mehreren Ebenen zugleich bedarf, um überhaupt fruchtbar zu werden, versteht sich. Zum einen ist dabei natürlich eine poetologische Dimension zu erwarten, zum anderen ergeben sich aus dem angedeuteten Bezug auf Theodor als der Titelfigur des Stücks aber noch weitergehende Fragen: Steht dieser tatsächlich mit der Transzendenz in Kontakt? Oder könnte es sich hier sogar um eine Art verdeckte Gespenstergeschichte handeln? Es wird aufmerksam zu verfolgen sein, auf welche verschiedenen Arten und Weisen die Dienerfigur durch diesen Text ›geistert‹. Die beiden hier angedeuteten Extreme des ›Poetologisch-Geistigen‹ und des zuweilen ein wenig ›Unheimlich-Geisterhaften‹, denen im Folgenden zunächst separat nachgegangen werden soll, werden sich im vorliegenden Fall von Hofmannsthals »Unbestechlichem«¹ schließlich als auf das Vielfältigste und Engste miteinander verschränkt erweisen.

I

Begonnen sei mit der poetologischen Seite dieses Stücks, der wiederum einige noch grundsätzlichere Dinge voranzuschicken sind. Zu überlegen ist zunächst, um was es sich bei einem solchen ›Geist der Komödie‹ unter der Perspektive einer allgemeinen Gattungsgeschichte und -theorie überhaupt handeln könnte. Geistiges ist gemeinhin auf die letzten Dinge bezogen, weswegen es sich anbietet, über den generellen Zusammenhang von Geist und Gattungsstelologie nachzudenken. Diese wiederum manifestiert sich im Fall der Komödie üblicherweise im notorischen

¹ Zitiergrundlage für dieses Stück ist der Bd. SW XIII Dramen 11. Zitate hieraus werden im Folgenden unter der Angabe von Akt (römische Ziffer), Szene (arabische Ziffer) und der Seitenzahl in der Edition nachgewiesen.

Happy End oder zumindest mit Blick auf dieses, wie ich an anderer Stelle allgemeiner darzulegen versucht habe.²

Rollt man die Sache nun von diesem Punkt her auf, so erscheint das Finale in der Geschichte der europäischen Komödie *grasso modo* in zwei grundlegenden Hinsichten. Zum einen kann das Happy End ein Ziel an sich sein. Häufig soll damit auf eine von Gott oder dem Weltgeist wohlgeordnete Welt verwiesen werden, die ebenfalls unweigerlich auf ein gutes Ziel zulaufe. Zum anderen kann es wesentlich schlichter ein Mittel zwar nicht der Komik selbst, wohl aber zu deren Ermöglichung darstellen. Historisch am Anfang stand die zuletzt genannte Variante. Nach Aristoteles wird das Komische allererst durch die Abwesenheit von »Schmerz« und »Verderben« ermöglicht.³ Später ergänzt er noch analog, dass in dieser Gattung »niemand töte[n] oder [...] getötet«⁴ werden solle.

Mit dem Zuschauer geht die Komödie demnach einen Vertrag ein: Es wird nichts passieren, was ihn zu Regungen des Mitleids veranlassen könnte. Die sich daraufhin entfaltende Paradigmatik kann in der Folge auch dann noch als komisch empfunden werden, wenn die Situation im aktuellen Moment bedrohlich erscheinen mag, denn unwiederbringlich kippen wird sie nie. Das vom Rezipienten vorhergewusste Happy End ist dabei so etwas wie die Lebensversicherung der Komödie. Ob das Finale bei alldem als besonders wahrscheinlich daherkommt oder gar lückenlos kausal motiviert sein mag, ist in diesem Zusammenhang nicht das Entscheidende. Nicht selten wird das Vergnügen sogar dadurch nochmals gesteigert, dass die Schlusswendung selbst in den komischen Zerkleinerungsmechanismus mit hineingezogen wird. Nicht jedes komisch relativierte Happy End ist demnach in gleicher Form als subversiv zu betrachten.

Das andere, zuerst genannte Extrem besteht nun ganz im Gegenteil darin, weniger im Komischen, sondern eher im Glücken des Finales selbst die *raison d'être* der Gattung und in der Kraft, die dorthin führt,

² Vgl. Stephan Kraft, Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen 2011.

³ Im Kontext: »Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.« Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 5, S. 17.

⁴ Ebd., Kap. 13, S. 41.

eben den gesuchten ›Geist der Komödie‹ zu erblicken. Dies geschieht v.a. in der europäischen Neuzeit in den verschiedensten Ausprägungen. Es überspannt religiöse Vorstellungen einer von Gott wohlgeordneten Welt ebenso wie die Überzeugung vom notwendigen historischen Sieg der Vernunft. Die Belastungen, die auf dem Happy End und der Art seines Zustandekommens liegen, steigen in diesem zweiten Modell natürlich signifikant an. Unwahrscheinlichkeiten aller Art drohen hier an die Substanz zu röhren.

Diese beiden hier lediglich sehr grob skizzierten Modelle liegen natürlich in der Praxis nur selten in Reinform vor. Und ebenso natürlich ist das erste Modell, das seinen Schwerpunkt in der Ermöglichung von Komik hat, unter der Dominanz des zweiten im Lachtheater der europäischen Neuzeit nie ganz verschwunden. Auch wenn es vor allem in der poetologischen Reflexion zumeist ignoriert oder als ästhetisch minderwertig betrachtet wurde, war es beständig im Untergrund aktiv.

Die Komödie der klassischen Moderne erscheint bei alldem vielfach als so etwas wie eine Endmoräne des zweiten, final- und lösungsorientierten Typs.⁵ Der Optimismus des Gelingens hat sich über die Jahrhunderte ganz offenbar erschöpft, ohne dass zugleich die Leichtigkeit der komischen Relativierung einfach so wieder zur Hand gewesen wäre. Das Finale erscheint in der Folge in den Jahren um 1900 außerhalb des reinen Unterhaltungstheaters nicht nur gelegentlich, sondern fast durchgehend als ein nicht so sehr spielerisch, sondern vielmehr programmatisch gebrochenes – sei es, dass es, wie bei Gerhart Hauptmann, in endlose Zirkel geschickt wird, sei es, dass es, wie bei Carl Sternheim, so gründlich durch den Wolf der Ironie gedreht wird, dass am Ende nichts mehr von ihm übrig bleibt.

Hugo von Hofmannsthal geht gegenüber diesen Tendenzen insofern einen Sonderweg, als er am neuzeitlichen, auf das Finale hin orientierten Komödienmodell umso strikter festhält, je gefährdeter es in seiner

⁵ Vgl. hierzu grundlegend immer noch Peter Haida, Komödie um 1900. München 1973; vgl. auch Peter-André Alt, Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeptionen des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: DVJS 68, 1994, S. 278–306, hier v.a. S. 278–283, der die Komödie um 1900 in Anlehnung an Oskar Seidlin prägnant als ›tragikomisches Spiel auf ›leichenfreier Bühne‹‹ bezeichnet hat. Vgl. weiterhin Kraft, Zum Ende der Komödie (wie Anm. 2), S. 323–378.

Grundsubstanz erscheint.⁶ Das Happy End als finaler Baustein, der ›das Ganze‹⁷ nach vielfältigster Ironisierung dann doch irgendwie ein letztes Mal beglaubigen soll, hat wohl gerade in seiner größten Krisenzeiten keinen engagierteren Verteidiger gehabt als gerade ihn.

Das Signum dieses Modells soll dabei die Ehe zwischen Mann und Frau sein, die als ewiges Band wiederum ein Zeichen für das Einssein des Menschen mit Gott in der *unio mystica* darstellt. Die Komödie erscheint dabei, wie etwa in Jacob Masens frühneuzeitlich-jesuitischem Komödienkonzept⁸ als ein Analogon des Mysterienspiels – und konservative Interpreten wie etwa Karl Konrad Pohlheim konnten das auch ganz vorbehaltlos begrüßen.⁹

Bei den meisten allerdings weckt ein solches ›Aus-der-Zeit-gefallen-Sein‹ den Impuls, Hofmannsthal gewissermaßen vor sich selbst zu retten. Dies geschieht üblicherweise dadurch, dass man ihm nachzuweisen versucht, dass er in seinem eigenen, traditionellen Komödienmodell glücklich scheitere und so der Falle des Dogmatismus entrinne. Auch wenn er meine, dass in seinen entsprechenden Stücken die Dinge durch eine geradezu göttliche Fügung am Ende wieder ins rechte Gleis fielen, sprächen die Texte selbst – so ist man sich in dieser Fraktion sicher – eine ganz andere Sprache.

Schon zu Lebzeiten wird bei Hofmannsthal ein Lektüremodell angelegt, das im Fall der Komödien Wunsch und Zweifel gegeneinander ausspielt. So schreibt Julius Bab in seiner Rezension zu einer Aufführung des »Schwierigen«:

⁶ Dass das komische Element dabei tendenziell zurücksteht, ist zu erwarten. Allerdings bietet »Der Unbestechliche« v.a. bei einer passenden Besetzung der Titelfigur doch wieder deutlich mehr Lachanlässe als »Der Schwierige«. Vgl. dazu Thorsten Unger, Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹. Zu Art und Funktion der Komik in Hugo von Hofmannsthals Komödie. In: HJb 18, 2010, S. 187–213.

⁷ Vgl. zur Signifikanz des auch im Text selbst wiederholt beschworenen ›Ganzen‹ im Stück Sigurd Paul Scheichl, Theodors falsche Floskeln. Zur Figurendarstellung in Hofmannsthals Unbestechlichem. In: Maschere e Dintorni. Hg. von Gabriella Donghia. Rom 2013, S. 141–167, hier S. 151f.

⁸ Vgl. Jacob Masen, *Palaestra Eloquentia Ligata. Pars III. Liber I. § III: De Comoedia*. Köln 1664, S. 10f.

⁹ Vgl. Karl Konrad Pohlheim, Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: Ders., Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation. Bern u.a. 1992, S. 369–387, hier u.a. S. 380. Etwas weniger emphatisch findet sich ein solcher zustimmender Nachvollzug des Wunsches von Hofmannsthal auch bei Keum Sun Chong, Wege der Selbstfindung in der Ehe. Hofmannsthals »Cristinas Heimreise«, »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche«. Paderborn 1996, S. 221–258.

Und heute verlangt er von uns, daß wir die grundgleiche innere Situation [des Lord Chandos aus »Ein Brief«] als Thema eines Lustspiels aufnehmen, daß wir die tiefen »Schwierigkeiten« seines Hans Karl Bühl nur als kleine, gesellschaftlich zu überwindende Misshelligkeiten spüren sollen [...].¹⁰

Aber – so fährt er fort:

Hofmannsthal hat diese Glaubensmacht nie besessen. Er ist im innersten Kern der zweifelsüchtige Spätling der Geschichte, und ist gerade soweit Künstler, daß dies, ganz gegen Absicht und Tendenz, aus seinem innersten Blute hervorbricht, sobald er eine Feder anröhrt.¹¹

Ganz so *ad personam* und gar ›blutsgebunden‹ formuliert man Derartiges heute zwar nicht mehr, doch scheint mir dies als grundlegendes Modell der Lektüre hofmannsthalscher Lustspiele ansonsten immer noch aktuell.¹² Seine fundamentale künstlerische Modernität soll über die evidenteren kulturkonservativen Ansichten der Person triumphieren.

Hofmannsthal hat die Gattung der Komödie in Selbstkommentaren explizit auf die Kategorie der Auflösung hin perspektiviert – am prominentesten wohl in dem berühmten Diktum aus »ad me ipsum«: »Das erreichte Soziale: die Komödien.«¹³ Und mit etwa derselben Entschiedenheit suchen die Interpreten nun ihrerseits nach der Lücke im System, wobei für die von ihnen vorgebrachten Logiken der Inversion ebenfalls Selbstaussagen Hofmannsthals zur Hand sind. Der Anknüpfungspunkt ist hier regelmäßig das Essay über die »Ironie der Dinge« aus dem Jahr 1921, in dem die Komödie neben dem verlorenen Krieg und als dessen Komplement als ein Motor allumgreifender und nie endender Umkehrungsbewegungen herausgestellt wird.¹⁴

¹⁰ Rezension vom 15. August 1921 in der »Hilfe«, zit. nach Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthal's »Der Schwierige«. A Fifty-Year Theatre History. Columbia 1993, S. 155–159, hier S. 158.

¹¹ Zit. nach ebd., S. 159.

¹² Vgl. Franz Norbert Mennemeier, Hofmannsthal. Der Unbestechliche. In: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1977, S. 233–245, hier S. 241: »Der Komödiendichter Hofmannsthal ist zweifellos weiser als der konservativistische Kulturpolitiker Hofmannsthal gewesen.« Vgl. auch Norbert Altenhofer, »Theodor und das Ganze«. Zu Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: Ders., »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 31–35.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, Ad me ipsum. In: GW RA III, hier S. 611.

¹⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Die Ironie der Dinge. In: GW RA II, S. 138–141.

Wie übersetzt sich dies alles nun konkret in den Fall des »Unbestechlichen«? Im Zentrum steht hier die Figur eines Dieners, was für sich genommen keine Besonderheit darstellt. Schließlich ist in einem wichtigen Strang der europäischen Komödientradition die praktische Umsetzung des Happy Ends der Aktivität gerade dieses Figurentyps überantwortet. Die Diener in der Commedia dell'Arte – Arlequino, Brighella, Colombina und weitere – stehen den jungen Verliebten gegen die Interessen der mächtigen Älteren zur Seite. Ihre Intrigen bilden einen zentralen Baustein für das finale Zusammenkommen derjenigen, die zusammengehören. Zumindest für dieses Submodell der Komödie, auf die »Der Unbestechliche« ohne Zweifel verweist, ist der Diener somit der greifbarste Kandidat für eine Personifikation eines derartigen poetologischen »Geistes der Komödie«.¹⁵

Unter den wenigen fertiggestellten und zur Aufführung gebrachten Komödien Hofmannsthals stellt »Der Unbestechliche« gerade in dieser Hinsicht eine Besonderheit dar. In »Christinas Heimreise« beschränkt sich die Rolle Pedros weitgehend auf die komische Doppelung der Geschehnisse um die Titelheldin und den Kapitän. Im »Schwierigen« wiederum wird diese Ebene überhaupt nur kurz im Dualismus des alten und des neuen Dieners anzitiert. In beiden Fällen muss die finale Union des Zentralpaars also ohne einen derartigen Agenten gelingen.

Konkret als Person tritt ein auf das Finale bezogener »Geist der Komödie« bei Hofmannthal also wirklich nur im »Unbestechlichen« auf. Ein solches Angebot, Theodor mit dem Happy End geradezu zu identifizieren, reizt natürlich, wie bereits angedeutet, unweigerlich zum Widerspruch. Das Stück droht gerade durch ein zu weitgehendes Gelingen seiner Pläne zu scheitern.

¹⁵ Eine solche Zentrierung auf die Commedia dell'Arte vereinfacht natürlich die reale Vielfalt von Dienerfiguren in der Komödiengeschichte auf eine nur bedingt zulässige Weise. Dass sich ein Großteil dieser Figurengeschichte von Plautus über Molière, Goldoni und Beaumarchais bis hin zu Raimund und Grillparzer in der Figur des »Unbestechlichen« Theodor abgelagert haben, zeigt sehr detailliert Gilbert Ravy, »L'incorruptible« de Hofmannthal. In: *Le triomphe du valet de comédie. Plaute, Goldoni, Beaumarchais, Hofmannthal*. Hg. von Daniel Motier. Paris 1998, S. 103–137. Die komplexen Beziehungen von Theodor speziell zur moralisierenden Brighellafigur in einigen Stücken Goldonis betont Roger Bauer, Hugo von Hofmannsthal und die venezianische Komödientradition. In: *Literaturwiss. Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* NF 27, 1986, S. 105–122, hier v.a. S. 118–122; vgl. weiterhin zum Thema Jean-Marie Valentin, »Der Theodor ist kein Dienstbote, – sondern eben der Theodor«. *Types comiques et vision du monde dans »Der Unbestechliche« de H. von Hofmannsthal*. In: *Études Germaniques* 53, 1998, S. 435–453.

Und tatsächlich sind in der Forschung schon allerlei Seltsamkeiten und eben ‚Umkehrungen‘ an der Situation im Drama, am Diener selbst und an seinem Tun bemerkt worden. Es beginnt damit, dass auch dieses Nachkriegsstück wie »Der Schwierige« weiterhin im bereits untergegangenen Adelskontext der K.u.k.-Monarchie angesiedelt ist und damit gewissermaßen den Stempel des historisch bereits Ungültigen trägt.¹⁶ Weiterhin fällt auf, dass Jaromir und Anna ja schon längst verheiratet sind und die Bemühungen Theodors keiner Ehestiftung, sondern vielmehr ganz konservativ einer Eherettung dienen. Diese Ehe wiederum wurde offenbar von Annas Vater in die Wege geleitet,¹⁷ ist also keine, die allererst gegen den Willen der älteren Generation hätte durchgesetzt werden müssen. Auch ansonsten scheint Theodor gar nicht primär im Auftrag der Jungen zu handeln, sondern vielmehr fest auf der Seite der Alten zu stehen – Jaromirs Mutter und mehr noch Jaromirs verstorbenem Vater.

Aufgefallen ist weiterhin, dass Theodor praktisch gar nicht so furchtbar viel anstellen muss, um die ehemaligen Geliebten Jaromirs, die das Landgut besuchen, programmgemäß in die Flucht zu schlagen.¹⁸ Und ist er wirklich ein »Unbestechlicher«? Das Geld von Melanie Galattis nimmt er zumindest ohne zu zögern an. Und ob er beim erneuten – oder auch ersten wirklichen – Zueinanderkommen des Ehepaars in der vorletzten Szene des Stücks überhaupt einen nennenswerten Anteil hat, ist ebenfalls nicht klar.

Und was sollen seine seltsam defensiven Schlussworte über die Gebrüchlichkeit der ›irdischen Dinge‹ bedeuten? (Vgl. V, 5, S. 112) Er – der alte Diener Theodor – *hoffe* nur eben, dass die Ordnung erhalten bliebe, solange er hier noch die Aufsicht führe. Nach einem garantierten ›Und sie lebten glücklich und zufrieden bis an ihr Lebensende‹ klingt das für Anna und Jaromir nicht gerade. Das Stillstellen der einmal in Gang gesetzten, die Dinge um- und umkehrenden Ironie wirkt auch hier also ganz unübersehbar als eine höchst problematische Operation.¹⁹

¹⁶ Vgl. hierzu Mennemeier, Der Unbestechliche (wie Anm.12), S. 241f.

¹⁷ Vgl. II, 6, S. 71 in der Replik Annas gegenüber Marie: »Sie brauchen mir nichts zu sagen, ich weiß, Sie haben Ihren Vater! Mein Vater war auch mein bester Freund, er hat mich dem Jaromir gegeben.«

¹⁸ Vgl. zur Schwäche dieser Intrige bereits Mennemeier, Der Unbestechliche (wie Anm.12), S. 236.

¹⁹ Vgl. hierzu u.a. Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–110,

Derartige Zweifel sind also bereits zahlreich artikuliert worden. Doch bei jemandem wie Hofmannsthal lohnt natürlich stets das fortgesetzte Hinschauen. Der Antrieb ist die Hoffnung, dass über den Begriff des ›Geistes der Komödie‹, der bislang im hier angelegten Gattungsmodell für deren Ziel der Auflösung aller Probleme sowie metonymisch für den primären Agenten dieses Ziels stand, noch einen Schritt weiterzukommen ist. Denn gerade Theodor haftet, wie bereits Ilse Graham kurz angedeutet hat, auch noch auf eine andere Weise etwas ›Geisterhaftes‹ an.²⁰ Zumindest als Diener ist er in diesem Stück gar nicht wirklich da.

II

Der konkrete Status Theodors ist in der Tat eine der größeren, bislang aber weitgehend ignorierten Seltsamkeiten dieses Stücks. Ursprünglich hatte er Priester werden sollen, geriet dann aber in die Armee und weiter in den zivilen Dienst seines Generals – Jaromirs Vater. Auf dessen Sterbebett nahm ihm sein Herr das Versprechen ab, fortan über seinen Sohn zu wachen, was er während dessen ausgedehnter Junggesellenzeit auch getreulich getan hat. Nach der endlich erfolgten Verheiratung des Sohnes wechselte er schließlich vor vier Jahren wieder zurück zur alten Baronin. Zwei Jahre später erhielt er nun dort zum Anlass seines insgesamt 25-jährigen Dienstjubiläums in der Familie die Zusage, dass ihm die Jahre, die er noch zu bleiben bereit sei, als »Ehrenjahre« angesehen werden sollten. Vor allem aber erhielt er ein einseitiges Kündigungsrecht zu jedem Monatsersten mit einer Frist von 14 Tagen, ohne dass er für dieses Niederlegen des Dienstes einen Grund benennen müsste.

Von diesem ja doch etwas kuriosen Privileg hat Theodor nun genau 14 Tage und wenige Stunden vor dem ersten Heben des Vorhangs Gebrauch gemacht. Zu dem Zeitpunkt, an dem das Drama beginnt, befindet er sich also *de facto* außer Dienst. Diesen Umstand markiert er

hier v.a. S. 109f.; vgl. auch Donald S. Sturges, The Lineage of Theodor. Tradition an Revolution in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«. In: Modern Austrian Literature 26, 1993, S. 19–31, hier v.a. S. 25–27; Martin Stern, Hofmannsthals Lustspielidee. Komödie als »Essai de Théodicée«. In: Austrica 14, 1982, S. 141–152, hier S. 146–148.

²⁰ Vgl. Ilse Graham, Auch ein Schattenriss des Ganzen? Ein Versuch zu Hofmannsthals Komödie ›Der Unbestechliche‹. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1991, S. 308–326, hier S. 311f.

peinlichst genau. Als er im 11. Auftritt des ersten Aktes erstmals die Bühne betritt, trägt er keine Dienerkleidung und klopft zudem vor dem Eintreten an:

THEODOR tritt ein, nicht in Livree, sondern in einem schwarzen Röckchen und dunklen Beinkleidern

Ich habe mir erlaubt anzuklopfen, weil ich heute sozusagen als wie ein Besuch meine Aufwartung mache, aber da ich sehe, daß ich unbedingt störe – (I, 11, S. 48).

Mit seinem letzten Halbsatz vertreibt er den General, der gerade in einer Konversation mit der Baronin begriffen ist. Das hätte aus der Position eines Dieners heraus natürlich eine vollkommene Unmöglichkeit dargestellt. Gleich dreifach markiert er also innerhalb von nur einer einzigen Replik die neue Rolle des Gastes, die er hier beansprucht.

In der Folge gelingt es der Baronin, Theodors Kündigungsgrund zu erfahren, wobei er diesen natürlich von Anfang an von sich aus hatte mitteilen wollen, nur eben *ex post* und damit in einer Konversation nicht zwischen Herrin und Diener, sondern auf Augenhöhe. Über viele Jahre hinweg habe er – gebunden durch den Eid gegenüber dem Vater – dem jungen Baron Jaromir bei seinen erotischen Eroberungen zur Seite stehen müssen. Schon dies hat er als höchst belastend empfunden: »Das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person.« (I, 12, S. 51) Doch dass Jaromir nun noch zwei seiner ehemaligen Geliebten in sein Haus eingeladen und offenbar auch schon diverse Vorbereitungen zum Ehebruch getroffen habe, stelle für ihn eine nicht mehr auszuhaltende, finale Grenzüberschreitung dar:

Wie wagt er das vor meinen sehenden Augen? Wie darf er sich so über meine siebzehnjährige Mitwisserschaft hinwegsetzen? Bin ich sein Hehler? Sein Spießgefährte, der ihm die Mauer macht? Da tritt er ja meine Menschenwürde in den Kot hinein. Wie wagt er es, vor meinen sehenden Augen diese andere Person, dieses berüchtigte Frauenzimmer, diese Melanie hierher zu bestellen? [...] Das spricht ja Hohn allen göttlichen und menschlichen Gesetzmäßigkeiten. (I, 12, S. 53)

Bei diesem Ausbruch handelt es sich bereits um die mindestens vierte Markierung von Theodors Heraustreten aus dem Dienerstand, denn so hätte er natürlich im Rahmen seiner bisherigen Funktion niemals zur alten Hausherrin über den jungen Herrn sprechen dürfen. In der Sache

sind sich Theodor und die Baronin dabei völlig einig, auch wenn sich die alte Dame in dieser Sache nie explizit äußert: Der Besuch der beiden ehemaligen Geliebten Jaromirs kann keinesfalls erwünscht sein.

Theodor deutet an, dass er einen Ausweg im Kopf habe, macht dabei aber zugleich klar, dass eine Abhilfe gerade nicht über die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als Diener erreicht werden könne:

Frau Baronin, ich bin keine käufliche Seele. Eine Genugtuung, die mir in dieser Lebensstunde noch genügen sollte, die könnte sich nicht wie in früheren Fällen in der Dienstbotenatmosphäre abspielen, die dürfte nicht aus Äußerlichkeiten bestehen, die müßte auf das Große und Ganze gehen! Die müßte zeigen, wo Gott eigentlich Wohnung hat! (I, 12, S. 54)

Dass hier eine fundamentale Transzendierung der angestammten Rolle intendiert ist, dürfte mehr als deutlich sein. In die Praxis umgesetzt wird dies dann in der übernächsten Szene:

BARONIN Ich beschwöre Sie, Theodor, ich weiß ja nicht, wo mir der Kopf steht.

THEODOR Ich bitte, jetzt keine Beschwörungen mehr anzuwenden, sondern lediglich ein einziges Wort später auszusprechen, damit jeder-
mann in diesem Hause weiß, woran er sich zu halten hat.

BARONIN Ich sprech garnichts aus. Ich will garnichts wissen. Was für ein Wort denn?

THEODOR Euer Gnaden werden ganz einfach sagen: Und Sie lieber Theodor,
übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze. Dies bitte ich auszusprechen, wenn das niedere Personal gegenwärtig sein wird.

BARONIN Aber ich hab doch garnichts mit Ihnen verabredet!

THEODOR Sehr wohl, demgemäß werde ich darauf bestehen, daß es wörtlich so ausgesprochen wird und in einer äußerst huldvollen Weise:
Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze. [...] *Sieht sie scharf an.* (I, 14, S. 58)

Die Baronin wird sich diesem veritablen Diktat Theodors beugen, und wie durch ein Wunder wird sich die ins Wanken gebrachte Ordnung im Hause wiederherstellen. Aber was geschieht hier konkret? Vorgeschlagen sei, die Passage als eine Anweisung zu einer veritablen Geisterbeschwörung zu verstehen. Als solche ist sie hier gleich zu Beginn wörtlich angekündigt. »Ich bitte, jetzt keine Beschwörungen mehr anzuwenden, sondern lediglich ein einziges Wort später auszusprechen«. Und für eine

solche spricht auch die unbedingte Verpflichtung auf einen genau einzu-haltenden Wortlaut bei der Übertragung der Befehlsgewalt. Es handelt sich hier *de facto* um nichts weniger als einen Zauberspruch.

Theodor wechselt hier also nicht etwa zurück in die Dienerrolle, sondern vielmehr auf eine seltsam ›extritoriale‹ Position. Zurücknehmen wird er seine Kündigung tatsächlich erst zwischen dem vierten und dem fünften Akt.²¹ In diesem Schlussaufzug tritt er dann auch wieder im ge-wohnten Frack auf und scheint erneut ganz der alte Lakai zu sein, der seinen Scharfsinn vor allem darauf richtet, immer zu wissen, wohin sei-ne Herrin gerade ihr Lorgnon verlegt hat (vgl. V, 1, S. 100) oder wie man Jaromir jede Peinlichkeit erspart, wenn er die abreisenden Damen wieder zum Bahnhof geleiten muss. Statt dass der Baron im engen Dreisitzer wie gefangen zwischen den beiden Rivalinnen hocken muss, hat Theodor in weiser Voraussicht bereits ein Pferd für ihn satteln lassen, sodass dieser in aller Freiheit mal weiter entfernt und mal näher, mal auf dieser Seite und mal auf jener neben der Kutsche her reiten kann (vgl. V, 4, S. 108).

Der Aufenthalt Theodors in diesem seltsamen Zwischenreich, das das entscheidende Spiel im Spiel dieser Komödie bildet, erstreckt sich also vorderhand nur auf die Zeit der drei jeweils recht kurzen mittleren Akte – also zwischen der ›Beschwörung‹ durch die Baronin und der selbstbestimmten Rückkehr in das Dienstverhältnis. In dieser Zeit ist er kein Diener, sondern erscheint nur als ein solcher.

Was geschieht hier nun konkret? Wenn es wirklich vor allem die Aktivität der Dienerposition ist, die das Happy End und den Geist der Komödie ausmachen, dann wäre die hier vorgenommene Verschiebung ja eigentlich dysfunktional. Es wird also noch einmal genauer auf Theodors Rolle in der Vergangenheit zu schauen sein. Tatsächlich entpuppt er sich gerade nicht als der komische Diener nach dem Muster etwa des Arlequino, der den berechtigten Bedürfnissen der jungen Generation gegen die verkehrten Ansprüche der Alten zur Seite steht. In gewisser Weise ist es sogar eine Rolle, die er gerade hinter sich lässt, nachdem Ja-

²¹ Hier ist dem ansonsten bewundernswert exakt interpretierenden Nachvollzug durch Norbert Altenhofer zu widersprechen, der den Wiedereintritt Theodors in seine Rolle als Dienstbote bereits am Ende des ersten Aktes vollendet sehen möchte. Vgl. Ders., Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«, Bad Homburg u.a. 1967, S. 97f. Die Nachricht über die explizite Rücknahme findet sich stattdessen in V, 2, S. 101: »Er bleibt. Er hat aus freien Stücken seine Kündigung zurückgenommen. Heute ist er wieder ganz der alte Theodor!«

romir ihn viele Jahre gegen seinen Willen zu einer pervertierten Version dieses Modells benutzt hat. Genau darauf zielt auch Theodors Klage, er sei als »Hehler« sowie als »Spielgefährte« eingesetzt worden, der Jaromir »die Mauer macht« (nochmals I, 12, S. 53). Wie Don Giovannis Loporello musste Theodor fortgesetzt Jaromirs diverse Liebschaften arrangieren sowie betrogene Ehemänner und spionierende weibliche Familienangehörige auf Abstand halten.

Dieser Behandlung der Figur Theodors kann in Bezug auf die Gattung der Komödie durchaus ein allegorischer Charakter zugeschrieben werden. Theodor sollte dereinst Priester werden, so wie die Komödie selbst auf kultische Ursprünge zurückzuführen ist. Dies wurde allerdings über lange Jahre ignoriert, in denen sie sich auf dem Marktplatz für allerlei frivole Späße missbrauchen lassen musste. Es wurde in Serie über hintergangene Ehemänner und über besorgte Eltern gelacht, die sich doch eigentlich nur um das Wohl ihrer Kinder zu kümmern versuchten.²² Sie erscheint unter dieser Perspektive als Gattung ebenso missbraucht, wie sich Theodor als Person fühlt.

Nun scheint die Gattung im »Unbestechlichen« über die ironische Generzählung vom ›Nichtdiener‹ auf eine unerwartete Weise wieder zu sich selbst zu kommen – und das gerade durch die Suspendierung von dessen sozialer Funktion. Wirft man von diesem Punkt allerdings nochmals einen Blick zurück auf die üblichen Lösungsschemata des Lustspiels, so zeigt sich, dass es der Diener am Ende doch nie allein und möglicherweise auch gar nicht eigentlich ist, der die Lösung herbeiführt. In einer traditionellen Komödie befinden sich die Guten in der Ausgangskonstellation üblicherweise in der Position der Schwächeren, weshalb sie für ihre Intrige neben der eigenen Gewitztheit stets auch das Moment des Zufalls auf ihrer Seite benötigen. Ohne dass ihre konkreten Bemühungen dadurch gleich zwecklos würden, gehört zum Happy End immer

²² Vgl. dazu etwa Gottscheds Kritik u.a. an Molière im Komödienabschnitt des »Versuchs einer critischen Dichtkunst« in: Ders., Ausgewählte Werke. Bd. 6.2. Hg. von Joachim und Brigitte Birke. Berlin/New York 1973, Kap. 11, S. 345: »Die Galanterie junger Leute hat immer den Vorzug vor der sorgfältigen Aufsicht der guten Aeltern; die für ihrer Kinder Tugend besorgt sind: dahergegen jene entweder schon lasterhaft sind; oder es doch leicht werden können. Er spottet der betrogenen Männer oft ohn alle ihr Verschulden. Denn was kann doch in Frankreich ein guter rechtschaffener Ehegatte davor, daß sein Weib ausschweifet: da es eine galante Mode ist, die Ehe zu brechen, und neben einem Manne noch ein halb Dutzend Anbeter zu haben.«

eine Prise des Glücks und damit des Nichtnotwendigen.²³ Ihr Plan kann gelingen und gelingt wunderbarerweise, auch wenn dies nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit eigentlich nicht hätte sein dürfen. Zugleich ist der gute Ausgang aber aus der Außenperspektive der Zuschauer, die die Komödie als Komödie rezipieren, wie zuvor bereits ausgeführt, eine schiere Gattungsnotwendigkeit. Es ließe sich fragen, ob nicht der ›Geist der Komödie‹ eher noch in diesem Element als im vordergründig agierenden Intriganten zu suchen sein müsste.

Bevor dies für den Text des »Unbestechlichen« insgesamt beantwortet werden kann, ist noch ein näherer Blick auf das konkrete Tun Theodors in den so besonderen mittleren Akten zu werfen.

Hier lässt er die beiden Damen schon durch kleinste Andeutungen, dass ihm sämtliche Verästelungen des Jahre zuvor Geschehenen auf das Genaueste bewusst seien, das Unpassende der Situation erkennen.²⁴ Im Fall der reuigen Sünderin Marie etwa reicht bereits seine bloße Präsenz aus, damit ihr das ja eigentlich Skandalöse ihres Aufenthalts im Haus ihres nun verheirateten ehemaligen Geliebten vor Augen tritt.²⁵ Ein dezenter Hinweis auf die Sorgen ihres Vaters gibt ihr dann schnell den Rest.²⁶

Melanie Galattis ist eine am Ende nur unwesentlich härtere Nuss. Ihr führt Theodor vor Augen, dass der schriftstellerisch ambitionierte Jaromir auch ihre gemeinsame Liebesgeschichte wie zuvor schon diejenige mit Marie in einen reißerischen Schlüsselroman zu verwandeln plant. Das Fenster des Arbeitszimmers des Barons steht wie aus Versen offen, sodass seine kompromittierenden Notizblätter direkt vor der Nase der Betroffenen herumwirbeln (vgl. II, 4 und II, 6). Und in ihrem Zimmer findet die ehemalige Geliebte dann auch das gefürchtete Manu-

²³ Vgl. zu diesem Komplex Stephan Kraft, Optimistische ›Endspiele‹ – vom Nutzen des Zufalls in Spiel und Komödie, in: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Beiträge zum Deutschen Germanistentag 2007. Hg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin/New York 2009, S. 431–438.

²⁴ Emblematisch ist hier die Szene II, 4, S. 68, in der offenbar wird, dass Theodor sogar die Zahl der Perlen in der Kette von Melanie Galattis kennt: »In der Hand nicht, aber am Hals hab ich sie gezählt, ich habe sehr gute Augen, unsereins muß manchmal in unbeachteter Haltung warten und da sucht man sich eine Beschäftigung.«

²⁵ Vgl. III, 3, S. 76f.:

THEODOR [...] Aber – ich erlaube mir zu bemerken: Euer Gnaden hätten nicht hierherkommen sollen.

MARIE *vor sich*

Da liegt der Brief, in dem ich es ausspreche.

²⁶ Vgl. den Fortgang der Szene III, 3.

skript, das sie auf dezentes Anraten Theodors am Ende an und bei ihrer Abreise mit sich nehmen wird (vgl. IV, 1).

Fraglich ist, ob das, was er hier tut, wirklich noch eine Intrige zu nennen ist. Außer seiner Komplizin Hermine erfährt niemand etwas davon, dass er mit ein paar kleinen Handgriffen an sich ja schon höchst manifeste Wahrheiten nur noch ein klein wenig besser sichtbar gemacht hat. Auch dies spricht durchaus für den zuvor geäußerten Verdacht, dass sich die Figur Theodors in diesen Passagen vom intrigierenden Diener zu einer noch dahinter stehenden Kraft verschiebt. Er scheint hier gleichsam zum unmerklichen Quäntchen Glück oder gar zum allmächtigen Zufall selbst zu werden. Dies entspricht durchaus auch der religiös unterfütterten Allmachtspose, in die er sich verbal wiederholt wirft, wie etwa bereits in der »Beschwörungsszene« des ersten Aktes: »Meine Genugtuung wünsche ich zu erblicken darin, daß das ganze Gebäude von Eitelkeit und Lüge zusammenstürzen muß als eine unbegreifliche Wirkung meiner höheren Kräfte.« (I, 14, S. 56)²⁷

Die Leichthändigkeit, mit der Theodor in der Folge gegenüber den beiden Damen agiert, lenkt von diesem ernsteren, hintergründigen Modus zugleich ab und verweist im selben Zuge erneut umso deutlicher auf ihn. Denn natürlich stellen die Besuchsangelegenheiten letztlich nur Scheinkonflikte oder eben Umstände dar, während es im Kern um die finale Bekehrung des Barons zum Ehemann und Familienvater geht. Und wenn man einmal auf die Lösung dieses Strangs schaut, so ist Theodor an ihr weitestgehend unbeteiligt. Die Rückkehr des Barons zu Anna als das eigentliche Telos des Stücks vollzieht sich erst im letzten Akt nach der Rückverwandlung Theodors zum alten Diener in der Zweisamkeit der Ehegatten.

Wie ist dies zu verstehen? Ist das Spiel im Spiel von und um Theodor der Akte zwei bis vier etwa nur ein Ablenkungsmanöver und gewissermaßen eine Scheinintrige, die das Eigentliche verdeckt, das sich auch hier – wie in »Cristinas Heimreise« und im »Schwierigen« – exklusiv im engeren Bereich des Paars selbst abspielt?

Oder sollte hier mit noch weiteren Transformationen dieses Komödiengeistes zu rechnen sein? Denn ein schlichter Diener ist Theodor ja eigentlich nie gewesen und wird es auch nie sein – nicht vor und nicht

²⁷ Vgl. auch Graham, Auch ein Schattenriss (wie Anm. 20), S. 312f. und S. 317f.

nach seiner ›Intrigenphase‹. So bemerkt die Baronin gleich zu Beginn der Handlung zum General: »Sie wissen sehr genau, Ado, daß der Theodor kein Dienstbote ist, sondern eben – der Theodor« (I, 4, S. 40). Weiterhin wartet dieser mit der Einbestellung Hermines zu seiner wichtigsten Helferin gar nicht erst ab, bis die Baronin ihm grünes Licht gibt. Der Brief an sie ist zu diesem Zeitpunkt bereits unterwegs und einer der wichtigsten Schritte damit schon vor der ›Beschwörung‹ selbst eingeleitet.²⁸ Theodor entpuppt sich damit nicht nur als ein Geist, der ausdrücklich danach verlangt, beschworen zu werden, sondern noch darüber hinaus als einer, der auch schon vorher darum weiß, dass dies auch tatsächlich geschehen wird. Irgendwie ist er als ein solcher immer schon da.

Und überhaupt war sich der kleine Jaromir in seiner kindlichen Unschuld immer schon sicher, dass in Theodor ganz grundsätzlich ein veritabler Magier stecke:

Großmama, der Theodor hat mir erlaubt, wenn er einmal krank ist, so darf ich ihn besuchen. Aber allein darf man nie in sein Zimmer gehen – es ist eine Zauberei im Zimmer, die macht, daß man eins zwei den Fuß nicht vom Boden wegkriegen kann und so stehen muß, bis der Theodor kommt und einen mit einem Sprüchel wieder los macht. (I, 6, S. 45)

Schon im Zuge des Forschungsrückblicks gegen Ende des ersten Abschnitts ist erstmals angedeutet worden, dass das Geschehen im inneren Kreis der Akte zwei bis vier in einem nicht so sehr kausalen, sondern eher assoziativen Verhältnis zu dem des Schlussaktes stehen könnte. Dies ist unter den neuen Bedingungen nochmals grundlegend auf den Prüfstand zu stellen. Theodors Handlungen beziehen sich vordergründig ganz offenbar auf die ehemaligen Geliebten, doch steht das adelige Paar stets im verborgenen Zentrum des Gesamtgeschehens. Bezogen auf Anna wird deutlich, dass das Verhältnis Theodors zu ihr geradezu den Charakter einer väterlich-kindlichen Liebe trägt²⁹ und dabei zugleich immer wieder religiöse Konnotationen aufweist. Annas finaler Dank in der vorletzten Szene, den sie an den himmlischen Vater dafür richtet, dass ihre Gebete für die Wiedervereinigung mit ihrem Gatten erhört worden seien,³⁰ gibt

²⁸ Vgl. I, 14, S. 57: »Demgemäß habe ich schriftlich schon herausgegeben, daß diese junge Witwe, die Hermine, sich hier auf dem Schloß einfinden und aushilfsweise Damenbedienung übernehmen soll.«

²⁹ Präsent wird dies v.a. in Theodors Wutmonolog in IV, 4, S. 96.

³⁰ Vgl. dazu V, 4, S. 105f. Vgl. dazu auch W.E. Yates, Hidden Depths in Hofmannsthals

hier ebenso die Richtung vor wie Theodors fortgesetzte, sakralisierende Selbsterhöhungen. Theodor werden hier halb ernst und halb ironisch Züge eines und vor allem ihres Erlösers zugeschrieben.

Der Weg hin zu dieser Erlösung muss aber natürlich über Jaromir laufen, denn dieser stellt schließlich das eigentliche Hindernis in diesem Stück dar. Relativ schlicht ist erst einmal festzuhalten, dass Theodor mit seinem Tun in den mittleren Akten praktisch sämtliche Pläne des jungen Hausherrn durchkreuzt. Zu den anvisierten Schäferstündchen kommt es nicht, und am Ende ist gar das Romanmanuskript mit einer der beiden Damen verschwunden. Jaromir hat in diesem Duell mit seinem ehemaligen Diener, von dem er nichts weiß und von dem er auch nie erfährt, eine durchgängige Niederlage erlitten.

Schaut man nun nicht nur beim sehr real durch die Verschüttung im Schützengraben traumatisierten Kriegsheimkehrer Hans Karl Bühl, dem »Schwierigen«, sondern auch im Fall Jaromirs nochmals in das bereits erwähnte Komödiessay über die »Ironie der Dinge«, so blickt einem ein Satz entgegen, mit dem Hofmannsthal die Niederlage im Krieg und das Prinzip der Komödie im Moment des Verlierens überraschend zusammenbindet. Mit den Folgen des verlorenen Krieges

befinden wir uns ganz und gar im Element der Komödie [...]. Daß es aber die Unterliegenden sind, denen diese ironische Macht des Geschehens aufgeht, ist ja ganz klar. Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge, beinahe wie ein Gestorbener.³¹

Mein Vorschlag liegt nun darin, Theodor auf dieser Ebene die Rolle des Krieges bzw. des Kriegsgegners zuzuschreiben, der Jaromir den entscheidenden Verlust beibringt und damit programmgemäß »an das bittere Ende einer Sache« führt.

^{»Der Unbestechliche«. In: The Modern Language Review 90, 1995, S. 388–398, hier S. 392.}

^{³¹ Hofmannsthal, Die Ironie der Dinge (wie Anm. 14), S.140. Insgesamt scheint mir die Verbindung dieses Essays zum »Schwierigen« wegen der gemeinsamen Kriegsthematik zwar etwas enger (vgl. dazu Kraft, Zum Ende der Komödie [wie Anm. 2], S. 358–378). Die Umkehrlogiken (Ordnung – Unordnung; Diener – Herr; Freiheit – Zwang ...) gelten aber natürlich auch hier.}

Dass dem Baron im Anschluss hieran die Binde tatsächlich, wie es im Essay ebenfalls bildlich heißt, von den Augen fällt und er geheilt zur Gattin zurückkehrt, liegt jedoch, wie es scheint, weiterhin ein klein wenig außerhalb des seriös Kalkulierbaren und damit im notwendig-nichtnotwendigen Jenseits der rationalen Planung. Hierfür liefert Theodor indirekt bereits im ersten Akt ein eindrückliches Bild, indem er der Baronin sein Vorhaben gegenüber den Damen mithilfe einer Billardallegorie beschreibt:

THEODOR *lächelt und küsst ihr die Hand*

Ich werde demgemäß meine Maßregeln einleiten. Ich bin mit beiden Weiblichkeiten sehr vertraut aus langjähriger Bekanntschaft. Diese da *er zeigt auf die Tür, durch welche Marie eben abgegangen ist* ist ein unglückliches Wesen mit einer schönen geängstigten Seele. Diese werde ich direkt anspielen. Die andere Person werde ich von der Bande anspielen. (I, 14, S. 57)

Wenn der eigentliche Bezug aber Jaromir ist, so würde dies allerdings noch ein oder zwei Banden mehr bedeuten, die einzukalkulieren wären. Nun ist beim Billard das Treffen der Kugel über so viele Banden zwar immer noch möglich, zugleich aber auch immer weniger gewährleistet. Aber Theodor hat dies auch niemals explizit versprochen. Vielmehr gehen seine konkreten Ankündigungen über den Plan des Vertreibens der Damen und seine persönliche Rache an seinem ehemaligen Herrn nicht hinaus.

Insofern mag Jaromir zwar im Nachgang in der vorletzten Szene des Stücks vermuten, dass hinter all dem, was zuvor geschehen ist, ein konsistenter Plan einer unwiderstehlichen höheren Macht gesteckt habe:

Das Ganze ist so unbegreiflich! Ich werde nie im Stande sein, etwas so Ungeheueres zu verstehen – wie es heut in mir zustandegekommen ist, und hinter dem Ganzen, wenn ich jetzt bedenk, liegt so eine Planmäßigkeit, als ob jemand es darauf angelegt hätte, mich zu mir selber zu bringen und dadurch auch ganz zu dir – aber wer? (IV, 4, S. 109f.)

Genau dies wird in der allerletzten Szene dann aber erneut relativiert. Denn auch wenn Theodor als namentliches Gottesgeschenk, als verhinderter Gottesmann und als vom Kind erkannter Zauberer auf das Engste mit dem Erlösung versprechenden Jenseits verbunden ist, hat auch dies wiederum seine Grenzen, wie er im Schlusswort gegenüber Anna offen einräumt:

Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich. Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein! (V, 5, S. 112)

Noch so starke Hände und noch so hohe Schutzmauern bieten am Ende keine Garantie. Es braucht vielmehr die leichte Hand des Billardspielers, die aber selbst wiederum noch auf die Hoffnung angewiesen ist. Der wahre poetologische »Geist dieser Komödie«, der in Theodor zwischenzeitlich dingfest gemacht schien, verschiebt sich also tatsächlich nochmals auf nicht konkreter greifbare Ebenen dahinter oder darüber.

Ist das nun alles wieder einmal der alte Komödientrick vom Ausweichen vor der letzten Wahrheit oder doch eine Mystik des absoluten Nullpunktes? Erneut ist man an einem Kippunkt angelangt, an das Stück auch unter der hier angelegten Perspektive wieder nur eine scheinbare Gewissheit aufbaut, die dann durch eine Ungewissheit wieder gekippt wird, die wiederum eine Gewissheit in sich trägt etc. pp. Perfekt spiegelt sich dies auch im Widerspiel von Ziel und Zweifel, das in Bezug auf die Komödien dieses Autors spätestens seit Julius Bab ausformuliert erscheint. Eine solche Erkenntnis ist auf Hofmannsthal bezogen also nicht neu und erscheint hier allenfalls noch ein klein wenig weiter ausdifferenziert, als es bislang der Fall war.

Wichtiger und fruchtbarer als dieser damit erneut hervorgebrachte Bezug auf den Autor und seine Disposition scheint mir aber noch derjenige auf die Gattung selbst zu sein. Wie »Der Schwierige« vermag auch »Der Unbestechliche« die gattungsspezifische, ja vielleicht -konstituierende Schaukelpoetik zwischen *Tēlos* und Kontingenz auf dem höchsten technischen Niveau durch- und damit geradezu vorzuführen. Es handelt sich auf diese Ebene der Gattungspoetik bezogen um veritable Musterstücke. Im Fall des »Unbestechlichen« sind beide Richtungen zugleich in der Diennerfigur aufeinander zu gebogen. Dass sich dabei am Ende auch hier eine Lücke auftun wird, ist unvermeidlich und ein weiteres Element dieses Modells. Wichtig ist allein, dass dies nicht zu früh und zu plump geschieht. Nicht zuletzt deshalb war auch bei Hofmannsthals »Unbestechlichem« von Beginn an nicht mehr als das berühmte »fail better« nach Samuel Becketts »Worstward Ho« zu erwarten gewesen. Diese Erwartung löst es ein.

Komische Schwärme Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal

Hofmannsthals späte Komödien »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« liegen uns als Beispiele vollkommen realisierter Gattungsgestalten vor. In ihrer Durchführung, ihrer dramatischen Stringenz wie in der Folgerichtigkeit ihrer Finalisierung entfalten sie die Möglichkeiten der Charakterkomödie in einer Perfektion, die ihnen Einlass in den kleinen Kanon der deutschen Lustspiele verschafft hat. Und doch kann die Vollendung, mit der uns diese Texte entgegentreten, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hofmannsthals Komödie kein konsistentes Genre darstellt. Zieht man die ihnen vorausliegenden, gleichzeitigen und nachfolgenden dramatischen Projekte heran, die sich der komischen Form annähern, trifft man auf lose Gattungsaggregate, die sich der dramatischen Zuspitzung entziehen, die die Komödien »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« kennzeichnet. Die Projekte »Silvia im ›Stern‹« und »Cristinas Heimreise«, darüber hinaus die zahlreichen Lustspielfragmente, die uns die Kritische Ausgabe zugänglich gemacht hat, sind treffender als Komplexe zu beschreiben, in denen der Autor mit Elementen und Strukturen der Komödie jenseits fester Gattungsgrenzen experimentiert. Die publizierten Skizzen und Entwürfe erzeugen den Eindruck einer beweglichen, unabschließbaren und dissemnierenden Textmenge, die für sich selbst genommen wenig Bestand hat. Bei den Skizzen handelt es sich überwiegend um Dialogfragmente. Hofmannsthals Notizen liefern in erster Linie Gesprächstexturen oder Gesprächskerne, d.h., sie entwickeln keine Handlungen, sondern produzieren soziales Gewebe, dessen Funktion darin besteht, Kommunikation auch unter kritischen – genauer: tragischen – Bedingungen in Gang zu halten.¹ In immer neuen Ansätzen beobachten und reproduzieren sie einen mikrologischen Vergesellschaftungsprozess, wie er sich modellhaft und für Hofmannsthal maßgeblich in der Soziologie Georg Simmels beschrieben findet. Simmel folgend, zeigen die Gespräche der Komödie Ge-

¹ Vgl. Norbert Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien. In: Ders., »Die Ironie der Dinge. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 37–51, hier S. 39ff.

sellschaft »im status nascens«. Sie fangen ein, »was jeden Tag und zu jeder Stunde geschieht«², und organisieren den Wechsel von Binden und Lösen, durch den sich das gesellschaftliche Miteinander herstellt, in Form der unentwegten und zuletzt gleichgültigen Wechselrede. »[F]ortwährend«, so heißt es bei Simmel, »lässt sich und knüpft sich von neuem die Vergesellschaftung unter den Menschen, ein ewiges Fließen und Pulsieren, das die Individuen verkettet, auch wo es nicht zu eigentlichen Organisationen aufsteigt.«³ Hofmannsthals Bemerkung, dass die Komödie »ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt«⁴ setze, nimmt den Faden Simmels auf. Die dialogischen oder polylogischen Texturen, die in das Korpus seiner Komödienfragmente eingehen, durchqueren das Diskursuniversum, das durch das jeweilige Projekt abgesteckt ist, ohne dabei zu einer ›eigentlichen Organisation‹ aufzusteigen. Daraus ergibt sich die Frage, ob von einem konsistenten Komödienkonzept bei Hofmannsthal überhaupt die Rede sein kann oder ob nicht vielmehr davon auszugehen ist, dass sich dieses in zerstreuten und beweglichen Formen manifestiert, die in prekären Lagen aufgerufen und eingesetzt werden können. Die Gattung der Komödie lässt sich vor diesem Hintergrund allenfalls dahingehend bestimmen, dass sie mithilfe komischer Einsätze, die in Gesprächsform erfolgen, Tragödien abwendet. In der fragmentarischen, beweglichen und unselbstständigen Form, in der wir sie vorfinden, sind sie vielfältig einsetzbar, kommen aber besonders dort zum Einsatz, wo sich tragische Konstellationen aufbauen.

Vielleicht ist es zulässig, diese sozialen Texturen als sprachliches Transplantationsgewebe zu bezeichnen, das jeweils dort implantiert wird, wo der Vergesellschaftungsprozess zu erliegen droht. Sie führen damit eine Tradition weiter, die nicht von geschlossenen komischen Gattungen ausgeht, sondern freischwebende komische Elemente in ernste Zusammenhänge einfügt, wie es in den Haupt- und Staatsaktionen des Volkstheaters oder in den Aufführungspraktiken des Wandertheaters der Fall war.⁵ Wie ich zeigen möchte, dienen die fragmentarischen Gesprächs-

² Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. In: Ders., Gesamtausgabe. Bd. 11. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. ⁸2016, S. 33.

³ Ebd.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, Die Ironie der Dinge. In: GW RA II, S. 138.

⁵ Die Geschichte dieser komischen Inserierung schreibt Joel B. Lande in seinem Buch Persistence of Folly. On the Origins of German Dramatic Literature. Ithaca 2018 (im Erscheinen), S. 37ff.

materialien bei Hofmannsthal der wirksamen Unterbrechung tragischer Verläufe und der Wiederherstellung bedrohter sozialer Gefüge. Hauptsächlich werden sie dort gebraucht, wo eine tragische Situation wieder ins Lustspielhafte ›hinübergelenkt⁶ werden soll. Diese Dialoge greifen am Scheidepunkt zwischen komischer und tragischer Wende ein und treiben den Prozess der Vergesellschaftung dort voran, wo sich eine tragische Vereinsamung zu vollziehen droht. Interventionen des Lustspielhaften dienen der ›formellen Belebung⁷ einer von Erstarrung und Isolation gefährdeten Situation. Sie helfen, »alle Brücken aufzusuchen oder zu schlagen, die das eigne Sein und Leisten mit jenem verbinden könnten.«⁸ Sind die Grundlinien dieses Arguments seit Langem bekannt – hier ist auf die Arbeiten von Norbert Altenhofer und Martin Stern zu verweisen⁹ –, so möchte ich im Folgenden auf die konkreten dramaturgischen Operationen aufmerksam machen, mittels derer ein solches Gewebe fabriziert werden kann.

Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass die beschriebene soziale Textur bei Hofmannsthal nicht mehr von einer einzelnen komischen Figur, sondern von mehreren komischen Figuren hergestellt wird. Die Aufgabe der Wiedervergesellschaftung in den dramatischen Texten erfolgt unter Mitwirkung komischer Ensembles, die verlorene Kontakte erneuern und zerrissene Fäden wieder aufnehmen.¹⁰ Strukturell wird damit eine Transformation der Hanswurstdramaturgie des europäischen Volkstheaters vollzogen, die den Protagonisten und Trägern der barocken Haupt- und Staatsaktion nur einen einzigen komischen Begleiter an die Seite gestellt hatte. Die Alt-Wiener Volkskomödie hatte den Helden in einen »komischen Antagonismus«¹¹ verwickelt, sie konfrontierte ihn mit einer Figur, die der hohen Sache der Aktion die Kreatürlichkeit des Leibes und seiner Bedürfnisse entgegenhielt. Exemplarisch, wenn auch in einer späten und abgemilderten Form, ist diese komische Her-

⁶ Vgl. SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 468.

⁷ Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1), S. 37–51; Martin Stern, Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie. In: DVjs 33/1, 1959, S. 38–62.

⁸ Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 327.

⁹ Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1).

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss im Oktober 1916. In: SW XXIV Operndichtungen 2, S. 225: »[E]s müssen mit Zerbinieta ihre Gefährten mitkommen.«

¹¹ Vgl. Lande, Persistence of Folly (wie Anm. 5), S. 38: »recasting the tragic events in trivial terms«.

ausforderung in der Figur des Papageno aus Mozarts »Die Zauberflöte« verkörpert, die sich dem Helden Tamino zugesellt und mit ihm in symmetrische Kommunikation tritt. In Hofmannsthals Komödienarbeiten hingegen wird das Tamino/Papageno-Modell, das diesen komischen Antagonismus idealtypisch entfaltet, durch ein plurales Modell abgelöst. Die Späße des Hanswurts werden hier durch einen mehrstimmigen Gesprächszusammenhang ersetzt, der ein ins Tragische abdriftendes Subjekt rettend in sich einschließt. Diese von Hofmannthal als »kleine Ensembles«¹² bezeichneten Gruppierungen können entweder gesellschaftlich gegeben sein, wie die venezianische Gesellschaft in »Cristinas Heimreise« oder auch die Salongesellschaft in »Der Schwierige«, sie können aber auch eigens rekrutiert, engagiert und eingesetzt werden wie die Truppe in »Ariadne auf Naxos« oder die Elfen in »Die Ägyptische Helena«. Vorstufen hierzu finden sich bereits in den Anordnungen des »Rosenkavaliers«, in dem ein Ensemble komischer Figuren zusammengestellt und eigens aktiviert wird, um in einer verfahrenen Heiratssache eine glückliche Wendung zu erwirken. In diesen Aufstellungen wird deutlich, dass die soziale Verknüpfungsarbeit, die im Moment drohender Isolation geleistet werden muss, die Mitwirkung mehrerer erfordert, die als einzelne nicht in Erscheinung treten. Exemplarisch sehen wir in »Ariadne«, dass sich nicht nur die »unvergleichliche«¹³ Zerbinetta um die Resozialisierung der von Theseus verlassenen Heroine bemüht, sondern mit ihr gemeinsam eine Gruppierung komischer Masken, die Hofmannthal mit soziologischer Pointierung als »muntere Gesellschaft«¹⁴ bezeichnet. In der Einsamkeit der wüsten Insel ist es eine komische Vielheit, die den Prozess der Wiedervergesellschaftung Ariadnes durch Gespräch und Zusammenspiel vorbereitet. Auch in den Gasthof- und Venedig-Komödien Hofmannsthals beobachten wir, wie komische Ensembles eine prekäre und von Isolation existenziell bedrohte Existenz schwarmartig zu umkreisen beginnen: Der Kapitän in »Cristinas Heimreise« findet sich auf einen Schlag von Chargen, *stock characters* oder Masken umringt und in einen Kommunikationsraum hineingestellt, aus dem

¹² SW XXIV Operndichtungen 2, S. 259.

¹³ Ebd., S. 16.

¹⁴ Ebd., S. 22.

sich auch ein zerrütteter Protagonist nicht mehr zurückziehen kann.¹⁵ In der Figur des Rudolf im Projekt »Silvia im ›Stern‹« begegnet zumindest in der Spätfassung des Fragments ein vergleichbarer Fall.¹⁶ Diese »lustigen Gesellschaften«¹⁷ bestehen jeweils aus »Figuren«, d.h. aus Akteuren mit herabgesetzter Individualität, reduzierten Bewusstseinsspannen und einer besonderen Neigung zur Phrase, die sie nur das sagen lässt, was alle sagen. Wie in den Romanen Theodor Fontanes sind es auch bei Hofmannsthal das Gerede und seine Gemeinplätze, die soziale Wirkung entfalten und Bindekräfte freisetzen. Auch diese Anordnung findet sich in »Ariadne auf Naxos« vor, wo sich auch das Ensemble um Zerbinetta aus »italienischen Figuren«¹⁸ oder »Komödiantenfiguren«¹⁹ mit ›nieder gehaltener‹ Eigenart zusammensetzt.²⁰ Programmatisch stellen sich diese als »Partner«²¹ und damit als Unselbstständige vor, die sich mit einer Hauptstimme – Zerbinetta – vergesellschaften, ohne sich selbst zu profilieren. Durch bloße Betriebsamkeit erzeugen sie jene ›formelle Belebung‹, die das Soziale als eine allgemeine Form hervorbringt. Auf denselben Effekt zielt Hofmannsthal, wenn er in einem Schema für die Komödie »Silvia im ›Stern‹« notiert: »Silvia und die Figuren«.²² Wiederum wird als deren Verhaltensmerkmal ein »fortwährend auffliegendes Flüstern, Tuscheln, Scheinen« aufgeführt, das soziale Vielheit voraussetzt und zur Einführung von »noch mehr Episodenfiguren«²³ einlädt.

¹⁵ Karl Pestalozzi hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass umgekehrt Hofmannsthals Versuch, dem Kapitän mit der Figur des Pedro einen komischen Schatten nach dem Vorbild Papagenos anzuheften, scheitert.

¹⁶ Vgl. den Vortrag, den Friederike Reents im Rahmen der 19. Internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (»Hofmannsthals Komödie des Scheiterns«) am 22. September 2017 in Heidelberg gehalten hat: »Nur im Wechsel ertragen wir unser Leben. Das Hotel als Trost gegenüber den Trostlosigkeiten der Moderne.

¹⁷ SW V Dramen 3, S. 104.

¹⁸ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 110.

¹⁹ Ebd., S. 174.

²⁰ Vgl. Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 117: Simmel spricht von »Niederhaltung der Eigenart«.

²¹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 15.

²² SW XX Dramen 18, S. 222; zu Hofmannsthals Nähe zur Commedia dell'Arte vgl. die zahlreichen Figurenlisten in den Entwürfen; vgl. auch Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Werke Hugo von Hofmannsthals. Aalborg 1990. Zur Bestimmung von peripheren oder Episodenfiguren, an denen dieser Gesprächstypus entfaltet wird, vgl. Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München 2001, S. 220–264, insbesondere S. 235.

²³ SW XX Dramen 18, S. 206.

Dabei werden auch die festen Ensemblestrukturen und -größen erweitert, die aus dem Volkstheater bekannt und sowohl für die Commedia dell'Arte als auch für Ferdinand Raimunds Zauberkomödien charakteristisch sind. Feststehende, durch Gattungskonventionen festgelegte Personenanzahlen transformieren sich in unbestimmte und bewegliche soziale Pluralitäten mit maskenhaften Zügen, an denen wiederum nur jene Merkmale zutage treten, die vielen gemeinsam sind. Goldonis Komödien üben auch deshalb große Anziehungskraft auf Hofmannsthal aus, weil sie Aufstellungen der alten Commedia dell'Arte zahlenmäßig überschreiten und anonymere Erscheinungsformen des Sozialen ausbilden. Wichtige Anregungen für »Ariadne«, aber auch das »Cristina«-Projekt erhält Hofmannsthal aus Philippe Monniers 1906 erschienenem Buch »Venise au XVIII^e siècle«, das die Urbanisierung des Maskenwesens im Venedig Goldonis vor Augen führt. Während sich die traditionelle Commedia dell'Arte, wie es heißt, vor der Vielfältigkeit des Lebens verschlossen habe – »[e]lle est fermée à la multiplicité de la vie«²⁴ –, verschafft sie sich in Goldonis Stücken szenische Geltung. In seinen erweiterten Figurenanordnungen spiegele sich »toute la diversité et toute la multiplicité de la vie«.²⁵ In Monniers Darstellung vermischen und vereinigen sich die venezianischen Masken zu einem komischen ›Milieu‹ bzw. zu einer komischen ›paysage‹, in denen das Weben der dialogischen Textur überall und unaufhörlich vonstatten geht: Sein primäres Darstellungsmittel ist wiederum die Aggregierung kleinster, von kleinen Masken bestrittener Szenen,²⁶ in denen die winzigen transitorischen Synthesen und kleinen ›wechselseitigen Erregungen‹ vor sich gehen, die die Poiesis des Sozialen ausmachen.²⁷ Dieses, ins Diminutiv gesetzte venezianische Maskentreiben illustriert paradigmatisch, was in Georg Simmels »Soziologie« die »mikroskopisch-molekularen Vorgänge innerhalb des

²⁴ Philippe Monnier, Venise au XVIII^e siècle. Genève 1906, S. 139.

²⁵ Ebd.; vgl. auch Philipp Monnier, Venedig im achtzehnten Jahrhundert. Mit zweihunddreissig Tafeln. Berechtigte Übertragung von Dr. R. Engel. München 1927, S. 139 und S. 143.

²⁶ Auch Ferdinand Raimunds Volksstücke zerfallen, wie Hofmannsthal im gleichnamigen Essay anmerkt, in »lauter solche kleine Szenen«. Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Ferdinand Raimund. Einleitung zu einer Sammlung seiner Lebensdokumente. In: GW RA II, S. 117. Zur Affinität von komischen Gattungen mit »kleinen Szenen« vgl. Ethel Matala de Mazza, Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton. Frankfurt a.M. 2018 (im Druck).

²⁷ Monnier, Venise au XVIII^e siècle (wie Anm. 24), S. 131: »Tous les tons se mêlent et tous les contrastes se marient«, vgl. auch den Beitrag zum »Andreas«-Fragment von Inka Mülder-Bach in diesem Band.

Menschenmaterials«²⁸ genannt wird. Monniers Satz »A chaque coup le débat renaît et recommence«²⁹ betont die anfangssetzenden Energien pointierter Rede und Gegenrede, über die sich das Soziale regeneriert.

Auch auf Hofmannsthals Lustspielschauplätzen gehen unentwegt mikrologische Vergesellschaftungen vor sich. Auch ihm geht es im Zusammenhang der Komödie um die Gewährleistung einer dezentrierten Dauerkommunikation, die von komischen Figuren bestritten wird und dabei einen – wie es bei Simmel heißt – »Umgebungskreis[]«³⁰ herstellt, der auch einen tragischen Charakter gesellschaftlich einbindet. Diese Umgebungen leben nicht von der Handlung, sondern von dem »schillernde[n] Gewebe [...] der einander tausendfach kreuzenden Lebensmöglichkeiten«.³¹ Die sich anbahnende Tragödie wird folglich von einem vielstimmigen komischen Milieu umgeben. Die venezianische Gesellschaft des Kapitäns, die Salonbesucher oder Dienerschaften des Schwierigen, die Masken aus »Ariadne«, die »Facheux« des gefälschten Molière können als Beispiele für solche ›Umgebungskreise‹ herangezogen werden. In der Summe der Vielen bilden auch sie ein ›Milieu‹ oder eine ›paysage‹ – mit Hofmannthal selbst gesprochen: das »Ringsherumgehende« – den »Amboitus« einer gefährdeten Figur: Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble – »das, was diesen leeren Raum erfüllt und was die Italiener ›l'ambiente‹, das Ringsherumgehende, nennen.«³² Die Forschung hat eine Reihe von begrifflichen Vorschlägen gemacht, die den unbestimmten Charakter dieses Ambientes in unterschiedlicher Weise zu konzeptualisieren versuchen.³³ Sie reichen vom Medium bzw. Milieu, über die Stimmung bis zur Atmosphäre und konstatieren jeweils das Vorhandensein eines umschließenden, grundierenden und stets allgegenwärtigen Elements, das in Situationen des Kommunikationskollaps

²⁸ Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 33.

²⁹ Monnier, Venise au XVIII^e siècle (wie Anm. 24), S. 137.

³⁰ Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 14.

³¹ Hugo von Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt am 10. Juli 1926. In: BW Burckhardt, S. 210.

³² Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 84; vgl. Clemens Peck, Atmosphären. Hofmannsthal, Shakespeare und die Sozialpsychologie um 1900. In: DVjs 88/3, 2014, S. 345–368, hier S. 357ff.; Juliane Vogel, Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. Paderborn 2018, S. 132ff.

³³ Grundlegend hierzu David E. Wellbery, Stimmung. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck et al. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733.

ses Mediatisierung, Regeneration oder Zusammenführung ermöglicht.³⁴ In seiner Vielgestaltigkeit bewegt es sich zwischen konkreter sozialer Figuration und klimatisch-atmosphärischem Umraum, ohne sich dabei in der einen oder anderen Weise festzulegen.³⁵ Als Medien des Sozialen erhalten die komischen Figuren, die hier erscheinen, daher zugleich eine geisterhafte Dimension. Als die Primadonna in »Ariadne auf Naxos« die komische Truppe der Zerbina zum ersten Mal erblickt, nimmt sie zunächst die gespenstischen Züge der Masken wahr, die Ariadne zum Weiterleben animieren sollen: Ihre abschätzige Bemerkung »Was gibt's denn da für Erscheinungen!«³⁶ benennt auch den ungewissen ontologischen Status eines Ensembles, dessen Mitglieder sich ausschließlich als mehrere zeigen und als einzelne nicht zu fassen sind. Ähnliches lässt sich für den dritten Akt des »Rosenkavaliers« bestätigen. In der Winzigkeit seiner Figuren und der Kürze seiner »Wortszenen«³⁷ verliert das Soziale seine Festkörperlichkeit und umspielt die Grenze zwischen Medium und Form, strikter und fester Koppelung.³⁸

Geht es in den genannten Beispielen zunächst um Formen der Begleitung des oder der Einen durch die Vielen, entfalten sie jedoch auch das Formenspektrum sozialer Intervention. Die Allgegenwärtigkeit lustiger Gesellschaften in Hofmannsthals dramatischen Projekten macht sich nicht in eleganter oder diskreter Form, sondern vorrangig als Penetranz bemerkbar. Wie bereits in »Ariadne auf Naxos« zu sehen, sind Begleitung und Ansprache nicht immer willkommen. In der Regel wird sie von jenen abgewiesen, die ihrer am meisten bedürfen. Die komische Formation ist damit eine im weitesten Sinn zudringliche Formation, die sich in Akten der Unterbrechung über die Gesetze der Höflichkeit wie zugleich über Gattungspostulate hinwegsetzt, die das Ernsteste vom Komischen scheiden. Ihr Auftrittsmodus ist die Invasion, ihr Hauptmerkmal die ›Lästigkeit‹, die sie in Sphären und innere Bereiche vordringen

³⁴ Vgl. Peck, Atmosphären (wie Anm. 32); Friederike Reents, Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen 2015, S. 323–331.

³⁵ Vgl. Leo Spitzer, Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics. In: Philosophy and Phenomenological Research 33 (1942), S. 169–218.

³⁶ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 16.

³⁷ Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Mit einem Anhang zur Literaturdidaktik der Komödie. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–111, hier S. 100.

³⁸ Vgl. Niklas Luhmann, Die Politik der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2000, S. 30ff.

lässt,³⁹ die ihnen eigentlich verschlossen sind. Generell macht sich Ver gesellschaftung bei Hofmannsthal in Gestalt der kollektiven Indiskretion geltend: Das Unterbrechen, das Sich-Hineindrängen, Dazwischentreten oder -schieben sind ihre zentralen, geradezu universalisierten performativen Gesten.⁴⁰ Aber auch hier gilt, dass die soziale Funktion der Lästigkeit ihre volle Wirkung nur dann entfalten kann, wenn sie im Kollektiv ausgeübt wird. Hofmannsthals Bearbeitung von Molières »Les Facheux – Die Lästigen« – konnte darauf aufbauen, dass bereits das ebenfalls ins Tragische changierende Original nicht eine einzelne komische Charaktermaske, sondern einen störenden Schwarm in Szene gesetzt hatte, der Ergast, in dem der Misanthrope Alceste antizipiert ist (»Plus de société. [...] Point de langage«⁴¹), unerbittlich verfolgt. Bereits Molière hatte die Quälgeister in den Plural gesetzt. Soziale Effekte ergeben sich demnach nicht nur aus dem Umstand der Dauerbegleitung, sondern auch aus der Summe und Abfolge vieler minimaler, doch gewaltsamer Sphärenverletzungen, deren Benennungen sich im Wortfeld »pouss[er]«⁴² bis »s'introduire«⁴³ bewegen.⁴⁴ In Formen der Indiskretion erhebt die Gesellschaft Einspruch gegen einen tragischen Absentierungswillen.

Mit dieser Interventionsstruktur erfolgt nicht weniger als eine soziale Neuinterpretation der mit dem komischen Theater seit dem 17. Jahrhundert verbundenen Intermezzopraxis, die ernste Handlungen systematisch durch komische Szenen unterbrochen hatte.⁴⁵ In der Volkskomödie wie in den barocken Haupt- und Staatsaktionen wurde der dramatische Verlauf durch die Eigenzeit des Komischen aufgehalten, ihr Fortgang

³⁹ Vgl. Geulen, Komödien Hofmannsthals (wie Anm. 37), S. 101.

⁴⁰ Vgl. Marion Mang, Schattenspiele. Diskretes Auftreten in Hofmannsthals »Der Schwirige«. In: Auftreten. Wege auf die Bühne. Hg. von Juliane Vogel und Christopher Wild. Berlin 2014, S. 130–142; Ursula Renner, Er macht die leere Luft beengend – Lauter webende Kräfte. Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27.06.1998, S. 42.

⁴¹ Molière, Le Misanthrope. Der Menschenfeind. Französisch/Deutsch. Übers. und hg. von Hartmut Köhler. Stuttgart 1993, S. 44 (V. 444).

⁴² Ebd., S. 18 (V. 130).

⁴³ Ebd., S. 56 (V. 545).

⁴⁴ Zur Aneigung des »Misanthrope« vgl. Altenhofer, Frei nach Molière. Zu Hofmannsthals Gesellschaftskomödie »Die Lästigen«. In: Ders., »Die Ironie der Dinge« (wie Anm. 1), S. 7–31; Elsbeth Dangel-Pelloquin, »Das kleine Falsificat«. Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals »Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«. In: HJb 10, 2002, S. 59–88.

⁴⁵ Zum Antagonismus zwischen komischer Figur und Haupt- und Staatsaktion vgl. Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952, S. 230ff., hier S. 278; Reinhard Urbach, Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Wien 1973, S. 21.

durch die Auftritte komischer Gegenstimmen suspendiert. Das Ziel dieser Einsprüche bei Hofmannsthal ist jedoch nicht mehr wie in diesen Gattungen die Inszenierung komischer Kontraste. Während die Volkskomödie die ernste Gattung karnevalisierte, indem sie in Rede und Be tragen der komischen Figur vitale menschliche Grundbedürfnisse zum Ausdruck brachte, entspringt die Komik der Komödien Hofmannsthals dem heilsamen Leerlauf des gesellschaftlichen Diskurses. Hofmannsthals Frage lautet, wie ein Fallender durch ein soziales Netz aufgefangen werden könne, das durch ständiges Reden und Dazwischenreden gesponnen wird.

Anhand der Oper »Die Ägyptische Helena« von 1924 soll in einem abschließenden Schritt danach gefragt werden, wie das Heilmittel des komischen Ensembles in einer Situation eingesetzt wird, in der die Wiedereingliederung tragisch Vereinzelter zu einem Problem von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung aufsteigt. Am Beispiel dieser Oper können die Transformationen nachvollzogen werden, die die »lustigen Gesellschaften« (s.o.) im Kontext der Zwischenkriegszeit durchlaufen. Thematisch schließt »Die Ägyptische Helena« an das Integrationsproblem des »Schwierigen« an und arbeitet mit phantasmagorischen Mitteln an seiner Vertiefung. Wie die Sprechkomödie bewegt sich auch »Die Ägyptische Helena« zwischen Tragödie und Komödie. Hier wie dort begründet sich das tragische Potenzial in der Lage eines traumatisierten Kriegsteilnehmers, der aus seiner Herkunftsgesellschaft herausgerissen wurde und nun an den sozialen Herausforderungen zu scheitern droht, die sich an seine Heimkehr knüpfen. Wie »Der Schwierige« behandelt auch »Die Ägyptische Helena« die soziale Desorientierung eines Kriegsheimkehrers.⁴⁶ Dabei zeigt sich, dass die Vergesellschaftungsprozesse, die durch die Intervention komischer Schwärme eingeleitet wurden, in »Die Ägyptische Helena« nunmehr nach anderen Maßstäben imaginert werden. Anders als in der Komödie »Der Schwierige«, die das Salon gespräch über den Zusammenbruch der habsburgischen Monarchie hinwegretten wollte, auch wenn seine gespenstischen Züge zunehmend zutage traten, tauchen Bilder einer dämonischen Vergemeinschaftung

⁴⁶ Zur Trauma-Pathologie des Heimkehrers und die »Unmöglichkeit der Resozialisierung« (S. 98) in Hofmannsthals »Die Ägyptische Helena« vgl. Aleida Assmann, Trauma des Krieges und Literatur. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel. Köln u.a. 1999, S. 95–116.

auf, die sich nur in Hinblick auf einen neuen politischen Kontext entschlüsseln lassen.

»Die Ägyptische Helena« ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil sie entstehungsgeschichtlich selbst als komische Störung in einer Arbeitsphase auftritt, in der sich Hofmannsthals gesamte Energie dem Trauerspiel zuwendet. Als Satyrspiel bereits durch Euripides auf die Seite der Komödie gebracht und von Hofmannsthal als »freches Lustspiel«⁴⁷ geplant, gehört auch sie einer lästigen Gattung an. Wörtlich bezeichnet Hofmannsthal seine »Helena« als einen »gewissen Quälgeist, der sich dazwischen drängt«⁴⁸, wo eigentlich das Trauerspiel »Der Turm« vorrangig zu behandeln wäre. Indem sie dazwischentritt, unterbricht auch sie einen tragischen Prozess, auch sie ist ›facheux‹ – zudringliche Sache und unwillkommenes Divertissement. Hofmannsthals Bemerkung: »Die ›ägyptische Helena‹ schiebt sich aber mit Frechheit dazwischen«⁴⁹, zitiert die entscheidende performative Geste, mit der sich das Lustspiel in die Tragödie, das Komische in das Tragische einmischt, um sie zu wenden.

Idealtypisch prägt sich in dieser letzten, gemeinsam mit Strauss vollen- deten Oper ein Schema aus, das Inka Mülder-Bach sehr schön als die »komische Ausgestaltung einer Passage«⁵⁰ bezeichnet hat: Erneut greift die Komödie dort ein, wo der Krieg alles zum Schweigen, das gesellschaftliche Leben zum Kollaps und den Einzelnen in die Isolation zu führen droht.⁵¹ Wie schon in Plautus' Komödie »Die Kriegsgefangenen« wird der komische Geschäftsbetrieb⁵² aufrechterhalten, um das Trauerspiel des Krieges auf Distanz zu bringen. Ziel der Handlung ist erstens die gesellschaftliche Wiedereingliederung des vor Troja traumatisierten Menelas, der sich nun mit einer Ehefrau konfrontiert sieht, die diesen Krieg und seine Folgen

⁴⁷ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 27. Februar 1923. In: SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 461.

⁴⁸ Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt am 5. September 1923. In: Ebd., S. 463.

⁴⁹ Hofmannsthal an Erika Brecht am 25. August 1923. In: Ebd.

⁵⁰ Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: Hjb 9, 2001, S. 137–161, hier S. 157; wieder in: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 162–185; auch Aleida Assmann spricht von einem »Schwellenritus«, in: Dies., Trauma (wie Anm. 46), hier S. 101.

⁵¹ Zur Problematik des Kriegsheimkehrers seit der »Odyssee« vgl. Eva Eßlinger, Heimkehr eines Kriegsveteranen. Einleitende Überlegungen zu Homers »Odyssee«. In: DVjs 92/2, 2018, S. 127–161.

⁵² Vgl. Plautus, Die Gefangenen. In: Antike Komödien. Plautus/Terenz. Hg. und übers. von Wilhelm Binder. Darmstadt 1967, S. 205–250, S. 209.

verschuldete. Ziel ist zweitens die Rettung seiner durch Untreue und Verrat zerrütteten Ehe, die durch die Intervention dritter Kräfte wieder in eine produktive soziale Einheit zurückverwandelt werden soll. Wie in anderen Projekten, in der »Ariadne« oder in den »Florindo«-Texten, spielt auch hier ein »Zueinanderbringer«⁵³ eine führende Rolle. Zentrale Lustspielfigur ist die Nymphe Aithra, die Befehlsgewalt über »Figuren«⁵⁴ besitzt und in einer Situation, in der sich die eheliche Angelegenheit katastrophisch entwickelt, ihre Hilfe anbietet. Kriegssprachlich ausgedrückt werden auch im Kontext dieser Oper komische Truppen mobilisiert, um Unglück abzuwenden und ein durch Krieg und Verrat zerrissenes Gewebe neu zu verweben. Auch diese treten buchstäblich dazwischen, als Menelas im Begriff ist, Helena ihres Verrats wegen zu erstechen. Sie überlebt dank eines als Intervention angelegten Intermezzos, das den Tod aufschiebt und zugleich die Resozialisierung eines Kriegshelden in die Wege leitet, der, nachdem er an der »Wucht erlittener Leiden«⁵⁵ krankt, außerhalb aller Bindung steht.

Auf den antiken Hintergrund der »Ägyptischen Helenen« ist dabei zurückzuführen, dass das komische Ensemble, das zur Resozialisierung des Menelas mobilisiert wird, als Chor bezeichnet wird. Bei der Ausgestaltung des komischen Schwärms der Oper zitiert auch Hofmannsthal jene kollektive Instanz herbei, die bereits in den Anfängen des antiken Dramas als soziales Bezugssystem der Charaktere omnipräsent war. Im griechischen Theater findet jede dramatische Handlung in Anwesenheit des Chores statt, der in der Orchestra aufgestellt ist, zwischen den dramatischen Episoden zu Wort kommt und als kollektive Bezugsgröße die Grenze wie das allgegenwärtige Gegenüber allen Handelns und Sprechens der Protagonisten bildet. Auch das antike Sozialmodell geht davon aus, dass ein endgültiges Heraustreten der Einzelstimme aus seiner sozialen Umschließung nicht möglich ist. Indem Hofmannsthal das komische Ensemble als Chor bezeichnet, kann er die strukturelle Analogie zwischen komischer Figur und Chor entfalten, die darin besteht, dass beide allgegenwärtige Begleiter ohne selbstständigen personellen Status sind. Wie Jean Paul in seiner »Vorschule der Ästhetik« bemerkt, heften sich sowohl der Hanswurst als

⁵³ SW XI Dramen 9, S. 239; vgl. dazu Friedrich Schröder, Die Gestalt des Verführers im Drama Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1988, S. 102; zur Konnektorentätigkeit Florindos SW XI Dramen 9, S. 171ff.

⁵⁴ SW XXV/2 Operndichtungen 3,2, S. 217.

⁵⁵ Dieses Euripides-Zitat findet sich in: Hugo von Hofmannsthal, Zu »Die Ägyptische Helena«. In: GW D V, S. 501.

auch der Chor an die dramatische Person, ohne selbst eine zu sein.⁵⁶ Ihre Ähnlichkeit begründet sich weiter darin, dass beide von einem Standpunkt herabgesetzter Individualität agieren und beide den Protagonisten an das Kollektiv zurückbinden, wenn er sich tragisch zu vereinzeln droht. Dennoch lassen sich in der Neuaufnahme des Chorischen in »Die Ägyptische Helena« konzeptuelle Veränderungen wahrnehmen, die das Verhalten des komischen Schwärms neu formieren und ausrichten. In Hofmannsthals Opernprojekt von 1924 ändert das Soziale seine Textur.

Die lustige Gesellschaft, die in »Die Ägyptische Helena« dazwischentreitt und wie ihr Verfasser bemerkt, »sehr stark« dazu hilft, »überall ins Lustspielmäßige hinüberzulenken«,⁵⁷ ist ein Elfenchor.⁵⁸ Genauer gesagt sind es Elfenchöre, die den Chor, der schon für sich genommen eine Vielheit darstellt, noch einmal pluralisieren. Durch gestaffelte Vermehrung werden die ›kleinen Ensembles‹ in unübersehbare Größen ausgeweitet und zugleich die Schwelle zum Gespenstischen überschritten. Hofmannsthal selbst bezeichnet sie als »huschende, jagende Elfenchöre«⁵⁹ und unterstreicht den Jagdcharakter ihrer Interventionen.⁶⁰ Gegenüber Menelas zeigen sie sich als aggressive Geisterschar, die die Gewaltdimension der Lästigkeit, der im komischen Ensemble angelegt ist, noch einmal ins Dämonische steigert. Das Sozialmodell, das Hofmannsthal bei der Konzeption dieses Hilfsapparates aufruft, ist die »unabtreibbare Schamlosigkeit der Schmeissfliegen«⁶¹. Wie er mehrfach betont, sind »Die Elfen [der Ägyptischen Helena] [...] nicht die süßen zarten Elfen Mendelssohns aus dem ›Sommernachtstraum‹. Es sind boshafte Geschöpfe, zudringlich wie die Fliegen, und frech.«⁶² In der komplizierten Genealogie des Elfenchores findet sich der Hinweis auf ein weiteres Stück Shakespeares, das

⁵⁶ Vgl. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. In: Ders., Werke. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. München 1967, S. 160–161. Vgl. Lande, Persistence of Folly (wie Anm. 5), S. 6.

⁵⁷ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 468.

⁵⁸ Mit Vorstufen als »Phorkyaden«; ebd., S. 206ff.

⁵⁹ Ebd., S. 465.

⁶⁰ Die Sätze »Jagt ihn im Kreis!«, »Melkt ihn! mäht ihn! flitz« (ebd., S. 228), die er den Elfen in den Mund legt, als sie Menelaus verfolgen, entfernen sich weit vom Parlando der kleinen Masken.

⁶¹ Ebd., S. 209 (»unendlich indiscret«); vgl. auch S. 212: »Schmeissfliegen sind um mich, manngross – saugen mein Blut«.

⁶² Ebd., S. 468. Wobei sich die Frage stellt, wie süß und zart die Elfen aus dem »Sommernachtstraum« tatsächlich sind. Den Jagdcharakter tragischer Handlungen behandelt Rüdiger Campe, Flucht und Fürsprache in Aischylos' Orestie. In: Flucht und Szene. Hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel. Berlin 2018, S. 75–98.

die weniger freundlichen Seiten des Elfenwesens thematisiert: Die von Hofmannsthal den Elfen zugeordnete Angabe »à la Fee Mab«⁶³ evoziert die Scherzrede des Mercutio aus dem ersten Akt der Tragödie »Romeo and Juliet«, in der die gleichnamige Feenkönigin als eine dämonische Elementarkraft der Piesackerei gepriesen wird. Diese fährt in einer von winzigen Atomen – »little atomi«⁶⁴ – gezogenen Nusschale durch den Äther und belästigt die Träumenden mit winzigen Attacken. Musikalisch bezieht sich Hofmannsthal dabei auf das mit »Fee Mab«⁶⁵ übertitelte Scherzo aus der dramatischen Sinfonie »Romeo et Juliette« von Hector Berlioz,⁶⁶ das die Angriffe der Elfen instrumental transponiert. Berlioz' Scherzo ist durchgängig ins »pizzicato« gesetzt, es verlangt das Zupfen, nicht das Streichen der Seiten und verwendet damit eine Technik, die semantisch mit der Vorstellung winziger Kampfhandlungen assoziiert wird. Nach Auskunft der historischen Quellen, die das »Grove Dictionary of Music« in seinem Eintrag zum »pizzicato« anführt, sollen die gezupften Klänge der Streicher an »cannon shots« erinnern, die damit in hundertfach gehäufter und zugleich verkleinerter Form abgefeuert werden.⁶⁷ Neben die Jagd tritt folgerichtig der Krieg bzw. der Lärm von kriegerischen Handlungen. Was zunächst als komische Ablenkung angelegt ist, zeigt zusehends bedrohliche Züge. Der Resozialisierungsprozess gestaltet sich hier als ein von dämonischen Mächten geübter Zwang, der bei seinen Interventionen die Elementargewalt eines Sturmes und eines Krieges aufbaut und dadurch die völlige Desorientierung ihres Opfers in einer Weise bewirkt, die sie fast zu einem tragischen macht:

Mit Lärm einer Schlacht
bestürmt ihm den Kopf,
narret ihn fest!«⁶⁸

⁶³ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 227.

⁶⁴ William Shakespeare, Romeo and Juliet. In: The Arden Edition of the Works of Shakespeare. Hg. von Brian Gibbons. London 1980, S. 109 (I/4, V. 57).

⁶⁵ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 227.

⁶⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 22. September 1923. In: Ebd., S. 465.

⁶⁷ Sonya Monosoff, Eintrag: Pizzicato. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hg. von Stanley Sadie. Bd. 19. London 2001, S. 822f.

⁶⁸ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 88.

Ein zweiter genealogischer Strang führt noch weiter weg vom Vergesellschaftungsmodell der »Ariadne« oder des »Schwierigen« in die mythische Sphäre einer expressionistischen Dichtung. Zitiertes Textmaterial des Elfenchores ist die 1919 als Teil des Zyklus »Mythen« erschienene Dichtung »Der Elf« von Rudolf Pannwitz, die die Elfenchöre nicht in einer bestimmten Gesellschaft, sondern in einer mythischen Sumpflandschaft ansiedelt, in der ein vom Lustspiel abweichendes Kommunikationsmodell gilt. An Stelle der artikulierten und geheimnislosen Phrase, die als ein allen Gemeinsames den Vergesellschaftungsprozess in den früheren Texten vorantrieb, tritt in diesem Text das Geraune einer nicht mehr oder noch nicht gesellschaftlichen Population, die Hofmannsthal selbst als »Halbwesen«⁶⁹ bezeichnet. Ihre Repräsentanten sprechen eine expressionistisch verdichtete Sprache, die in die Sprache der Vergesellschaftung, das Spiel der Masken und ihrer Gemeinplätze, wie sie im Lustspiel vorherrscht, nicht mehr übersetzbare ist. Auch diese Sprache verbindet und heilt. Ausdrücklich ist in Pannwitz' Text von »bindegeister[n]«⁷⁰ die Rede. Auch der Elf hängt »hände in hände« und »eint einsam mit einsam«.⁷¹ Seine ›zusammenführenden‹ Interventionen zielen jedoch nicht auf die dialogische Belebung des gesellschaftlichen Diskurses und die Etablierung eines Gesprächszusammenhangs, sondern stattdessen auf Erlösung von »unreinigkeite« durch die Aufhebung von Vielheit. Grammatisch formuliert wird der Plural, der den Gedanken einer Unterteilung in Einheiten oder Aufzählung impliziert, in einen massiven Plural transformiert, der Unterscheidungen tilgt.⁷² Mit der Übernahme von Pannwitz' Elfen in »Die Ägyptische Helena« tritt eine Gruppierung ins Spiel, die ihrem Herkunftstext entsprechend von zivilisatorischen Gebrechen – von »[s]aatlose[m] abersin[n]« und »roher berechnung unreinigkeite«⁷³ – heilen soll. Der Elf, der sich chorisch ver-

⁶⁹ Ebd., S. 139. Zur Population vgl. Pannwitz: Der Elf. Mythen. Bd. 3. Nürnberg 1919, S. 29: »Und wunderwesen erwachen/ Ueberall überall/ Weisselzen schwarzelfen die ähneln/ Den öffnenden orten der ursprünge/ Waldverwachsene waldes elfen/ Wiesbewehende wiesen elfen/ Wasserwanende wassers elfen/ Luftleuchtende luft elfen [...] Unstet stehlen sie gestalt/ Denn sie sind seelen (billionsiebenzahl/ Minder die ausgemachten) tote und unmögliche/ Gezwungen ins zwischenreich unendlichkeit zwinkernd.«

⁷⁰ Pannwitz, Der Elf (wie Anm. 69), S. 29.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags. Übers. von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 184.

⁷³ Pannwitz, Der Elf (wie Anm. 69), S. 12.

mehrt, produziert keine soziale Pluralität, sondern eine Gemeinschaft der Ungetrennten, der Ähnlichen und der organischen Gebundenheit. In seiner mythischen Sozialität setzt sich damit Gemeinschaft gegen Gesellschaft.

Dabei bleibt die Perspektive, die Hofmannsthal dem Elfendorf gegenüber einnimmt, durchwegs unbestimmt. Der Text lässt keine Schlüsse darüber zu, ob der Verfasser die Heilung des Menelas durch einen Prozess der lustspielhaften Wiedervergesellschaftung oder aber durch ein mythisches Gemeinschaftsmodell erreichen will, das von einer neuen organischen Kollektividee geleitet wird.⁷⁴ Ebenso ist festzuhalten, dass der Elfendorf nur eins unter mehreren Resozialisierungsmitteln darstellt, die im Lauf der Handlung eingesetzt werden, und dass dieser an der finalen Lösung nicht mitwirkt.⁷⁵ Doch lassen sich an den Interventionen der Elfen Veränderungen ablesen, die die soziale Textur und damit auch Hofmannsthals komische Ensembles unter dem Eindruck zeitgenössischer Vergemeinschaftungsmodelle erfahren.⁷⁶

So ist es auch erst Hofmannsthal, der das terroristische Potenzial der Elfen erkennt und *in extenso* entfaltet. Nicht bei Pannwitz, sondern erst im kriegerischen Einsatz für die Resozialisierung des Menelas erhalten sie bannenden, beschwörenden und verfolgenden Charakter. Die Rede, die ihnen Hofmannsthal zuschreibt, leistet nicht nur, wie in der Vorlage, die onomatopoetische Mimesis an eine mythische Natur, in der Aneignung durch die Oper wird sie zur Rede unerbittlicher dämonischer Jäger, die den Fliehenden durch Bindezauber bannen:

[N]arret ihn fest!
[...] zwinkert und zwitschert!
[...] schnattert und schnaubt,
drommetet und trommelt!⁷⁷

Das Parlando der Gesellschaft – seine Lästigkeit – transformiert sich in die Sprache einer magischen Hatz. Die komischen Masken und Ensem-

⁷⁴ Helmuth Plessner, Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Mit einem Nachwort von Joachim Fischer. Frankfurt a.M. 2001, S. 42ff.

⁷⁵ Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1), S. 49; außerdem Saskia Haag, Nestroy, Hofmannsthal und das schwierige Ende der Komödie (Unpubl. Ms.).

⁷⁶ Vgl. Helmut Lethen, Die Verhaltenslehre der Kälte. Frankfurt a.M. 1994, S. 75ff.

⁷⁷ SW XXV.2 Operndichtung 3.2, S. 88f.

bles kehren als vorgesellschaftliche bzw. nachgesellschaftliche Hetzmasse zurück, die mit den Mitteln der Verfolgung, der Jagd und des Terrors gegen das abweichende Verhalten eines traumatisierten Kriegers vorgeht. Auf diese Weise rückt die Tragödie als Möglichkeit noch einmal in anderer Weise an den Protagonisten heran.⁷⁸ Wenn es in Hofmannsthals Erläuterungen zur Oper heißt: »Diese Elfen sind als ein unsichtbarer Chor immer anwesend«⁷⁹, dann ist diese Anwesenheit zur permanenten Bedrohung geworden. Wie dieses neue Kollektiv genau beschaffen ist, das den sozialen Rahmen der »Helena« bildet, und worauf es hindeutet, lässt sich aus Pannwitz' »Elf« wie aus Hofmannsthals Operntext allenfalls erahnen. Sicherlich aber ist der unentzerrbare Verfolgerchor, der sich an den Grenzen der Szene aufbaut, nicht mehr das, was Helmuth Plessner anschließend an Simmel in seiner 1924 erschienenen Schrift »Grenzen der Gemeinschaft« als Gesellschaft definierte: »Gesellschaft im Sinne der Einheit des Verkehrs unbestimmt vieler einander unbekannter und durch Mangel an Gelegenheit, Zeit und gegenseitigem Interesse höchstens zur Bekanntschaft gelangender Menschen.«⁸⁰ Stattdessen sind die Züge einer Vergemeinschaftung erkennbar, die die distanziertere, »höchstens zur Bekanntschaft gelangend[e]« Abstandskultur, die etwa noch in »Der Schwierige« als Möglichkeit aufscheint, hinter sich zurücklassen.

⁷⁸ Wobei auch der umgekehrte Schluss erlaubt ist, dass im Licht der dämonischen Verfolgung der Elfen auch der dämonische Kern der Lästigkeit aufgezeigt ist, der auch dem gesellschaftlichen Diskurs innewohnt.

⁷⁹ Ebd., S. 621.

⁸⁰ Plessner, Grenzen der Gemeinschaft (wie Anm. 74), S. 80.

»Ausgleich von Revolution und Tradition« Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zum ›Berliner‹ Theater der zwanziger Jahre

Wohl keine andere Zusammenarbeit eines Theaterpraktikers mit einem Bühnenautor ist im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts ähnlich kontinuierlich und fruchtbar verlaufen wie diejenige Max Reinhardts mit Hugo von Hofmannsthal. Wenn man die Geschichte von Hofmannsthals Beziehung zu Berlin überblickt, dann lässt sich leicht erkennen, dass der Erste Weltkrieg darin eine Zäsur markiert. Bis 1916 war die deutsche Reichshauptstadt für den Wiener Autor der wichtigste Publikations- und Aufführungsort und zugleich ein intellektueller Fixpunkt. In Berlin wurde er bekanntlich erst zum Bühnenautor. Fast alle Uraufführungen jener Zeit fanden dort statt, auch weil er Anfang des Jahrhunderts mit Max Reinhardt am Deutschen Theater *seinen*, den ›wirklichen‹ Regisseur gefunden hatte.¹ In der »BZ am Mittag« ließ er sich am 18. Januar 1905 in Berlin mit der Aussage zitieren, er kenne keine Stadt, »in der das Theater eine so vollendete Pflege genösse«; die darstellerischen Leistungen dort befänden sich »auf unerreichter Höhe« und das Publikum zeige ein »ebenso feinsinniges wie erstaunlich vielseitiges Verständnis«.² Darüber hinaus schätzte er

¹ Zu Hofmannsthals persönlichen und institutionellen Verbindungen mit Berlin vgl. Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991. Peter Sprengel und Gregor Streim, Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 487–526. David Oels, Berlin. In der großen Affenstadt. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 216–249.

² Zit. nach Bernd Sösemann: Verisse, Hymnen, Spöttelien – Das Spektrum publizistischer Kritik nach den Uraufführungen Hofmannsthals in Berlin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 1), S. 191–213, hier S. 204. – Hofmannsthals Interview – dessen Wortlaut er Hugo Thimig zufolge nachträglich bestreit (vgl. Hugo Thimig erzählt von seinem Leben und dem Theater seiner Zeit. Briefe und Tagebuchnotizen ausgewählt und eingeleitet von Franz Hadamowsky. Graz, Köln 1962, S. 164) – provozierte verärgerte Reaktionen in Wien. In der »Neuen Freien Presse« wurde ihm etwa unterstellt, er habe sich vor der Uraufführung des »Geretteten Venedig« am Lessingtheater beim Berliner Publikum einschmeicheln wollen und das Wiener Theater nur kritisiert, weil er selbst dort nicht aufgeführt würde: »Wien ist Ihnen erst fremd geworden, seitdem die Wiener sich in Ihren Dichtungen fremd fühlen. Also gravitieren Sie nach Berlin.« (Bei Hugo von Hofmannsthal. [Kein Interview]. In: Neue Freie Presse, 22. Januar 1905, Morgenblatt, S. 9.)

das geistig-künstlerische Klima der Metropole, wo er sich der Gegenwart scheinbar näher fühlte als in Wien. So bezeichnete er seine Wochen in Berlin 1911 in einem Brief an den Vater als »Höhepunkt« seiner Existenz, »in dem sich alles sozial Materielle und Geistige konzentriert«.³ Und noch im Februar 1916 berichtet er seiner Frau, wie inspirierend die Berliner »Atmosphäre« für ihn sei:

da nehme ich bei Kahane ein neues Manuscript von Sternheim in die Hand, finde es wunderschön, es belebt mich, eifert mich an, rede mit R. darüber, hier ist alles so nahe, so wirklich. In Wien diese alten befreundeten u. bekannten Menschen mir so fern in dem was sie machen. A.S. und R.B.H., so gegen den Strich, so ohne Contact mit der Zeit. Ich aber bin in der Zeit, ich fühle sie.⁴

Nur ein Jahr später spricht er dann eine direkte Warnung vor dem »Berliner Theaterwesen« aus: Dieses tendiere einerseits zu einem bis zum »Pathologischen und Bizzaren« gehenden Realismus, andererseits zur »Heranlockung großer Zuschauermengen durch das dekorative Element« und drohe die gesamte deutsche Theaterentwicklung und auch die Wiener Bühnen gegen die »Widerstände des alten urwüchsigen Wiener Theatergeistes« zu »influenzieren«.⁵ Damit war eine sowohl persönliche als auch kulturelle Grenze gezogen, die Hofmannsthal in den folgenden Jahren mehrfach befestigt und nur noch selten überschritten hat. Tatsächlich ist er in den zwanziger Jahren nur noch viermal kurz nach Berlin gereist.⁶ In seiner Publizistik wird Berlin von nun an vor allem mit einem kommerzialisierten Kulturbetrieb und einem form- und traditionsvergessenen Modernismus identifiziert.

Durch den Rückzug Reinhardts, der im Oktober 1920 die künstlerische Leitung der beiden Häuser des Deutschen Theaters für vier Jahre an seinen bisherigen Dramaturgen Felix Hollaender über gab (welcher die Bühne verstärkt für die junge, expressionistische und zeitkritische Gegenwartsdramatik öffnete), wurde dieser Eindruck nur noch verstärkt. Vor diesem Hintergrund wurden auch Reinhardts vorangegan-

³ Zit. nach Oswald von Nostiz, Hofmannsthal und das Berliner Ambiente. Persönliche Begegnungen. In: Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 55–72, hier S. 66.

⁴ Brief an Gerty von Hofmannsthal vom 7. Februar 1916, zit. nach Oels, Berlin (wie Anm. 1), S. 242.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters [1917]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 336.

⁶ Vgl. Oels, Berlin (wie Anm. 1), S. 244f.

gene Berliner Jahre von Hofmannsthal rückblickend neu bewertet, nämlich als eine flüchtige künstlerische Ausnahme in einem im Grunde nur am Geschäft und an Sensationen interessierten Berliner Theaterbetrieb, dem er wohl auch Hollaender zurechnete. »Menschen wie wir«, schrieb er im Oktober 1920 an Borchardt,

verkehren mit Reinhardt de pair als Künstler mit einem (etwas unverlässlichen) Künstler – weder als Clienten noch als ungeduldige Gläubiger, noch als aufgeregte polemische Zeitgenossen – und erwarten von ihm daß er aus self-respect den Wert ihrer *Arbeiten* erkennt und sie fordert – was er auch schließlich tut. Alles andere – ist Berlin, und von Übel.⁷

Ein Jahr später konstatierte er im Brief an Marie Luise Borchardt: »In Berlin ist das höhere Theaterwesen unmöglich – ein lang gefristeter Schein zergeht jetzt in nichts«.⁸ Darin schwang auch seine Enttäuschung über die negative Aufnahme des »Schwierigen« in der Inszenierung an den Kammerspielen des Deutschen Theaters Ende 1921 mit, der von führenden Berliner Kritikern als anachronistisch kritisiert worden war.⁹ Dieser Misserfolg machte Hofmannsthal das Fehlen Reinhardts in Berlin noch einmal schmerhaft bewusst. Gleichzeitig schrieb er dem Ereignis eine über den Einzelfall hinausgehende kulturelle Signifikanz zu und wertete es als weitere Bestätigung für eine schon vorher gewonnene Überzeugung. Bereits Anfang 1921 hatte er die Idee, dieses Stück von Berlin (oder Hamburg) aus zu lancieren, Andrian gegenüber als »widersinnig bis zur Unmöglichkeit« bezeichnet¹⁰ – in Verdrängung der Tatsache, dass er es ursprünglich für Reinhardt konzipiert¹¹ und lange eine Uraufführung in Berlin angestrebt hatte.¹² Inzwischen war er je-

⁷ BW Borchardt, Brief vom 9. Oktober [1920], S. 156.

⁸ Ebd., S. 163.

⁹ Alfred Kerr hatte die Komödie als »Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht« charakterisiert, Siegfried Jacobsohn als »Totentanz wohl parfümierter Drohnen« und Repräsentation einer Welt, deren »Zeit schon unter der Erde« sei (zit. nach Ewald Rösch, Komödie und Berliner Kritik. Zu Hofmannsthals Lustspielen »Cristinas Heimreise« und »Der Schwierige«. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen [wie Anm. 1], S. 163–189, hier S. 185 und S. 187).

¹⁰ BW Andrian, Brief vom 25. Januar 1921, S. 319.

¹¹ Vgl. Leonard M. Fiedler, Keime des Lustspiels. Frühe Notizen zum »Schwierigen« und zum »Unbestechlichen«. In: HB 25 (1982), S. 75–85, hier S. 78.

¹² Vgl. BW Borchardt, Brief vom 9. Oktober [1920], S. 154f. – Hofmannsthal hoffte allerdings auch, dass Reinhardt das Stück mit österreichischen Schauspielern besetzen und dann als Gastspiel im Redoutensaal in Wien aufführen würde (vgl. Brief an Paul Zifferer vom 28. Dezember 1920, in: SW XII Dramen 10, S. 498, und Brief an Richard Metzl vom

doch zu der Überzeugung gelangt, dass seine »Gesellschaftscomödie«,¹³ die sich während des Krieges zu einer »österreichischen Gesellschafts-Komödie«¹⁴ bzw. einem »Wienerische[n] Lustspiel«¹⁵ gewandelt hatte, ihre Wirkung nur im süddeutsch-österreichischen Kulturraum entfalten könne.¹⁶ Seine Lustspielversuche erklärte er nun zu »Dokumente[n] der österreichischen Wesensart.«¹⁷

Die zitierten Äußerungen lassen erkennen, dass man Hofmannsthals Abkehr von Berlin nicht einfach als Folge des Rückzugs Reinhardts oder einer mangelnden Anerkennung durch die Berliner Kritik erklären kann. Vielmehr muss sie im Kontext der Veränderung seines auktorialen Selbstverständnisses im und nach dem Ersten Weltkrieg verstanden werden, nämlich der Neubestimmung der eigenen Autorschaft im Zeichen der Austriaizität. Dabei unterzog Hofmannsthal zugleich das literarisch-kulturelle Feld einer kulturräumlichen Codierung entsprechend der bereits in der Kriegspublizistik entworfenen Opposition von preußischem und österreichischem Geist, die er nun auch auf das Theater und die Theatertradition ausdehnte.¹⁸ Zugleich etablierte er ein Deutungsmuster, in dem seine eigenen Stücke als Fortführung einer spezifisch österreichischen Theatertradition wahrgenommen werden sollten und damit als Gegenbewegung zu der modernen Gegenwartsdramatik, die auf den Berliner Bühnen zum Durchbruch gelangte.

Im Folgenden soll die Ambivalenz von Hofmannsthals Opposition zu ›Berlin‹ nach dem Ersten Weltkrieg genauer betrachtet werden. Wie eng sein Projekt einer ›Wiederbegründung des österreichischen The-

18. Januar 1921, in: ebd., S. 499f.). Die Neuinszenierung des Stücks in Berlin am 18. September 1930, die der Autor nicht mehr erlebte, war übrigens sehr erfolgreich (vgl. dazu die Erinnerung Gustav Waldaus, ebd., S. 535f.).

¹³ Brief an den Vater vom [22. Februar 1910], zit. nach ebd., S. 472.

¹⁴ Brief an Julius Meier-Graefe vom 24. Juni 1918, zit. nach ebd., S. 484.

¹⁵ BW Pannwitz, Brief vom 10. Oktober 1918, S. 332. BW Borchardt, Brief an Marie Luise Borchardt vom 28. März [1921], S. 159.

¹⁶ Vgl. dazu auch seinen – die Zusendung des »Schwierigen« begleitenden – Brief an den neuen Direktor des Burgtheaters Anton Wildgans vom 14. Februar 1921: »Dreiundzwanzig Jahre lang sind die Bühnenarbeiten, die ich hervorbrachte, von Berlin ausgegangen, haben manchmal von dort einen weiten u. glücklichen Weg gemacht, und sind nur verspätet, und nicht alle, hierher in meine Vaterstadt zurückgekehrt. Aber man wird älter, das Fremde wird fremder, das Nahe näher.« (Zit. nach SW XII Dramen 10, S. 503)

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, Bemerkungen [1921]. In: GW RA II, S. 476.

¹⁸ Zu Hofmannsthals Adaption kulturräumlicher Denkmodelle im Kontext der Krise seiner Poetik am Ende des Ersten Weltkriegs vgl. Gert Mattenklott, Der Begriff der kulturellen Räume. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 1), S. 11–25.

aters‘ mit der modernen Theaterkultur Berlins verbunden war, lässt sich bereits am Projekt der Salzburger Festspiele verfolgen. Dass er die programmatische Abgrenzung von ›Berlin‹ wohl selbst als Einengung empfunden und Trends der modernen Gegenwartsdramatik zumindest punktuell aufzunehmen versucht hat, belegen der Prolog »Das Theater des Neuen« und das Komödienfragment »Das Hotel«.

Die ›Wiedergeburt des österreichischen Theaters‹ an der Grenze zum ›Kurfürstendamm‹

Die schärfsten Abgrenzungen von Berlin werden von Hofmannsthal in seinen programmatischen Stellungnahmen zu den Salzburger Festspielen vorgenommen. Das lässt sich schon an der bereits zitierten »Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters« von 1917 beobachten, in der er ein nur am Oberflächlichen interessiertes »Berliner Theaterwesen« strikt vom »urwüchsigen Wiener Theatergeist« unterscheidet und fordert, »wertvolle, ja unersetzbliche, spezifisch österreichische Kunst- und Kulturelemente« zu stärken – und zwar durch eine dramatische Dichtung, die »auf dem durchbildeten und durchgeistigten Dialog beruht«.¹⁹ Aus gleichem Antrieb setzt er sich 1918 – nach der Entlassung des bisherigen Direktors Max von Millenkovich – für eine personelle und ideelle Erneuerung des Burgtheaters ein. In diesem Kontext verweist er auf die Differenz zwischen Wiener und Berliner Publikum, das so verschieden sei »wie alles im Geist dieser beiden Städte«.²⁰ Anders als das Berliner sei das Wiener Publikum nicht »moralisch«, durch das »rein Verstandesmäßige«, sondern nur »ästhetisch zu röhren«, »durch die Phantasie, die dem Sinnlichen nahe bleibt«; zudem sei es »nicht so erpicht auf die geistige Mode, nicht so unruhig«, da es »unbewußt einen Rückhalt« darin habe, »was die Generationen, bis hinauf zu den Urgroßeltern, auf diesem Gebiet erlebt und genossen haben.«²¹ Ganz ähnlich heißt es zehn Jahre später im Aufsatz »Das Publikum der Salzburger Festspiele« (1928):

¹⁹ SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 335f. und S. 337.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, Zur Krisis des Burgtheaters [1918]. In: Ebd., S. 215.

²¹ Ebd.

Das heutige Berliner Theater ist ganz auf das Böse und Krasse gestellt; sonderbar mischt sich in ihm die finstere Verfassung, in der jedes Volk nach solchen Aufwühlungen und Schrecknissen eines verlorenen Krieges sich befindet, mit einer der Atmosphäre dieser Stadt eigenen Lust am Grotesken, an zur Schau getragener Kälte und am atemberaubenden Tempo.²²

Solche Aussagen Hofmannsthals aus den zwanziger Jahren hatten neben der zeitkritischen immer auch eine kulturpolitisch-strategische Funktion. Sie dienten der Werbung für das Projekt der Salzburger Festspiele und eines volkstümlichen Bildungstheaters in der Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, das Hofmannsthals konservative Antwort auf die in jener Zeit viel diskutierte »Krise des Theaters« war – einer Krise, die in seinen Augen in Berlin zur vollkommenen Zerstörung des ›höheren‹ Theaters geführt hatte.²³ Signifikant erscheint allerdings, dass er sein Vorhaben, die österreichischen Bühnen und das österreichische Publikum auf einen bestimmten Stil und eine bestimmte Tradition zu verpflichten, gegen institutionelle und publizistische Widerstände *innerhalb* Österreichs durchsetzen und dabei auf einen aus Berlin kommenden Verbündeten hoffen musste, nämlich Max Reinhardt. Ohne diesen hätte er sein Konzept der Salzburger Festspiele nicht entwickeln können. Und auch die zwischenzeitlich angestrebte Erneuerung des Burgtheaters hoffte er durch dessen Berufung als Direktor oder wenigstens ein Gastspiel von ihm verwirklichen zu können.²⁴ In die »Wiener Theateratmosphäre«, so schrieb er 1922, passe »niemand besser als Max Reinhardt«, und es sei hohe Zeit, dass er dorthin ›zurückkehre‹:

Ich sage »zurückkehrt«, darum weil Wien sowohl seine Geburtsstadt als die tatsächliche Wurzel aller seiner Produktion ist, wenngleich er fünfzehn oder

²² GW RA III, S. 185.

²³ Ebd., S. 183.

²⁴ Hofmannthal legte dem neuen Intendanten der Wiener Hofbühnen Andrian schon Ende 1918 eine Zusammenarbeit mit Reinhardt nahe und bemühte sich 1919/20 gemeinsam mit der ›Interessengruppe Albert Heine‹ darum, Reinhardt und einen Teil seines Ensembles dorthin zu holen (vgl. Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannthal und Max Reinhardt. München 2015, S. 143f.). Ein bereits vereinbartes Gastspiel kam allerdings nicht zustande und nach dem Amtsantritt von Anton Wildgans als Burgtheaterdirektor am 1. Februar 1921 zerschlug sich dieser Plan endgültig (vgl. BW Borchardt, Brief an Marie-Luise Borchardt vom 28. März [1921], S. 159). Hofmannthal unterstützte Reinhardt danach bei der Suche nach einer für ihn geeigneten Wiener Bühne, und im Juni 1923 konnte dieser dann den Pachtvertrag für das Theater in der Josefstadt abschließen.

zwanzig Jahre lang [...] die führenden Theater Berlins geleitet und sich im ganzen übrigen Europa beinahe mehr betätigt hat als in Wien.²⁵

Die Formulierung zeugt von einer gewissen Begründungsnot, die die kulturräumliche Semantisierung der Theaterkonkurrenz der beiden Städte mit sich brachte. Um Reinhardt als Repräsentanten einer österreichischen Theatertradition präsentieren zu können, musste der Berliner und internationale Kontext von dessen Theater relativiert und dagegen eine Art kulturelles Herkunftsprinzip geltend gemacht werden. Obwohl Reinhardt seine ersten Schritte als Schauspieler in Wien gemacht hatte, hatte er sein modernes Regie- und Bühnenkonzept doch erst in Berlin entwickelt und zum Erfolg geführt. Spricht Hofmannsthal von einer ›Rückkehr‹ Reinhards nach Wien, so deutet er dessen Berliner Wirken rückblickend daher in gleicher Weise um, wie er es mit seiner eigenen Dramatik tat, als er die Idee, den »Schwierigen« von Berlin aus zu lancieren, im Nachhinein als ›widersinnig bis zur Unmöglichkeit‹ und seine Lustspiele zu Manifestationen einer nur in seiner Heimat wirklich verständlichen ›österreichischen Wesensart‹ erklärte.²⁶ Zugleich verdeckt diese Argumentation die Tatsache, dass seine eigenen frühen Dramen erst im Kontext der für Reinhards ästhetische Innovationen offenen Berliner Kulturlandschaft ihre Wirkung entfalten konnten – während sie im konservativeren Wien vielen als zu modern oder als dekadent galten.²⁷ Das gilt für die »Elektra«, Hofmannsthals dramatischem Durchbruch auf der Bühne des Kleinen Theaters, ebenso wie für die Bearbeitung des »König Ödipus«, die erst in Reinhards Inszenierung im Berliner

²⁵ Hugo von Hofmannsthal, Wiener Brief [I] [1922]. In: GW RA II, S. 279. Reinhardt wurde am 9. September 1873 in Baden bei Wien geboren.

²⁶ In diesen Zusammenhang gehört auch seine viel zitierte Formulierung im Brief an den kurz zuvor zum Generalintendanten der Wiener Hoftheater ernannten Andrian, dass er »doch gewiß primär ein Wiener Theaterdichter« sei und sich »vom 15ten Lebensjahr an, als eine Art Hausdichter eines imaginären Burgtheaters« gefühlt habe (BW Andrian, Brief vom 2. Oktober 1918, S. 288).

²⁷ Vgl. dazu die bereits zitierte Reaktion auf Hofmannsthals Berliner Interview in der »Neuen Freien Presse« vom 22. Januar 1905 (wie Anm. 2) sowie Hugo Thimigs auf dieses Interview bezugnehmenden polemischen Tagebucheintrag vom 19. Januar 1905: »Er wird in Wien nicht aufgeführt, weil das Wiener Publikum noch zu gesund für seine künstlichen Darbietungen ist und den Grillparzer-Preis hat – Gerhart Hauptmann vor einigen Tagen bekommen. In Berlin, das Specialitätenbühnen für modernste Productionen besitzt, wird Hofmannsthal gegeben und findet im kleinsten, seiner stimmungs-perversen Muse holden Rahmen ein curiositäten-leckeres Publikum. Dort prangt Hofmannsthal im Bilde auf dem Theaterzettel, an seinem Schreibtische – neben einem Crucifix sitzend.« (Hugo Thimig erzählt von seinem Leben [wie Anm. 2], S. 163)

Zirkus Schumann zu einem sensationellen Erfolg wurde.²⁸ Und selbst der »Jedermann«, mit dem die Salzburger Festspiele am 22. August 1920 feierlich eröffnet wurden und der sich scheinbar nahtlos in deren konservativ-katholisierende Atmosphäre einfügte,²⁹ war ja am 1. Dezember 1911 im Zirkus Schumann uraufgeführt und vom Berliner Publikum – von einzelnen kritischen Stimmen abgesehen – sehr positiv aufgenommen worden.³⁰ Jedenfalls war das später in Salzburg adaptierte Konzept des Festspiel- und Arenatheaters in Berlin bzw. in einem metropolitanen Theaterkontext – man denke etwa an Reinhardts aufsehenerregende »Miracle«-Gastspiele in London 1911 und New York 1924 – entwickelt worden und keineswegs an eine kulturelle Region gebunden.³¹

Vor diesem Hintergrund wird die argumentationsstrategische Herausforderung deutlich, die sich Hofmannsthal bei der programmatischen

²⁸ Die Rede von der ›Rückkehr‹ Reinhardts hatte auch den Charakter einer an den Betroffenen gerichteten Aufforderung. Denn auch wenn Reinhardt, v.a. aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse in Berlin nach dem Krieg, vorübergehend ›deutschlandmüde‹ geworden war und sich nach Österreich umorientierte, fokussierte er sich doch nie in dem Maße auf Wien oder Salzburg, wie Hofmannsthal es sich gewünscht hatte. Neben seinen internationalen Produktionen blieb er zu Hofmannsthals Missfallen auch weiterhin in Berlin engagiert, ja weitete seine Aktivitäten dort in den zwanziger Jahren sogar noch aus (vgl. Heininger, »Ein Traum von großer Magie« [wie Anm. 24], S. 148f.). 1924 gründete er die Komödie am Kurfürstendamm und 1925/26 übernahm er wieder die Leitung des Deutschen Theaters und der Kammerstücke; 1928 und 1931 kamen das Berliner Theater und das Theater am Kurfürstendamm zu seinem Theaterimperium hinzu. Hofmannsthal äußerte sich in einem an Helene Thimig – und damit indirekt auch an Reinhardt gerichteten – Brief verärgert über dessen Schwanken zwischen Berlin und Wien und warf ihm indirekt vor, geschäftliche Interessen über künstlerische Ziele zu setzen: »In Wien glaube ich, ist alles zu erreichen, wenn man etwas Willen u. Zähigkeit daran setzt, und hier ist auch die *Idee* des Theaters rettbar, weil hier (wie in allen kleineren Städten) der Zeitmoment ihr noch nicht so tödlich entgegensteht wie in Berlin. Ich meine, alles ist zu erreichen für Reinhardt – aber wird er wollen, dass hier für ihn etwas erreicht werde? Dies setzt doch seine Teilnahme für hier voraus, und eine Construction, in der nicht das Wiener *Instrument* dem Berliner *Betrieb* aufgeopfert wird.« (Brief an Helene Thimig vom 4. Dezember [1925?], zit. nach Heininger, »Ein Traum von großer Magie« [wie Anm. 24], S. 147)

²⁹ Zur Gemeinschaftsideologie der Festspiele und ihrer Rekatholisierungstendenz vgl. Michael P. Steinberg, Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. München 2000, S. 47–87; Norbert Christian Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Wien, Salzburg 2014, S. 183–191.

³⁰ Vgl. Heininger, »Ein Traum von großer Magie« (wie Anm. 24), S. 254f. – Der »Funktionswandel«, den Hofmannsthal's Stücke im Aufführungs- und Rezeptionskontext der Festspiele erfahren, lässt sich exemplarisch an der berühmten Aufführung des »Jedermann« beobachten, die sowohl durch den Spielort vor dem barocken Salzburger Dom als auch durch die inszenatorische Einbeziehung von Kirchenglocken, Orgelklängen und Gesang eine religiös-katholische Rahmung erhielt und eine entsprechende Wirkung erzielte (Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst [wie Anm. 29], S. 188).

³¹ Zu Reinhardts Massentheater vgl. Peter W. Marx, Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen 2006, S. 83–117.

Begründung der Salzburger Festspiele stellte. Zum einen galt es, das Modell eines modernen Festspiel- und Massentheaters im Sinne der proklamierten »Wiedergeburt des österreichischen Theaters«³² zu funktionalisieren, d.h. kulturgeschichtlich und kulturräumlich zu verankern. Im Rekurs auf Josef Nadlers »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« wurde der Festspielgedanke nun ›stammesgeschichtlich‹ kodiert: Er sei »der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes«;³³ dieser sei »von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen«.³⁴ Zum anderen mussten auch Reinhardt und dessen auf ›Fest‹ und ›Spiel‹ ausgerichtete Bühnenästhetik in die Tradition eines volkstümlich-süddeutschen Barocktheaters gerückt werden. In seinem Artikel »Zum Direktionswechsel des Burgtheaters« (1918) und vor allem in seinem Vorwort »Das Reinhardtsche Theater« (1918) lancierte Hofmannsthal den Gedanken, Reinhardts Erfolg in Berlin sei im Grunde dem Umstand geschuldet gewesen, dass er dort die Tradition österreichischer Schauspielkunst fortgeführt habe, welcher ein aus dem Barock stammendes Modell festlicher Geselligkeit zugrunde liege: »Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück«.³⁵ Auf diese Weise ließ sich von einer ›Rückkehr‹ des Theatermachers dann nicht nur im biografischen, sondern auch im kulturgeschichtlichen Sinn sprechen. Dieses Deutungsmuster – und den damit verknüpften kulturellen Repräsentationsanspruch – konnte Hofmannsthal jedoch selbst in seiner Heimat nie durchsetzen. Tatsächlich wurde Reinhardt von der österreichischen Öffentlichkeit keineswegs als Inkarnation des bayrisch-österreichischen Theatergeistes anerkannt und war oft antisemitisch und antimodern geprägten Anfeindungen ausgesetzt – auch aus dem Kreis der Festspielhaus-Gemeinde, in der es starke deutschnationale Tendenzen gab.³⁶ Gleichzeitig musste Hofmannsthal

³² BW Andrian, Brief vom 27. August 1918, S. 268.

³³ Hugo von Hofmannsthal, Deutsche Festspiele zu Salzburg [1919]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 229.

³⁴ Hugo von Hofmannsthal, Die Salzburger Festspiele [1919]. In: Ebd., S. 233.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, Das Reinhardtsche Theater [1918]. In: Ebd., S. 224.

³⁶ Vgl. dazu Hofmannsthals Brief an Richard Strauss vom 4. September 1922, in dem er vor »deutschnationalen oder sonstigen kulturlosen Bonzen« in Salzburg warnt (BW Strauss [1964], S. 481), sowie seinen Brief an Carl J. Burckhardt vom 13. Oktober [1922], in dem er sich über Josef Nadlers antisemitische Vorurteile gegenüber Reinhardt beklagt (vgl. BW Burckhardt [1957], S. 97). Diesem blieb 1922 übrigens auch der Posten des Präsidenten

erkennen, dass die Salzburger Festspiele nicht die erhoffte kulturräumliche Gemeinschaftsbildung beförderten, sondern – ähnlich wie die in Bayreuth – vor allem ein internationales und großstädtisches Publikum anzogen, dessen Atmosphäre, wie er eingestand, »irgendwo an die des Broadway und des Kurfürstendamm, um damit das unbedingt Heutige zu bezeichnen«,³⁷

Gerade am Verhältnis zu Reinhardt zeigt sich die Ambivalenz von Hofmannsthals Projekt der ›Wiedergeburt des österreichischen Theaters‹, in dem er Tendenzen modern-metropolitärer Theaterkultur mit dem Konzept eines süddeutsch-barocken Kulturraums zu verknüpfen versuchte. Die Abgrenzung von ›Berlin‹ erfüllte für ihn in diesem Zusammenhang vor allem eine strategische Funktion in Hinblick auf die Durchsetzung der eigenen Pläne in Österreich. Sie handelte ihm zugleich aber auch Probleme ein. Denn indem er die (zweifellos vorhandenen) regionalen Unterschiede der Theaterkultur mit dem Gegensatz von experimenteller und traditionsbewusster Dramatik identifizierte, trennte er auch sich selbst bzw. sein Theater zumindest auf programmatischer Ebene von neuen Entwicklungen ab. Die kulturräumliche Semantik verband sich dabei mit seiner konservativen Abneigung gegen den permanente Erneuerungfordernden modernen Kulturbetrieb. »Berlin«, so schreibt er in den »Gedanken über das höhere Schauspiel in München« (1928), sei »weniger ein Stadtwesen als eine Epoche«, in der »das Heute-Allein dominiert«:

Die riesenhafte Großstadt reißt an sich, experimentiert, verbraucht und wirft weg. Ein München, ein Hamburg, ein Wien müssen mit der Münze zahlen, die nur sie prägen und ausgeben: ein Theatergeist, an dem ein paar Jahrhunderte geformt haben; ein bestimmter Geschmack; eine beharrende Wärme, eine anhängliche Teilnahme.³⁸

Wien erscheint in dieser Perspektive als der geschichtlich bestimmte Ort einer die Tradition achtenden, auf Spiel und Konversation setzenden

der Festspielhaus-Gemeinde verwehrt (vgl. Heininger, ›Ein Traum von großer Magie‹ [wie Anm. 24], S. 157f.). Zum Antisemitismus im Kontext der Salzburger Festspiele vgl. Steinberg, Ursprung und Ideologie (wie Anm. 29), S. 161–186; Wolf, Eine Triumphforte österreichischer Kunst (wie Anm. 29), S. 30–38.

³⁷ Hugo von Hofmannsthal, Das Publikum der Salzburger Festspiele [1928]. In: GW RA III, S. 185. Vgl. dazu Steinberg, Ursprung und Ideologie (wie Anm. 29), S. 115.

³⁸ GW RA III, S. 182.

Dramatik. Berlin dagegen wird mit dem expressionistischen und sozial-kritischen Gegenwartstheater der Nachkriegszeit identifiziert,³⁹ obwohl gerade die expressionistische Dramatik oft zuerst in der Provinz erprobt wurde und erst danach auf die Berliner Bühnen gelangte.

Mit Blick auf diesen Zwischenbefund könnte man von einem ›Scheitern‹ Hofmannsthals an Berlin in dem Sinne sprechen, dass er sich durch die kulturräumliche Kodierung des Verhältnisses von aktuellem und ›höherem‹ Theater den Zugang zur Gegenwartsdramatik verstellte und so den ›Kontakt zur Zeit‹ verlor, den ihm Berlin in den zehn Jahren noch vermittelt hatte. Bei genauerer Betrachtung stellt sich sein Verhältnis zur neuen Dramatik der zwanziger Jahre jedoch komplizierter dar, als es seine kulturpolitischen Stellungnahmen vermuten lassen. Von einer radikalen Absage kann jedenfalls keine Rede sein. Vielmehr kann man feststellen, dass Hofmannsthal die mit Berlin identifizierten neuen Tendenzen im Theater aufmerksam beobachtet und auch punktuell aufzunehmen versucht hat.

»Baal« in der Josefstadt »Das Theater des Neuen« (1926)

Ein Beispiel eines solchen Annäherungsversuchs bietet die kurze dramatische Szene »Das Theater des Neuen« (1926). Sie ist schon deshalb interessant, weil Hofmannsthal sein ambivalentes Verhältnis zur neuen Dramatik darin selbst reflektiert. Es handelt sich um einen Prolog, den er für die Matinee aufführung von Brechts »Lebenslauf des Mannes Baal (Eine dramatische Biographie in dreizehn Bildern)« durch die Versuchsbühne des Josefstädter Theaters am 21. März 1926 geschrieben hat.⁴⁰ Bereits die – von Hofmannsthal befürwortete – Gründung dieser Studiobühne für zeitgenössische Dramatik war das Ergebnis einer Orientierung an Berlin. Denn das von Schauspielern initiierte ›Theater des Neuen‹ hatte

³⁹ Zu dieser in jener Zeit verbreiteten theaterästhetischen Oppositiionsbildung vgl. Günther Rühle, Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. Überarbeitete Neuauflage Frankfurt a.M. 1988, Bd. 1, S. 22–24.

⁴⁰ In weiteren Matineeveranstaltungen des ›Theater des Neuen‹ im Josefstädter Theater kamen am 2. Mai 1926 »Der Niemand« von Walter Lieblein und am 27. Februar 1927 »Die Stunde des Absterbens« von Franz Theodor Csokor – jeweils in der Regie von Herbert Wanek – zur Aufführung.

die von Moritz Seeler geleitete ›Junge Bühne‹ in Berlin zum Vorbild, die 1922 mit einer Inszenierung von Arnolt Bronnens skandalträchtigem »Vatermord« eröffnet worden war und von der am 14. Februar 1926 die Neufassung von Brechts »Baal« (in der Regie des Autors) uraufgeführt worden war. Hofmannsthals Unterstützung für die Einrichtung einer ähnlichen Versuchsbühne am Theater in der Josefstadt ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass der ›nach Wien heimgekehrte‹ Reinhardt nach Hofmannsthals eigenem Wunsch dort ja gerade das Konzept eines volkstümlich-wienerischen Bildungs- und Unterhaltungstheaters umsetzen sollte – und zwar in dezidierter Abgrenzung zum ›literarischen‹ und ›realistischen‹ Berliner Theater.⁴¹ In der Josefstadt kamen neben zahlreichen Lustspielen und einigen Klassikern gelegentlich zwar auch internationale moderne Dramatiker wie Strindberg, Sternheim, O'Neill, Shaw oder Pirandello zur Aufführung, jedoch keine Vertreter der jungen expressionistischen, politischen oder neusachlichen Dramatik, die in Berlin für Aufsehen sorgten.⁴² Die Abweichung von dieser Linie durch das ›Theater des Neuen‹ begründete Hofmannsthal mit dem Argument, dass trotz der Oberflächlichkeit des größten Teils der Gegenwartsdramatik das ›Qualitätsvolle‹ und ›Geniale‹ doch gefördert werden müsse. Seine Unterstützung für die Initiative war also nicht vorbehaltlos. Sie ging vielmehr mit der Mahnung vor einer blinden Übernahme alles Neuen einher: Man müsse mit »Ernst und Geschmack« auswählen, erklärte er in einem Brief an Helene Thimig, um »in allem, vom scheinbar Conservativen bis zu kühnsten Experiment – eine Linie zu wahren«.⁴³ Aufgeführt werden sollten »jene repräsent[ativen] Werke [...], in welchen ein neuer Lebenswille um eine neue dramat. Form ringt«.⁴⁴ Denn, so seine an die Darsteller des Prologs gerichtete Botschaft, erst »[d]urch den

⁴¹ Die Intentionen, die Reinhardt bzw. er selbst mit der Neueröffnung des Theaters in der Josefstadt verband, deutet Hofmannsthal in seinem »Wiener Brief« von 1924 an. Die Absichten richteten sich »sowohl auf ein höheres und dabei geistig geschlossenes Repertoire als auf einen vom Berliner Realismus abgewandten, sehr zarten und intimen Stil des Theaterspiels«, und man verfolge »hohe«, aber »durchaus nur theatermäßige, nicht literarische« Ziele (GW RA II S. 323f.).

⁴² Zum Repertoire des Theaters in der Josefstadt vgl. das Inszenierungsregister in Heinrich Huesmann, Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München 1983.

⁴³ Brief an Helene Thimig vom [Juni/Juli 1925 oder Januar 1926], zit. nach SW XVII Dramen 15, S. 1168.

⁴⁴ Brief an die Sekretärin des Josefstädter Theaters vom [März 1926], zit. nach ebd., S. 1168.

Ausgleich von Revolution und Tradition entsteht das geistige Gesicht der Epoche.⁴⁵

Die paradox anmutende Formulierung vom »Ausgleich von Revolution und Tradition« bringt Hofmannsthals ambivalentes Verhältnis zur Gegenwartsdramatik recht gut zum Ausdruck. Die Idee des Ausgleichs lässt sich auch an der Tendenz des Prologs ablesen.⁴⁶ Die kurze Szene spielt in einem Büro des Theaters an der Josefstadt, wo die an der Inszenierung des »Baal« beteiligten Akteure – die Schauspieler spielen sich hier selbst – 14 Tage vor dem geplanten Start über Sinn oder Unsinn des geplanten ›Theater des Neuen‹ disputieren (und währenddessen ironischerweise auf eine telefonische Aufführungserlaubnis aus Berlin warten). Dabei stehen sich zwei Fraktionen gegenüber: auf der einen Seite der Regisseur Herbert Waniek und der Darsteller des Baal, Oskar Homolka – der diese Rolle bereits in Berlin sehr erfolgreich gespielt hatte – als entschiedene Verfechter des Neuen und Revolutionären; auf der anderen Seite der Schauspieler Hugo Thimig und der Dramaturg und Schauspieler Egon Friedell, die sowohl durch ihre Rolle als auch durch ihre Person den ›Wiener Theatergeist‹ und damit die konservative Gegenposition bzw. eine Skepsis dem Neuen gegenüber repräsentieren. Die beiden ›Revolutionäre‹, Waniek und Homolka, werden von Hofmannsthal dabei leicht karikierend gezeichnet. Sie erscheinen als etwas naive Eiferer, die Phrasen expressionistischer Programmatik verwenden, welche sie offensichtlich selbst nicht ganz verstehen, und die für das Neue allein um des Neuen willen eintreten. Thimig und Friedell dagegen begreifen diesem Eifer mit hintergründiger Ironie:

- HOMOLKA »Baal« von Brecht. Ich glaube, das sagt genug. Der Name ist ein Programm. Er bedeutet das Letzte, den Durchbruch ins Unbedingte, Neue, Elementare.
- THIMIG Ah, ja! Aber würden Sie mich einen Blick in das Stück tun lassen. Ein Blick gibt doch eine Idee. Ich interessiere mich doch.
- HOMOLKA Ein Blick würde Ihnen nichts sagen. Ein Stück wie dieses ist die letzte Einheit. Hier sind nicht ausgeklügelte Worte auf ein

⁴⁵ Ebd., S. 1169 [nachträgliche Vornotiz zum Prolog].

⁴⁶ Alfred Polgar vermutete, das Vorspiel hätte die Funktion gehabt, das konservative Publikum auf die Begegnung mit der modernen Dramatik vorzubereiten, es sei »als Puffer zwischen einem sehr gestrigen Publikum und einer sehr heutigen Zumutung« gedacht (Alfred Polgar, »Baal«. In: Der Morgen, 22. März 1926, S. 4). Man kann es aber auch als Selbstreflexion Hofmannsthals lesen.

ausgeklügeltes Szenarium geklebt. Hier ist Gebärde und Wort eins. Innere Gewalt entlädt sich und schafft den neuen Lebensraum, indem sie ihn mit sich erfüllt.

[...]

Es ist der Mythos *unserer* Existenz, die elementare Erfassung unseres Daseins. Der Mensch von heute geht durch alles durch, er saugt alles Lebendige in sich, um schließlich zur Erde zurückzukehren.

THIMIG Und Sie nehmen an, daß dies ohne weiteres verstanden werden wird? Ich meine: hier. Hier ist doch schließlich nicht Berlin.

HOMOLKA Aber heute ist doch heute, vielleicht auch hier.

THIMIG Gewiß.⁴⁷

Dass die zwei konträren, den Schauspielern gewissermaßen auf den Leib geschriebenen Positionen in der Perspektivstruktur des Dialogs nicht gleichwertig sind, wird spätestens dann deutlich, wenn sich die Auseinandersetzung auf die Frage nach der Bedeutung der Sprache im Drama zuspitzt. Als Thimig einwirft, es käme im Drama doch vor allem auf das Sprechen an, denn »[o]hne Sprache« gebe es »keinen Inhalt«, und die »überkommene Sprache« sei »nun einmal die Brücke, auf der stehend wir den Hinsturz der Generationen überdauern«, erwidert Homolka trotzig: »Die Sprache als Vehikel dessen, was Sie Geist nennen, hat bis auf weiteres abgewirtschaftet.«⁴⁸ Der hier artikulierte Gegensatz zwischen experimentellem und traditionsbewusstem Theater wird im Prolog nicht überwunden. Die Versöhnung der Parteien am Ende, die bezeichnenderweise durch Gustav Waldau – den von Hofmannsthal hoch geschätzten Darsteller des ›Schwierigen‹ in München und Wien – herbeigeführt wird, ist eine ironisch anmutende Scheinlösung,⁴⁹ bei der alle Beteiligten darin übereinstimmen, dass der Schauspieler als Verwandlungskünstler schon immer die Funktion hatte, Zukünftiges vorwegzunehmen.⁵⁰

⁴⁷ SW XVII Dramen 15, S. 328f.

⁴⁸ Ebd., S. 330f.

⁴⁹ Vgl. dazu Katharina Meiser, Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 182.

⁵⁰ WALDAU Ich meine, wenn man sozusagen nur durch neue Situationen und Begegnungen erfährt, ob man eigentlich eng oder weit, energisch oder energielos, ein Mörder oder ein Träumer ist ...

THIMIG völlig entspannt Na ja, natürlich.

Damit bleibt die Frage, wie der von Hofmannsthal programmatisch geforderte ›Ausgleich von Revolution und Tradition‹ aussehen könnte, unbeantwortet. Es sei denn, man interpretiert die implizite Botschaft des Prologs dahingehend, dass es darauf ankomme, die als qualitätsvoll erkannten neuen Dramen auf herkömmliche Weise, das heißt ›geschmackvoll‹, mit »durchbildete[m] und durchgeistigte[m] Dialog«⁵¹ und kunstvollem Spiel auf die Bühne zu bringen und auf diese Weise mit der Theatertradition zu versöhnen.⁵² Damit würde letztlich die alte Idee, nach der es die Aufgabe des ›österreichischen Geistes‹ sei, fremde Einflüsse aufzunehmen und zu integrieren, auf das Theater übertragen. Von einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit der neuen Dramatik kann man jedoch nicht sprechen. Obwohl Hofmannsthal sich für diese interessierte, kannte er wohl auch nur wenige Stücke aus eigener Anschauung oder Lektüre.⁵³ Signifikant ist bereits die Tatsache, dass er Brechts Stück von den Figuren seines Prologs als Musterbeispiel expressionisti-

WALDAU Ich weiß nicht, ob einer von Ihnen sich so ganz im klaren ist, wo er anfängt und wo er aufhört ... ich bin es nicht.

THIMIG *lächelnd* Ja, wenn Sie so meinen!« (SW XVII Dramen 15, S. 336f.)

⁵¹ Hugo von Hofmannsthal, Proposition für die Errichtung eines Mozarttheaters [1917]. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 337.

⁵² Tatsächlich wurden Provokationen bei der Aufführung am Theater in der Josefstadt vermieden. Ein Skandal, wie ihn die Berliner Uraufführung vom 14. Februar 1926 ausgelöst hatte und wie ihn die Polizei im Vorfeld auch in Wien befürchtet und die Aufführung deshalb zunächst untersagt hatte, blieb aus. Felix Salten schrieb in seiner Besprechung: »Die Berliner wollen ihren Spaß und Radau haben. Da machen sie Lärm um des Lärmes willen. Baal gibt zur Entrüstung keinen Anlaß. Und das Wiener Publikum ist dann auch ganz ruhig geblieben.« (Felix Salten, Brecht: Baal. In: Neue Freie Presse, 22. März 1926, Abendblatt, S. 5.) Möglicherweise trug die Aufführung auch zu dem von Wiener Rezensenten (neben Salten auch der Kritiker der ›Wiener Zeitung‹ vom 24. März 1926) artikulierten Eindruck bei, das Stück selbst sei eigentlich wenig originell und nur eine epigonale Fortführung Wedekinds. Die durchaus positiven Bewertungen bezogen sich in erster Linie auf die Regie Waneks und das Spiel der Darsteller, allen voran Homolka, und weniger auf das Stück, das eher in seinen lyrischen als in seinen dramatischen Aspekten überzeugte (vgl. F.R.: Baal. In: Arbeiter-Zeitung, 23. März 1926, S. 9). Allein Alfred Polgar bezeichnete Brecht als das »stärkste Talent neuer deutscher Dramenmache« (Alfred Polgar, »Baal«. In: Der Morgen, 22. März 1926, S. 4).

⁵³ Seinen Notizen zufolge erwog Hofmannsthal, einen Auszug aus Brechts Bearbeitung »Leben Eduard II. von England« (1924) sowie Reinhard Goerings expressionistischen Einakter »Der Erste« (1918) in »Neue Deutsche Blätter« zu veröffentlichen (vgl. SW XXXVI Herausgebertätigkeit, S. 843f.). Etwas nicht näher bezeichnetes »Dramatisches« von Brecht wollte er auch in seine 1927 geplante Zeitschrift »Das Zweimonatbuch« aufnehmen (vgl. ebd., S. 151). Andere Namen moderner deutschsprachiger Gegenwartsdramatiker fallen dort allerdings nicht. In seiner Bibliothek (vgl. SW XL Bibliothek) finden sich Stücke von Reinhard Goering (»Die Retter«, 1919; »Seeschlacht«, 1917), Georg Kaiser (»Der Brand im Opernhaus«, 1919; »Gas«, 1918; »Von morgens bis mitternachts«, 1916) und Reinhard Johannes Sorge (»König David«, 1916).

scher Ich-Dramatik charakterisieren lässt, obwohl Brecht sich von dieser schon in den ersten Fassungen des »Baal« kritisch abgesetzt hatte und der erkennbar versachlichte »Lebenslauf des Mannes Baal« von 1926 dieser Richtung schwerlich zuzurechnen war.⁵⁴ Die im Prolog gegebene Charakterisierung stützte sich im Wesentlichen auf die populäre Überblicksdarstellung des Theaterkritikers Bernhard Diebold »Anarchie im Drama« (in der 3. Aufl. von 1925),⁵⁵ die eine eher polemische Auseinandersetzung mit dem Expressionismus enthielt. Hofmannsthal konnte Diebolds Vorwort zwar entnehmen, dass der Name Brecht für die neueste Tendenz einer Abkehr vom Expressionismus stehe, aus dem Buch selbst jedoch keine genaueren Informationen über diese neue Richtung oder den Dramatiker gewinnen.⁵⁶ So lässt sich auch erklären, dass Waniek und Homolka »Baal« mit Formeln wie ›Schrei‹ und ›Erlösung‹ charakterisieren, wie sie typischerweise auf die expressionistische Dramatik angewendet wurden, und Brecht wenig passend »mythenbildende Kraft« und die Suche nach einem »neue[n] Seelenhafte[n]« attestieren.⁵⁷ Brechts Kritik an der bürgerlichen Konzeption von Individualität wird zwar richtig erkannt,⁵⁸ von Waldau und Friedell am Ende jedoch nicht antiidealisch, sondern psychologisch interpretiert, nämlich als Bewusstsein für die schauspielerische Verwandelbarkeit des Ichs – womit diese Kritik

⁵⁴ Vgl. Heinz Politzer, Hofmannsthals Vorspiel zu Brecht. In: Ders., ›Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 100–109, hier S. 104. Klaus-Dieter Krabiel weist allerdings darauf hin, dass es nicht sicher ist, ob Hofmannsthal die in Wien gespielte und damals nur als Typoskript existierende Bühnenfassung vom »Lebenslauf des Mannes Baal« überhaupt gekannt hat (vgl. Klaus-Dieter Krabiel, ›Die Beiden‹: Ein Sonett Hugo von Hofmannsthals, fortgeschrieben von Eugen Bertold Brecht [mit der Bilanz einer Beziehung]. In: The Brecht Yearbook 31 [2006], S. 63–76, hier S. 66).

⁵⁵ Vgl. SW XVII Dramen 15. Kommentar, S. 1129.

⁵⁶ Im Vorwort zur dritten Auflage stellt Diebold fest, dass im Vergleich zur Auflage von 1922 keine grundsätzlich neuen Entwicklungen im Drama zu verzeichnen seien. Festzustellen seien »lediglich eine Entspannung des Ausdrucks und eine allmähliche Abkehr von der symbolischen Typik zu realistischeren Formen, wie sie etwa Brecht und Bronnen pflegen« (Bernhard Diebold, Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. 3., erweiterte Aufl. Frankfurt a.M. 1925, S. 7). Auf diese Tendenzen geht er in dem Buch aber nicht näher ein.

⁵⁷ SW XVII Dramen 15, S. 329f.

⁵⁸ Vgl. Vincent J. Günther, Hofmannsthal und Brecht. Bemerkungen zu Brechts »Baal«. In: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Hg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz und Hans Joachim Schrimpf. Berlin 1973, S. 505–513, hier 509f.

in den Kontext der Ich-Problematisierungen des Wiener Fin de Siècle gerückt und entschärft wird.⁵⁹

Zwischen Lustspiel und Revue »Das Hotel« (1928/29)

Ein zweites Beispiel einer Annäherung Hofmannsthals an ›Berlin‹ bietet eines seiner letzten dramatischen Projekte, an dem er vom Dezember 1928 bis kurz vor seinem Tod arbeitete, nämlich die Fragment gebliebene Komödie »Das Hotel«. Auch diese hat symptomatische Bedeutung für sein Verhältnis zur Gegenwartsdramatik, allerdings in ganz anderer Hinsicht als der Prolog »Das Theater des Neuen«. Denn zum einen versuchte er hier, aktuelle Tendenzen in die eigene Dramatik aufzunehmen, und zum anderen bezog er sich dabei nicht mehr auf den Expressionismus, sondern auf das neusachliche Musik- und Revuetheater in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, das damals eng mit der ›amerikanischen‹ Unterhaltungskultur Berlins assoziiert war.

»Das Hotel« gehört zu drei – allesamt nicht realisierten – Ideen für »leichte moderne Lustspiele«,⁶⁰ die Hofmannsthal sich im Dezember 1928 gemeinsam mit Max Reinhardt notierte – am Rande eines Treffens, in dem es eigentlich um die Organisation der Salzburger Festspiele ging. Die Frage, was er dabei unter ›modern‹ verstand, führt einen zunächst zu dem älteren Plan eines ›modernen Lustspiels‹ aus dem Jahr 1926 zurück. Modern sei dieses in dem Sinn, hatte er damals an Burckhardt geschrieben, dass es das Zusammenspiel »nicht der Charaktere, sondern der einander tausendfach kreuzende[n] Lebensmöglichkeiten« als »das unserer Zeit eigene« inszeniere.⁶¹ Modernität wurde von ihm also mit der Abkehr von der Charakterkomödie und mit einer weni-

⁵⁹ Während Wolfgang Frühwald eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Brechts und Hofmannsthals Kritik des ›abendländischen Individuums‹ erkennt (vgl. Wolfgang Frühwald, Eine Moritat vom Ende des Individuums: Das Theaterstück »Baal«. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 33–47, hier S. 43), konstatiert Jürgen Haupt eine unüberbrückbare Differenz, die er v.a. an der asozialen Haltung von Brechts Helden festmacht (vgl. Jürgen Haupt, Hofmannsthals Bemühung um Brecht. Zum »Theater des Neuen«. In: Ders., Konstellationen Hugo von Hofmannsthal. Harry Graf Kessler, Ernst Stadler, Bertolt Brecht. Mit einem Essay »Hofmannsthal und die Nachwelt« von Hans Mayer. Salzburg 1970, S. 124–145, hier S. 138f.).

⁶⁰ BW Burckhardt (1957), Brief vom 19. Dezember 1928, S. 298.

⁶¹ Ebd., Brief vom 11. Juli 1926, S. 197.

ger dramatischen als episodischen Handlungsstruktur assoziiert. All dies trifft auch auf das »Hotel«-Fragment zu. Allerdings verbinden sich diese Aspekte dort mit einer auffälligen Orientierung am modernen Berliner Musiktheater der zwanziger Jahre.

Die Idee zu dem Projekt ging von Reinhardt aus, der Hofmannsthal – in einer Situation, in der die Organisation der Salzburger Festspiele in eine Krise geraten war – offensichtlich dazu anregen wollte, neue Dinge auszuprobieren und seine Lustspielproduktion der Sphäre der metropolitanen Unterhaltungskultur anzunähern, mit der er selbst eng verbunden war. Das gilt sowohl für die Wahl des damals populären Sujets (*Hotel*) als auch für die formale Idee, »etwas Revueartiges« zu machen.⁶² Reinhardt habe ihm gesagt, »es wäre so hübsch das heutige Hôtel, in dem sich so vieles begegnet, und seine ganze Atmosphäre in einer Art Sprechoperette auf die Bühne zu bringen, mit etwas Musik von diesem begabten Spoliansky«.⁶³ Der Vorschlag, Mischa Spoliansky, der eng mit der Berliner Kabarettsszene und Revuekultur der zwanziger Jahre verbunden war, als Komponisten für das geplante Stück zu gewinnen, war für Reinhardt schon deshalb naheliegend, weil er mit diesem schon mehrfach zusammengearbeitet hatte.⁶⁴ Dabei diente ihm und Hofmannsthal offenbar eine ganz bestimmte Produktion als Vorbild, nämlich die von Spoliansky gemeinsam mit dem Texter Marcellus Schiffer kreierte *»Revue in vierundzwanzig Bildern«*: »Es liegt in der Luft. Ein Spiel im Warenhaus«,⁶⁵ die dem im Berlin beliebten Genre der Kabarettrevue zugehörte. Sie war am 15. Mai 1928 mit großem Erfolg an Reinhardts Komödie am Kurfürstendamm uraufgeführt worden und von Reinhardt – wie zuvor schon die Inszenierung von Somerset

⁶² So hat Raimund von Hofmannsthal in einem Interview in der »Wiener Zeitung« vom 17. Juli 1929 rückblickend den Plan seines Vaters charakterisiert; zit. nach SW XXII Dramen 20, S. 293.

⁶³ Brief an Raimund von Hofmannsthal vom 22. Januar 1929, zit. nach ebd., S. 292.

⁶⁴ Spoliansky hatte bereits 1920 für Reinhardts literarisches Kabarett *»Schall und Rauch«* gearbeitet und dann die Musik für mehrere Produktionen von ihm an der Komödie am Kurfürstendamm geschrieben, so für »Die drei Losgelassenen« (11. Dezember 1925), »Viktoria« (5. März 1926), »Mannequins« (22. März 1927), »Bronx-Express« (2. Dezember 1927 in den Kammerspielen), »Es liegt in der Luft« (3. Januar 1929) und verschiedene Gala- und Nachtveranstaltungen.

⁶⁵ Eine genaue Inhaltsübersicht gibt Martin Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit«. Die Zwanziger Jahre im Spiegel des Werks von Marcellus Schiffer (1892–1932). Berlin 2007, S. 225–256.

Maughams »Viktoria« – danach zu einem Gastspiel in das Josefstädter Theater geholt worden, wo sie vom 3. bis 10. Januar 1929 zu sehen war.⁶⁶

Wie stark sich Hofmannsthal mit diesem Projekt auf den ihm eigentlich suspekten ›Berliner Kulturbetrieb‹ einließ, erschließt sich erst, wenn man sich die zeitgenössischen Presseberichte über das Wiener Gastspiel von »Es liegt in der Luft« ansieht. Denn dort wird *unisono* die spezifisch ›berlinische‹ Modernität dieser Produktion betont, wobei man sich sowohl auf die Musik als auch auf die zeitkritische Aktualität bezieht. »So starke und so scharf gewürzte Intellektualität kann nur dem Berliner Boden entwachsen«⁶⁷, heißt es dort; oder: »Freilich hat diese kalte hundeschnäuzige Manier bestimmt mehr geistige Beweglichkeit, als sie gewöhnlich unsere Revuedichter aufbringen«⁶⁸; oder: »Sein [Schiffers] Witz entzündet sich an Erscheinungen des intellektuellen Lebens, die wir hierzulande kaum dem Namen nach kennen.«⁶⁹ Durchgängig wird das Neuartige dieser Revue im Vergleich zu ähnlichen Wiener Produktionen hervorgehoben, wobei man die tradierten regionalen Stereotype von Verstand *versus* Gefühl, Schnelligkeit *versus* Gemütlichkeit etc. bemüht. »Ohne Zweifel« sei dies »was anders, ganz was anders als eine hierzulande erzeugte und gespielte Revue«, denn in Berlin sei man »geisteriger, literarischer, intellektueller« oder tue wenigstens so: »Die bewußte gerühmte Sachlichkeit ist gegeben [...]; Sachlichkeit ist dort so Voraussetzung wie bei uns das Gefühl.«⁷⁰ Dabei mischen sich bei den liberalen

⁶⁶ Es ist ungewiss, ob Hofmannsthal diese Revue nur aus Berichten Reinhardts oder von einem eigenen Theaterbesuch her kannte. Für Letzteres spricht die Tatsache, dass er in der Notiz 38 zum »Hotel« (vgl. SW XXII Dramen 20, S. 164) auf die *Melodie* des Couplets »Ich weiß, das ist nicht so« aus dieser Revue verweist, die die Hotelpagen in seinem Stück summen sollen. (Für diesen Hinweis danke ich Katja Kaluga.) Dieses von Willy Prager in der Rolle des Warenhausportiers im 12. Bild gesungene, eher melancholische Couplet (in dem der ›kleine Mann‹ über die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche räsoniert) wurde vom Wiener Publikum des Gastspiels im Josefstädter Theater, wenn man den Kritiken glauben darf, besonders positiv aufgenommen, ja sicherte der Revue überhaupt erst den Erfolg in Wien. Das viel frechere und in Berlin sehr erfolgreiche Duett »Wenn die beste Freundin« (das Marlene Dietrich damals zum Durchbruch verhalf) wurde dagegen – wohl wegen der Anspielung auf die lesbische Liebe – von manchen als unsittlich und für die Bühne unpassend empfunden (vgl. Julius Bauer, Theater der Woche. In: Der Morgen, 7. Januar 1929, S. 9).

⁶⁷ f.s., Nachvorstellung in der Josefstadt. In: Neue Freie Presse, 5. Januar 1929, Morgenblatt, S. 9.

⁶⁸ (Theater in der Josefstadt) Nachvorstellung. In: Illustrierte Kronenzeitung, 5. Januar 1929, S. 10.

⁶⁹ D.B., Berliner Revue in Wien. In: Arbeiter-Zeitung, 8. Januar 1929, S. 7.

⁷⁰ R. H-r., Theater in der Josefstadt. »Es liegt in der Luft«. In: Wiener Zeitung, 6. Januar 1929, S. 10.

Rezidenten zumeist Faszination und Skepsis: »Mit der neuen Sachlichkeit wissen wir hierzulande nicht viel anzufangen und dem Raketentempo, das in der Schwesternstadt Trumpf ist, können wir kaum folgen. Und doch gibt es im Wirbel der Ereignisse viel Bemerkenswertes, das neidlos anerkannt sei.⁷¹ Aus konservativ-deutschnationaler Sicht bestätigte diese Revue allerdings nur das antimoderne Ressentiment, dem Berlin als Symbol kultureller und sittlicher Dekadenz galt und das auch Reinhardt unter Verdacht stellte.⁷²

Da der »Hotel«-Plan nur in Form von Notizen und eines von Raimund von Hofmannsthal notierten Szenariums vorliegt, lässt sich die Frage, wie und wie stark Hofmannsthal sein Lustspielkonzept dem Genre der Kabarettrevue anpassen wollte, letzten Endes nicht befriedigend beantworten. Auffällig ist jedoch bereits das Setting. Während seine Komödien sonst zumeist in einem adlig-großbürgerlichen und österreichischen Milieu spielen, wählt er hier ein großstädtisch-mondänes Setting und mit dem Hotel einen Handlungsort, der in der modernen Populärkultur vielfach als Spiegel der Zeit diente.⁷³ Und auch wenn in seiner ›Sprechoperette‹ die aktuellen politischen Anspielungen fehlen, die den Berliner Kabarettrevuen ihre Schärfe gaben, so teilt sie mit diesen doch den ironisch-parodistischen Bezug auf den neusachlichen Zeitgeist.⁷⁴ Das

⁷¹ Julius Bauer, Theater der Woche. In: Der Morgen, 7. Januar 1929, S. 9.

⁷² Das »Kunterbunt« unzusammenhängender Szenen und der Handlungsort boten ein getreues »Spiegelbild des heutigen Berlin«, wo alles wie »in einem großen Warenhaus zusammenkommt«, schrieb der Rezident der katholisch-konservativen »Reichspost« (B., Theater in der Josefstadt. In: Reichspost, 5. Januar 1929, S. 8). Brisant an dieser Polemik war vor allem, dass der Kritiker sie mit einer antisemitisch gefärbten Invektive gegen Reinhardts Salzburger Engagement verband: Bei dieser Revue, die »Szenen und Couplets von ganz niederträchtiger Gemeinheit und Laszivität« enthalte, lerne man »den Herren Professor, der in Salzburg zum Kirchengeläute Mysterienspiele inszeniert«, von einer »ganz interessanten Seite« kennen (ebd.). Hier zeigt sich noch einmal, welchen Anfeindungen und Legitimationsproblemen das von Hofmannsthal mithilfe Reinhardts verfolgte Projekt einer Verbindung von »österreichischer Tradition« und internationaler Moderne in seiner Heimat ausgesetzt war.

⁷³ Vgl. dazu den Kommentar in SW XXII Dramen 20, S. 282.

⁷⁴ Diese ironisierende Tendenz von Schiffers Revue klingt auch im titelgebenden Lied von der Sachlichkeit an, das die Austreibung des Sentimentalen aufs Korn nimmt:

Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit,
Es liegt in der Luft eine Stachligkeit!
[...] Es liegt in der Luft was Idiotisches,
Es liegt in der Luft was Hypnotisches!
[...] Ich behaupte ohne Schonung:
Jeder Mensch, der da ist – stört!

(Zit. nach Trageser, »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit« [wie Anm. 65], S. 243)

gilt für die karikierende Konzeption der Figuren, die als moderne Typen – ›Psychoanalytiker‹, ›Theosoph‹, ›Salonkommunist‹ etc. – gezeichnet sind, ebenso wie für die Ironisierung eines mondänen Habitus: Die Bildhauerin »erwartet Nachricht[,] dass Trotzki u. Mussolini ihr Modell sitzen werden«⁷⁵; der Direktor verlangt vom Kapellmeister, die Musik müsse »jäh und wie ein stranguliertes Röcheln aufhören«⁷⁶; Baby »wird der Photograph von Vanity fair gemeldet«; kurz darauf tritt dann »ein Herr vom Querschnitt« (dem publizistischen Flaggschiff der neuen Sachlichkeit) auf.⁷⁷

Noch wichtiger als die parodistischen Anspielungen auf den modernen Zeitgeist sind die formal-strukturellen Referenzen auf das Revueprinzip. An Helene Thimig schrieb Hofmannsthal, in dem Stück sollten »ähnlich wie in einer Revue« eine Reihe »kleine[r] *Momente* mit Musik und Gesang [...] locker und nicht immer logisch zwischen die Szenen des Plot[s]« eingeschaltet werden.⁷⁸ Und Raimund Hofmannsthal hielt in seinem Szenarium fest,

dass beliebige Zeitspannen zwischen den einzelnen Scenen möglich sind, d.h. da das Ganze doch sehr stark den Charakter der Revue haben soll, sollen die Scenen nicht zeitlich ineinander übergehen müssen, wie beim Lustspiel, sondern nur ganz lose aneinandergereiht

sein.⁷⁹ Mit der Aufgabe der *liaison des scènes* und der Unterbrechung der Spielhandlung durch Musikstücke bzw. Couplets näherte sich Hofmannsthal formal dem montagehaften Revueprinzip an, das sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auf vielen Berliner Bühnen durchgesetzt hatte. Im Unterschied zu der für die Kabarettrevue charakteristischen thematischen Verknüpfung der einzelnen Bilder hielt er dabei aber wohl an einer verbindenden (Komödien-)Handlung fest, weshalb die Couplets des »Hotels« auch in die Tradition des Wiener Volkstheaters, etwa der Komödien Nestroy, gesehen werden können.

Besonders auffällig ist eine andere Referenz auf das aktuelle Berliner Musiktheater, nämlich auf die »Dreigroschenoper«. Wie seine Notizen zeigen, orientierte sich Hofmannsthal bei den geplanten Coupleteinla-

⁷⁵ SW XXII Dramen 20, S. 149.

⁷⁶ Ebd., S. 155.

⁷⁷ Ebd., S. 159.

⁷⁸ Brief an Helene Thimig vom 6. Juli 1929, zit. nach ebd., S. 292.

⁷⁹ Ebd., S. 165.

gen des »Hotel« nicht nur an der Revue von Spoliansky und Schiffer, sondern auch an den Songs von Brecht und Weill. Die »Dreigroschenoper« war am 31. August 1928, also kurz vor der ersten Notiz zum »Hotel«, in Berlin uraufgeführt worden und wurde vom 6. März 1929 an – in der Zeit, in der Hofmannsthal am »Hotel«-Projekt arbeitete – auch mit großem Erfolg im Wiener Raimund-Theater gespielt.⁸⁰ Hofmannsthals Bezugnahme auf die »Dreigroschenoper«, die angesichts von deren grell-antibürgerlicher Tendenz zunächst überrascht, wird verständlich, wenn man einen Blick auf die überwiegend positiven Besprechungen der Wiener Inszenierung wirft. »Eine sonderbare, lebendige, interessante Sache«, sei diese »Dreigroschenoper«, schreibt die »Wiener Zeitung«.⁸¹ Der Rezensent der »Arbeiter-Zeitung« bezeichnet sie als »das Singspiel unserer Zeit«, in dem »die Ergebnisse moderner Kompositionsweise geradezu popularisiert« würden, sodass sie »von jedermann verstanden werden«.⁸² Die Songs, »die von Temperament überschäumen, die aufwühlen und aufputschen«, seien »wie die Menschen, die ihre wilden und sentimentalen Augenblicke haben, die zwar morden, aber doch auch tanzen und küssen wollen«, heißt es im »Neuen Wiener Journal«.⁸³ Und Felix Salten lobt in der »Neuen Freien Presse«, die Jazz-Rhythmen Weills seien so »elektrifizierend, wie die Verse, so gewollt und gelungen trivial und voller Anklänge, wie die dem Volkstümlichen angenäherten Reime«.⁸⁴

Möglicherweise waren es gerade die hier angesprochene populäre Wirkung des Allerneuesten sowie Brechts effektvoller Rückgriff auf volkstümliche Liedformen und moralisierende Redeweisen, die Hofmannsthal an den Songs der »Dreigroschenoper« reizten.⁸⁵ Jedenfalls schrieb er

⁸⁰ Am 12. Juni 1930 lief dort bereits die 100. Vorstellung (vgl. David Farneth, Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. München 2000, S. 108).

⁸¹ Ferdinand Scherber, »Die Dreigroschenoper«. In: Wiener Zeitung, 12. März 1929, S. 1–2, hier S. 2.

⁸² D. [J.] Bach, Musikalisches Theater. »Die Dreigroschenoper« im Raimund-Theater. In: Arbeiter-Zeitung, 10. März 1929, S. 5–6, hier S. 5.

⁸³ Friedrich Lorenz, »Die Dreigroschenoper«. In: Neues Wiener Journal, 10. März 1929, S. 3–4, hier S. 3.

⁸⁴ Felix Salten, »Die Dreigroschenoper«. In: Neue Freie Presse, 10. März 1929, Morgenblatt, S. 1–3, hier S. 2.

⁸⁵ Felix Salten zog in seiner Besprechung der Wiener Aufführung Parallelen zwischen der »Dreigroschenoper« und dem »Jedermann«. Brecht und Hofmannsthal seien beide darin erfolgreich, »altersschwachen Stoffen neuen Lebensatem« einzuhauen: »Hofmannsthal hat 'Everyman' wieder ins Dasein zurückgerufen und sein Jedermann paßt in die Gegenwart wie er in Zukunft noch taugen wird.« (Ebd., S. 2) Ebenso sei Brecht mit der Vorlage John Gays verfahren: »Bei der Lektüre des alten Buches hat im Motor von Brechts Geist die Zündung

sich mehrere von ihnen ab,⁸⁶ nämlich die »Moritat« von Mackie Messer (die letzten beiden Strophen), den »Anstatt Dass-Song«, den »Kanonen Song« (erste Strophe ohne Refrain), das »1. Dreigroschen-Finale«, das »Eifersuchtsduett« sowie die »Ballade, in der Mackheath jedermann Abbitte leistet«. Diese sollten ihm offensichtlich als Anregung und Vorbild für die Couplets im »Hotel« dienen. Zu Letzteren finden sich im Entwurf jedoch nur wenige, stichwortartige Hinweise:

Couplets.

Der Director: über das Vorspielen des Angenehmen.

Baby: Über die armen Reichen – dass sie überall am Eigentlichen vorübergehen

Die 3 Manicures: über die Hände der andern

Die Secretärin u. der Groom der Baby: was das eigentlich alles für einen Zweck hat und warum es immer solche Eile hat.

Der Zuseher: Über die Reisenden u. was das ist, dem sie nachreisen oder vor dem sie davonreisen.

Ursula: über das Heirathen u. sich wieder-scheiden lassen ... und dass ein Hotel noch der tröstlichste Aufenthalt.

Drei elegante Herren ohne Geld. / (Die 5h Damen)⁸⁷

Die Figuren treten bei diesen Couplets aus der Handlung heraus und kommentieren das Leben im Luxushotel in einer ironisch-moralisierenden Weise, die deutlich an Brecht erinnert. Wenn der Direktor ein Lied »über das Vorspiegeln des Angenehmen« vorträgt, dann ist dies zugleich eine metafiktionale Reflexion über das Verhalten der Figur des Direktors im Stück; und wenn Baby von den »armen Reichen« oder Ursula vom Hotel als »tröstlichem Aufenthalt« singt, klingt eine von Brecht vertraute sarkastische Gesellschaftskritik an, die Hofmannsthal eigentlich fremd

prächtig funktioniert. [...] Die Figuren [...] sind mitten in die Gegenwart geschleudert und [...] können auch morgen und übermorgen und nach übermorgen noch fest auf ihren Beinen stehen. Denn die Triebe, von denen diese Figuren bewegt werden, sind so zeitlos menschlich wie etwa das Leben und Sterben des »reichen Mannes« in Hofmannsthals Jedermann.« (Ebd., S. 2) Damit unterstellt Salten Brechts Stück in Verkennung von dessen parodistischer Tendenz eine zeitlos moralisierende Absicht, wobei er sich auf Verse wie »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« bezieht: »So bündig, so essenhaft wird hier das Problem des Daseins ausgesprochen, daß diese Aussprüche fast banal erscheinen. Und so unbestreitbar richtig sind sie, wie etwa der Schluß in Jedermann, daß der Mensch allein und von seinen Nächsten verlassen ins Grab steigen muß.« (Ebd., S. 2)

⁸⁶ Die »Dreigroschenoper« lag Hofmannsthal vermutlich in Form des hektografierten Bühnenmanuskripts von 1928 vor. Vgl. SW XXII Dramen 20. Kommentar, S. 295f.

⁸⁷ Ebd., S. 146.

war. Dies könnte erklären, warum er zu diesen Titeln oder Themen letzten Endes keine Liedtexte ausgearbeitet hat. Denn auch wenn die verstreuten Notizen zum »Hotel«-Projekt nur einen vagen Eindruck von dem geplanten Stück geben, ist die Differenz zur parodistischen Konzeption der »Dreigroschenoper« doch unübersehbar. Zugleich fallen Ähnlichkeiten mit Hofmannsthals eigenen späten Komödien ins Auge. Das gilt für die Liebeshandlung und für die zentrale Identitätsproblematik ebenso wie für die Behandlung des Sprechens als Maskierung des Ichs. Konstitutiv für die »Hotel«-Handlung ist die Differenz von Sein und Schein, von sozialem Habitus der Figuren und ihrer eigentlichen Seelenlage: Der Direktor etwa gibt sich zuerst als zynischer Geschäftsmann, verliebt sich dann aber in Gitta. Hofmannthal notiert dazu:

Der Moment wo er sich enthüllt – das Geständnis das[s] etwas in ihm ist – das mit dem habituellen Ich u. seinem Tun u. Treiben ganz ohne Zusammenhang ist – (das Tun und Treiben ist kalt u. hart auf Erwerbung eines Vermögens, auf Unabhängigkeit angelegt) und dieses ferne fast fremde Ich wird durch sie aufgeweckt.⁸⁸

Mit Brechts Ansatz, das bürgerliche Sprechen und Empfinden auf sattisch-parodistische Weise als Tarnung materieller Interessen zu desillusionieren, hat dies wenig zu tun.

Damit erweist sich Hofmannsthals Annäherung an ›Berlin‹ im Fall des ›Hotels‹ als ähnlich zwiespältig wie beim Prolog zum ›Theater des Neuen‹. Einerseits war er erkennbar daran interessiert, Tendenzen des aktuellen Berliner Theaters aufzunehmen, woran deutlich wird, dass ›Berlin‹ für ihn – trotz seiner offen zur Schau gestellten Abneigung – auch nach dem Ersten Weltkrieg und bis zu seinem Tod ein wichtiger Orientierungspunkt blieb. Andererseits gelangten diese Annäherungsversuche über einen ersten Ansatz nicht hinaus. Und dies lag nicht zuletzt an dem skizzierten Vermittlungs- und Assimilationskonzept – der Idee eines ›Ausgleichs von Tradition und Moderne‹ –, das im Neuen stets das Vertraute suchte.

⁸⁸ Ebd., S. 149.

Genremischung und Gattungskonflikt Zur episch-dramatischen Doppelphysiognomie von Hofmannsthals »Andreas«-Fragment

Wie andere bedeutende Romanprojekte des frühen 20. Jahrhunderts ist Hofmannsthals »Andreas« Fragment geblieben. Die ältere Forschung hat das vielfach als Symptom eines Scheiterns gewertet und noch der Herausgeber der »Kritischen Ausgabe« ist ihr darin gefolgt.¹ Dagegen wurde in neuerer Zeit geltend gemacht, dass »Andreas« nicht nur im äußerlichen Sinn unabgeschlossen, sondern »seiner inneren Struktur« nach »fragmentarisch«² sei und dass diese »innere Fragmentarik«³ durch seine »ästhetisch-poetische Eigenart«⁴ motiviert werde. Die Dynamiken der Dissoziation und Spaltung, der Entzweiung, Halbierung und Verdopplung, von denen der Text handelt, kennzeichnen demnach auch seine Entstehung und Form. Diese Neubewertungen weisen insofern über »Andreas« hinaus, als sie den Blick für die Prozesshaftigkeit und den Suchcharakter von Hofmannsthals gesamtem Œuvre schärfen. Es stellt sich heute, nach der Erschließung des Nachlasses, weniger als ein Werk denn als eine Werkstatt dar und zeugt von offenen Schreibprojekten, die über Textgrenzen hinaus fortgesetzt werden und sich in beständiger Auseinandersetzung mit den eigenen Voraussetzungen, Optionen und Zielen befinden. Das heißt jedoch nicht, dass es nicht unterschiedliche Grade des Gelingens gäbe oder dass sich nicht Spannungen und Konflikte ausmachen ließen, die zu Stockungen, Abbrüchen oder Neuansätzen führten. Nachdem die Schlacht um das Fragmentarische als Ausweis

¹ Als Gründe werden u.a. Hofmannsthals »Unvermögen als Romancier«, seine »Unsicherheit in der Grundkonzeption« sowie die Entmutigung durch die »niederdrückenden Zeiteignisse[]« angeführt (SW XXX Roman, S. 307f.).

² Angelika Corbineau-Hoffmann, Der Aufbruch ins Offene. Figuren des Fragmentarischen in Prousts »Jean Santeuil« und Hofmannsthals »Andreas«. Ein Versuch. In: HF 9, 1987, S. 163–194, hier S. 166.

³ Mathias Mayer, Die Grenzen des Textes. Zur Fragmentarik und Rezeption von Hofmannsthals »Andreas«-Roman. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 62–83, hier S. 72.

⁴ Achim Aurnhammer, Hofmannsthals »Andreas«. Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne. In: Hjb 3, 1995, S. 275–296, hier S. 283.

der Modernität des »Andreas« erfolgreich geschlagen wurde, soll der hofmannthalsche Text auf einen Konflikt hin durchsichtig gemacht werden, der aus der Orientierung an verschiedenen literarischen Gattungstraditionen resultiert und sich in einer Physiognomie ausprägt, die gleichermaßen von epischen wie dramatischen Zügen geprägt ist. Da sich diese Doppelphysiognomie nur an wie immer vorläufig durchgeformten Sequenzen aufzeigen lässt, konzentrieren sich die Ausführungen auf den zwischen September 1912 und August 1913 entstandenen Hauptentwurf zum »Andreas« sowie auf zeitlich benachbarte Aufzeichnungen.

Für das Erzählvorhaben, für das der Name »Andreas«-Roman üblich geworden ist, hat Hofmannsthal nicht nur unterschiedliche Titel, sondern auch unterschiedliche Gattungsbezeichnungen erwogen. Der Begriff »Roman« spielt dabei zunächst keine Rolle. Dieser wird erst nach Abbruch der Arbeit an dem zusammenhängenden Text des Hauptentwurfs eingeführt. Der erste Beleg findet sich – sieht man von einem Brief Hofmannsthals an seinen Vater ab, in dem die Referenz des Begriffs offenbleibt –⁵ in einer Aufzeichnung zum Finazzerhof vom Herbst 1913.⁶ In den früheren Notizen, die sich in ihrer großen Mehrzahl auf den Venedig-Aufenthalt beziehen, sucht man die Bezeichnung »Roman« dagegen vergeblich. Stattdessen finden sich »Reisetagebuch« (S. 7) und »Tagebuch« (S. 8), »große Erzählung«, »längere Erzählung« (S. 363), Novelle (vgl. S. 364) und »Prosa« (S. 364). Im Rahmen dieser übergeordneten Bezeichnungen wird das Material teils erzählerisch, teils dramatisch schematisiert. So ist zum einen von »Geschichte« (S. 125) und Anekdoten (vgl. S. 121) die Rede, zum anderen vielfach von »Scene« (S. 22 und passim); im Übrigen gibt es eine Vorliebe für Begriffe, die zwischen literarischer Form und Lebensform changieren und sich sowohl erzählerisch als auch dramatisch akzentuiieren lassen: vor allem »Abenteuer« (S. 9 und passim) und »Erlebniss« (S. 11 passim), aber auch »Situation« (S. 32) und »Episode« (S. 117 und passim).

⁵ Vgl. Hofmannsthals Brief an seinen Vater vom 1. Oktober 1912, in dem es heißt: »Ich arbeite fleißig. Wie lang man eigentlich braucht, um einen Roman zu schreiben.« (SW XXX Roman, S. 364)

⁶ Vgl. SW XXX Roman, S. 127. Zitate aus dem »Andreas«-Konvolut werden künftig nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text mit Seitenzahlen belegt.

Eine solche Offenheit ist bei Hofmannsthal an sich nicht ungewöhnlich. Denn Stoffe und Motive sind in seinem Werk häufig allotropisch;⁷ wie bestimmte chemische Elemente können sie in zwei oder mehr Formen vorkommen, die sich in ihrer Struktur unterscheiden. Morton Princes Studie »The Dissociation of a Personality« (1906), die eine wesentliche Anregung des »Andreas« war, hat Hofmannsthal dazu inspiriert, die Figur der gespaltenen Frau noch vor den ersten Notizen zum »Andreas« dem Dramenentwurf »Dominik Heintls letzte Nacht« (1906/07; 1913) zu integrieren, der seinerseits durch Balzacs Roman »Eugénie Grandet« angeregt wurde.⁸ Und so wie ein Stoff oder Thema in verschiedenen Genres Gestalt annehmen kann, können Texte verschiedener Genres auseinander hervorgehen bzw. ineinander transformiert werden – aus der Operndichtung »Die Frau ohne Schatten« (1919) geht das gleichnamige Märchen (1919) hervor, die Novelle »Lucidor« (1910) wird zu einem Ausgangspunkt des Librettos der »lyrischen Komödie« »Arabella« (1927) usw. Doch das »Andreas«-Konvolut bietet ein etwas anderes Bild. Die verschiedenen Gattungsbezeichnungen und Gestaltungsoptionen, die in den Aufzeichnungen erwogen werden, lösen einander nur teilweise ab; zum größeren Teil stehen sie gleichberechtigt nebeneinander. Auch der fragmentarische Hauptentwurf, in dem die formalen Möglichkeiten, die in den Notizen in der Regel nur genannt, nicht aber durchgespielt werden, zur Realisierung anstehen, trifft hier keine Entscheidung. Vielmehr ist er dadurch charakterisiert, dass sich verschiedene formensprachliche Impulse und Tendenzen verschränken und durchkreuzen.

Wie der Fragmentcharakter des »Andreas« ist die Heterogenität dieser Impulse in die Tradition der »Romanentwürfe[] der Frühromantiker«⁹ und der frühromantischen Theorie des Romans als universalpoetisches Medium der Vereinigung der Gattungen gestellt worden. Doch wenn Hofmannsthal im »Andreas« – unter anderem – an den frühromantischen Roman anzuschließen sucht, so ist das Fragmentarische des Tex-

⁷ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Über Charaktere im Roman und Drama. In: GW E, S. 485.

⁸ Vgl. SW XVIII Dramen 16, S. 321 und Erläuterungen, S. 538f.; vgl. ferner Mayer, Die Grenzen des Textes (wie Anm. 3), S. 78.

⁹ Günter Schnitzler, Quellendichte und Unabschließbarkeit: Zu Hofmannsthals »Andreas«-Roman. In: Ralf Bogner u.a. (Hg.): Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten. Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 2011, S. 447–462, hier S. 459.

tes Ausdruck von spezifischen Problemen, die nicht schon dadurch zum Ausweis romantischer Traditionslinien werden, dass sie ungelöst blieben. Diese Probleme lassen sich am Text konkretisieren und betreffen das Verhältnis zwischen den beiden Handlungsräumen Kärnten und Venedig ebenso wie die erzählerische Gestaltung dieser Handlungsräume selbst. Hermann Broch hat Hofmannsthals Erzählprosa als »szenische Epik«¹⁰ bezeichnet und den Fragmentcharakter des »Andreas« darauf zurückgeführt, dass Hofmannsthals »Bildmaterial« auf das »Milieuhafte« beschränkt bleibe, auf Elemente des »Landschaftlichen« und »Szenenhaften«, aus dem sich »der Aufbau eines Romanwerkes« allein »nicht bestreiten« lasse.¹¹ Man muss sich der Wertung nicht anschließen, um anzuerkennen, dass Broch einen wichtigen Punkt trifft. Denn in der Tat hat Hofmannsthals Erzählprosa, wo sie nicht Landschaftliches beschreibt, eine starke Tendenz zum Szenisch-Dramatischen. Das manifestiert sich im »Andreas« zum einen in einer Erzählweise, die von Mischformen geprägt ist. Zum anderen zeichnet sich im Textaufbau ein Konflikt zwischen Episch-Romanhaftem und Dramatisch-Komödiantischem ab, der mit dem Zusammenhang zwischen literarischen Gattungen und kulturellen Topografien zu tun hat. Was Broch als Beschränkung auf »Milieuhafte[s]« – also auf Genrehafthes – beschreibt, hat, anders als Broch nahelegt, vielleicht weniger mit der Begabung des Autors als mit diesem Zusammenhang zu tun.

Von dem Hauptentwurf aus zurückblickend, deutet sich die entscheidende Bruchlinie des Textaufbaus schon in dem frühesten Entwurf an, in dem unter der Überschrift »Das Reisetagebuch des Herrn von N.« eine zwischen Ich- und Er-Form wechselnde Erzählerinstanz von einer »Bildungsreise« nach Venedig berichtet.

Ich erinnere mich an die Dinge ganz genau. Hatte immer sehr gutes Gedächtnis. Bekam bei den Schulbrüdern das große Fleißkreuz weil ich die oester[reichischen] Regenten vor u. rückwärts aufsagen konnte. Auch alle Dienstmädchen meiner Mutter habe mir gemerkt und alle Mineralien meines Großvaters und die Namen des Sternbilds Orion.

¹⁰ Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. In: Ders., Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 9/1: Schriften zur Literatur 1: Kritik. Frankfurt a.M. 1975, S. 111–284, hier S. 249.

¹¹ Hermann Broch, Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. Zweite Fassung. In: Ebd., S. 289–300, hier S. 292.

Gründe der Bildungsreise. Maler. Große Namen. Paläste. Sitten im Salon. entréegespräche. Scheinen. Gefallen. Vorher von Venedig gewußt: Onkel hatte Bekannten dessen Verwandter in Oubliettes gestürzt (mit Nägeln u. Rasiermessern) ferner:

Ankunft: Morgengrauen: hungrig kühl, will sich um Unterkunft umschaun. Schauspielergesellschaft am Strand wartend. Eine coquettiert mit ihm, vom Schoß ihres Collegen herab. Gehe durch ein paar Gassen. Der halbnackte Herr. (S. 7)

Die auch optisch zweigeteilte Notiz hat zwei Pole: Herkunft einerseits und Ankunft in Venedig andererseits. Um den Pol der Herkunft lagern sich die Motive stupendes Gedächtnis und beliebiges Wissen, Familie, äußerliche Bildung und Reise; um den Pol der Ankunft die »Schauspielergesellschaft« und das Theater.

Diese Motive lassen sich unschwer den beiden Handlungsräumen Kärnten und Venedig zuordnen, zwischen denen der Hauptentwurf aufgespannt ist. In der frühesten Kapiteleinteilung (vgl. S. 12) entsprach deren Reihenfolge der fiktiven Chronologie der Reise, die »Finazzerhof«-Episode sollte also dem Ankunftskapitel in Venedig vorausgehen. Es folgten andere Dispositionen, bis Hofmannsthal sich entschloß, das phänomenale Gedächtnis, das der Protagonist des Hauptentwurfs mit seinem Vorgänger Herrn von N. teilt, nicht nur zum Motiv, sondern zu einem Movens und Medium des Erzählens zu machen. So wird der Kärntenteil nunmehr als Vorgesichte in Form einer langen Rückblende vermittelt, die nach dem Ankunftskapitel in Venedig eingeschoben ist und durch eine Intrusion ausgelöst wird, ein zwanghaftes Wiedererinnern, das den Protagonisten überfällt. Diese Anordnung eröffnet zugleich die Möglichkeit, mit der Ankunft in Venedig zu beginnen und am Anfang *medias in res* zu gehen.

»Das geht gut«, dachte der junge Herr Andres von Ferschengelder, als der Barkenführer ihm am 7^{ten} September 1778 seinen Koffer auf die Steintreppe gestellt hatte und wieder abstieß, »das wird gut, läßt mich da stehen mir nichts dir nichts, einen Wagen gibts nicht in Venedig, das weiß ich, ein Träger, wie käme da einer her, es ist ein öder Winkel, wo sich die Füchse einander gute Nacht sagen. Als ließe man einen um 6h früh auf der Rossauerlände oder unter den Weißgärbern aus der Fahrpost aussteigen, der sich in Wien nicht auskennt. Ich kann die Sprache, was ist das weiter, deswegen machen sie doch aus mir, was sie wollen! Wie redet man denn wildfremde Leute an, die in ihren Häusern schlafen – klopft ich an und sag: Herr Nachbar?« – er

wußte er würde es nicht tun – indem waren Schritte hörbar, scharf und deutlich in der Morgenstille auf dem steinernen Erdboden es dauerte lange bis sie näher kamen, dann trat aus einem Gäßchen ein Maskierter hervor, wickelte sich fester in seinen Mantel nahm mit beiden Händen ihn zusammen und wollte quer über den Platz gehen. (S. 40)

»Das geht gut«, »das wird gut«: Bereits im ersten Gedankenxitat des Protagonisten steht auch der mögliche Gang und Ausgang der Geschichte selbst zur Diskussion. Ob diese für den Protagonisten gut (gehen) wird, bleibt offen, dass sie hier und jetzt gut geht, wird schon durch den sprachlichen Gang seiner Gedanken dementiert. Zwei Anläufe braucht der Ankömmling, um nicht zu sagen, worum es (redensartlich) geht: »Das geht nicht gut«, »das wird nicht gut gehen«, »der ist gut, läßt mich hier stehen«. Und so wie übliche Redewendungen und die Lokaldeixis im doppelten Anlauf des ersten Gedankengangs verfehlt werden, werden sie im weiteren Fortgang entstellt. Denn in öden Winkeln pflegen entweder Wölfe – wie es im ersten Entwurf im Übrigen noch hieß (vgl. S. 327) – oder Füchse und Hasen sich oder einander gute Nacht zu sagen, aber dass »sich die Füchse einander gute Nacht sagen«, dürfte nicht einmal in den verlassensten Gegenden vorkommen. Während der Protagonist sich also versichert, die fremde Sprache zu können, wird gleichzeitig vorgeführt, wie er sich bei der Ankunft in der Fremde im eigenen Idiom verirrt.

Indem der Text seinen Einsatz mit einer Ankunft macht, rekurriert er auf eine paradigmatische Anfangsfigur, deren reflexives Potenzial auf der Hand liegt.¹² Auch in der Literaturgeschichte von Venedigreisen kommt der Ankunft eine besondere Bedeutung zu. Doch anders als es zumindest so lange üblich war, wie Venedig allein mit dem Schiff erreicht werden konnte, verzichtet Hofmannsthal im »Andreas« – wie schon in dem Prosatext »Erinnerung schöner Tage« (1908) – auf eine Beschreibung der Annäherung an und Einfahrt in die Stadt.¹³ Unvermittelt und noch ehe er es sich versehen hat, ist der Protagonist frühmorgens vom Barkenführer irgendwo auf einer Treppe abgesetzt worden. Daraus ergibt sich eine Lücke, die Hofmannsthal niemals geschlossen hat. Denn wie

¹² Vgl. Aage Hansen-Löve/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München 2009.

¹³ Vgl. Bernhard Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 387f. und S. 399f.

der Protagonist von Kärnten nach Venedig gelangt, wird nicht erzählt. Was damit ausgespart bleibt, ist nicht nur eine geografische Route, sondern der Übergang von einem epischen kodierten Erzählraum zu einem dramatisch kodierten Schauplatz.

Die unvermittelte Ankunft in Venedig korrespondiert mit dem Anfang *medias in res*, den Hofmannsthal szenisch-theatralisch ausgestaltet. Szenisch ist schon das anfängliche Selbstgespräch des Protagonisten, das vom Gedankenxitat in den inneren Monolog übergeht. Mit dem akustisch sich ankündigenden Auftritt der Maske, die aus der Kulisse einer kleinen Gasse hervortritt, um den Platz zu überqueren, wird der »steinerne[] Erdboden« (S. 40) zum Bühnenboden und der Platz auch im buchstäblichen Sinn zum Schauplatz. Denn als der Mantel, in den die Maske gewickelt ist, wie ein Vorhang »vorne« aufgeht, steht vor Andreas ein Herr, der »im bloßen Hemde war, darunter nur herabhängende Kniestrümpfe die die halben Waden bloß ließen und Schuhe ohne Schnallen.« (S. 41)¹⁴

Angesichts der Theaterleidenschaft des Protagonisten, von der erstmals beim Übergang in die Rückblende die Rede ist, liegt es nahe, diese »Bühne als Traumbild« zu lesen – und zwar nicht nur mit Hofmannsthal,¹⁵ sondern ebenso mit Freud. Denn Freud zufolge »dramatisiert«¹⁶ ja der Traum selbst: »[E]in Gedanke, in der Regel der gewünschte, wird im Traume objektiviert« und »als Szene dargestellt«¹⁷, die der Träumende zu erleben glaubt; und eben dieses an die szenische Darstellung geknüpfte halluzinatorische Erlebnis ermöglicht die Wunscherfüllung. Darüber hinaus spielt Andreas in den wie traumhaft projizierten Szenen mit. So wie der Träumende Freud zufolge in aller Regel in seinem Traum vorkommt, sieht Hofmannsthals Protagonist nicht nur einen Schauplatz, sondern agiert mit auf der Bühne und wird dabei vom Erzähler beobachtet:

¹⁴ Dass der Schauplatz Venedig wie eine Kulisse wirkt und die Venedig-Episoden wie Bühnenbilder gebaut sind, ist ein Topos der Forschung. Vgl. u.a. Corbineau-Hoffmann, Der Aufbruch ins Offene (wie Anm. 2), S. 179–183; Dieterle, Die versunkene Stadt (wie Anm. 13), S. 412ff.

¹⁵ Die Nähe der Venedig-Szenen zu Hofmannsthals Essay »Die Bühne als Traumbild« ist verschiedentlich herausgestellt worden. Vgl. u.a. David H. Miles, Hofmannsthal's Novel »Andreas«. Memory and Self. Princeton 1972, S. 178f.; Sabine Straub, Zusammengehalterner Zerfall. Hugo von Hofmannsthals Poetik der Multiplen Persönlichkeit. Würzburg 2015, S. 340–349.

¹⁶ Sigmund Freud, Die Traumdeutung. In: Ders., Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. II. Frankfurt a.M. ³1972, S. 74.

¹⁷ Ebd., S. 511.

Andres tat einen Schritt vor und grüßte, die Maske lüftete den Hut und zugleich die Halblarve die innen am Hut befestigt war. Es war ein Mann der vertrauenswürdig aussah und nach seinen Bewegungen und Manieren gehörte er zu den besten Ständen. Andres wollte sich beeilen, es dünkte ihn unartig, einen Herrn, der nachhaus ging zu dieser Stunde lang aufzuhalten, er sagte schnell daß er ein Fremder sei, eben angekommen [...]. (S. 40)

Einerseits handelt es sich um eine interne Fokalisierung des Geschehens; entsprechend wird die Maske aus der Sicht des Protagonisten beschrieben. Andererseits steht dieser mit auf dem Schauplatz und ist als Schauspieler in das Geschehen involviert. Ins Präsens versetzt, könnte man sich den ersten Satz des Zitats ebenso gut als Regieanweisung vorstellen.

»Im Anfang liegt das Ganze prädestiniert [...]. Der Anfang entschleiert die Gebärde des Schreibenden«, lautet eine Aufzeichnung Hofmannsthal aus dem Jahr 1909.¹⁸ Obwohl am Anfang des »Andreas« Gang und Ausgang des Ganzen angesprochen werden, hat die Ankunftsszene offenkundig nicht die prädestinierende Kraft, die Hofmannsthal einem Anfang zuschreiben wollte. Die dramatisch-erzählerische Doppelphysiognomie aber, die das Arrangement der Szene kennzeichnet, bleibt auch im Fortgang des Ankunftsakapitels von konstitutiver Bedeutung und manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen. Dazu gehört, dass die Handlung in Form von kleinen Szenen voranschreitet, in denen eine begrenzte Anzahl von Figuren wie *dramatis personae* vor den Augen des Protagonisten und zugleich mit ihm als Mitspieler auf- und abtreten. Dazu gehört die Koordination der Szenenfolge mit dem Wechsel von Schauplätzen, die Ausstaffierung mit Kostümen und Requisiten und das stumme Spiel der Physiognomie und Gesten. Und dazu gehört der Name des Viertels San Samuele, in dem Andreas an- und unterkommt. So heißt die Pfarrgemeinde, in der Giacomo Casanova geboren wurde, und so heißt das Theater, an dem Casanova und seine Eltern tätig waren, an dem Carlo Goldoni, der das Theater einige Jahre leitete, viele seiner Komödien zur Aufführung brachte und das später auch zur Bühne der Erfolge von Goldonis Rivalen Carlo Gozzi wurde. Im Namen San Samuele verdichten sich Intertexte der Erzählung, Inspirationsquellen ihres Autors sowie auf erotische Abenteuer und das Theater gerichtete Wunschenergien des Protagonisten, der dann ja auch prompt direkt gegenüber dem The-

¹⁸ GW RA III, S. 499.

ater in dem Haus einer verarmten adeligen Familie unterkommt, deren Mitglieder allesamt im Theater beschäftigt sind.

Das »Kärnten«-Segment des Hauptentwurfs führt nicht nur in einen anderen geografischen und landschaftlichen Raum, den Hofmannsthal der südlich gelegenen Lagunenstadt als nördliches Gebirge auch in seiner Komödie »Cristinas Heimreise« (1910) entgegensezten. Mit dem Finazzerhof wird ein anderer Erzählraum aufgemacht. Er öffnet sich als ein Gedächtnisraum, in den der Protagonist wider Willen versetzt wird, als er sich am Fenster seines Zimmers in Venedig und beim Blick auf das Theater einer Assoziationskette überlässt, die ihn von dem Entwurf eines Briefs an die Eltern über das Volkstheater seiner Kindheit zu den »drei unheilvollen Tagen in Kärnten« führt:

[...] ob er wollte oder nicht mußte er sich an alles erinnern haarklein und von Anfang an; so kam es über ihn jeden Tag einmal, früh oder abends. Er hätte sein Gedächtnis verfluchen mögen. Wie in der Klosterschule mit den Kaisern und den Sternbildern im Gürtel des Orion (S. 46).

Mit den Namen der Kaiser und der Sterne im Orionsgürtel knüpft diese Textstelle an »Das Reisetagebuch des Herrn von N.« an und macht die Pathologie explizit, die in dem »sehr gute[n] Gedächtnis« (S. 7) der Hauptfigur dieses Entwurfs bereits angelegt ist: Andreas leidet größtenteils an Reminiszenzen. Im Text heißt es, dass die erinnerte Zeit durch »Andres hindurch« geht, dass er gezwungen ist, sie »wieder durchzumachen« (S. 49); was er dabei wieder durchmachen muss, ist unter anderem ein Traum, in dem er in ein »Durchhaus« gerät, in dem er »durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens [...] wieder hindurch« musste (S. 64).¹⁹ Das Durchmachen und Durchgehen hat den Charakter eines Wiederholens, in dem das Durcharbeiten nicht gelingen will, der Wiederholungzwang nicht gebrochen wird. Die Erinnerung schafft also keine epische Distanz. Doch versetzt sie in einen Gedächtnisraum, in dem traditionelle epische und romanhaft-romantische Motive wiederkehren und mit der Erprobung narrativer Formen der Subjektivierung und szenischer Darstellungsverfahren sowie mit einer Fallgeschichte gekreuzt werden, die man auch als Studie über die

¹⁹ Vgl. zur Topografie dieses Traums Dieterle, Die versunkene Stadt (wie Anm. 13), S. 520.

Perversionen eines dekadenten Katholizismus samt seiner Bildquellen lesen kann.²⁰

Zu den episch-romanhaften Motiven gehören Reise, Ritt und der Chronotopos des Weges; ferner der Themenkomplex von Herkunft, Genealogie, Verwandtschaft und Familie; und natürlich der »Ritter« (S. 56) samt Castell, Rittergeschlecht, Wappen und Schwert. Ein solches, nämlich das »zweischneidig Schwert von zartester Wollust und unseglicher Sehnsucht« (S. 46), das Andreas einst im Volkstheater beim Anblick des blauen Schuhs der Prinzessin durchfuhr, fungiert als Signalwort, das ihn aus der Erinnerung an seine Kindheit in die Herberge »zum ‚Schwert‘ in Villach« und in die Begegnung mit dem Bedienten Gotthelf versetzt.

Er war wieder in der Herberge zum »Schwert« in Villach, nach einem scharfen Reisetag, und wollte zu Bett gehen, da, schon auf der Treppe präsentierte sich ihm ein Mensch als Bedienter oder Leibjäger. Er: er brauche keinen, reise allein [...]. Der andere darauf lässt ihn nicht los, steigt Stufe für Stufe mit, [...] tritt dann in der Tür quer auf die Schwelle, daß Andres sie nicht zu machen kann: daß es nicht schicklich wäre für einen jungen Herrn von Adel, ohne Bedienten zu reisen [...]. (S. 47)

Der Unmittelbarkeit der Wiedererinnerung entsprechend gibt es erneut einen Anfang *medias in res* und den Aufbau einer Szene, in diesem Fall mit dem Schauplatz Gasthaus und dem Bühnenbild Treppe, wie man das seit »Silvia im Stern« (1909) aus Hofmannsthals Komödien kennt. Zugleich gibt es den Ansatz zur Notation einer dramatischen Sprecherrolle, deren direkte Rede aber vom Erzähler zugunsten der indirekten zurückgedrängt wird, sodass der Text selbst gewissermaßen auf der »Schwelle« zwischen *mimesis* und *diegesis* zögert. Die Vorliebe für diese eher schwerfällige Form der indirekten Wiedergabe von Figurenrede ist schon im Ankunfts Kapitel bemerkenswert. Im weiteren Fortgang des Kärnten-Abschnitts nimmt sie einen ganz ungewöhnlich breiten Raum ein. Insbesondere die Reden, in denen die unschuldige Jungfrau Romana und der teuflische Diener Gotthelf von ihrem Leben erzählen, werden seitenlang mit *inquit*-Formeln und im Konjunktiv mitgeteilt. Die indirekte Rede ist

²⁰ Vgl. zu den Bildquellen und zur Ikonografie der Kärnten-Segmente Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 131–167; W.G. Sebald, Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals »Andreas«. In: Ders., Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt a.M. 1994, S. 61–77.

hier also eine transponierte Narration, wobei der Wortschwall, in dem Gotthelf von seiner Jugendzeit als Leibjäger berichtet, und der Assoziationsstrom, der Romana vom Adler des Großvaters zu dem inzestuösen Verhältnis der Eltern führt, von dem Erzähler nicht dem eigenen Duktus angeglichen werden.

Den [Adler] hab der Großvater heim gebracht noch fast nackt denn Adlerhorst ausnehmen das wäre dem Großvater sein Sach gewesen, sonst habe er bereits nichts getrieben, aber oft tageweiht reiten dann hinaufsteigen einen Horst aufspüren [...] hinauf und ein Nest ausnehmen oder an einem Strick sich herablassen kirchturmtief dies sei sein Sach gewesen und schöne Fraun heirathen, das habe er viermal gethan und nach jeder Tod allemal eine noch schönere und allemal aus der Blutsfreundschaft denn habe er gesagt über's Finazzerische Blut gehe ihm nichts. Wie er den Adler da gefangen sei er schon 54 gewesen und an 4 Kirchenleitern 9 Stunden über dem schrecklichsten Abgrund gehangen darauf aber seine letzte Frau gefreit. (S. 57)

Auch in einer Ausgabe, die die fehlenden Satzzeichen ergänzt, hätten wir es hier mit einem transponierten Erzählen ohne Punkt und Komma zu tun. Das entbehrt nicht der Komik, doch um einen parodistischen »Transfer«, in dem »das Erzählen im traditionellen Sinn anderen, nämlich Figuren des Romans, überlassen«²¹ wird, handelt es sich schon deshalb nicht, weil diese Form der transponierten Narration, die einem *stream of consciousness* in indirekter Rede gleicht, kein traditionelles Erzählen ist. Eher schon wird jene assoziative Verkettung von »beweglichen Worten« (S. 63) und »schönen Wendungen« (ebd.) gespiegelt, von denen im Zusammenhang mit dem Brief die Rede ist, den Andreas »in seiner Einbildung« (ebd.) an die Eltern schreibt und in dem er ihnen mitteilt, dass er seine Reise abzubrechen und Romana zu heiraten gedenkt. »Die Gedanken strömten ihm« (ebd.), heißt es über die Sprache dieses eingebildeten Briefs. Wie diese »schöne Kette« (ebd.) lautet, erfährt der Leser allerdings nicht. Denn auch hier verzichtet Hofmannsthal auf den inneren Monolog, um die Gedanken erneut nur in indirekter Rede mitzuteilen. An dieser Stelle gibt die indirekte Rede den Duktus der direkten jedoch nicht nur nicht wieder, vielmehr fällt der Erzähler sich gleichsam selber ins Wort und weist ausdrücklich darauf hin, dass er diesen

²¹ Corbineau-Hofmann, Der Aufbruch ins Offene (wie Anm. 2), S. 175.

Duktus verfehlt: »Der Brief den er [Andreas] in Gedanken schrieb, war weit über dieser dürftigen Inhaltsangabe.« (Ebd.)

So wenig Andreas den eingebildeten Brief wirklich schreibt, so wenig teilt er sich erzählerisch mit. Was wir von seiner Lebensgeschichte erfahren, wird vermittelt über die Darstellung jener alterierten Zustände berichtet, in denen der Protagonist von seiner Biografie eingeholt wird. Hier, in Träumen, Halluzinationen, Wiedererinnerungen und Zuständen der Spaltung, kehren die Traumata und Schrecken der Kindheit wieder: Die »Spiegelgasse« mit der Wohnung der Eltern, »der Blick seines ersten Katecheten« und dessen »gefürchtete kleine feiste Hand«, die anzüglichen Reden des Knaben mit dem »widerwärtige[n] Gesicht« (S. 64), die Marter und das Martyrium von Katze und Hund. Das ergibt zusammengekommen den pathologischen »Fall« eines durch sexuellen Missbrauch traumatisierten jungen Mannes, der zwischen Größenwahn und Minderwertigkeitskomplexen, Autoritätshörigkeit und Aggressivität hin und her gerissen und hinter der mühsam aufrechterhaltenen Fassade kleinadliger Normalität von sadomasochistischen Impulsen beherrscht und von Dissoziation bedroht ist. Aus psychoanalytischer Sicht passt dazu, dass die Erinnerungsfragmente sich nicht zu einer erzählbaren Geschichte fügen. Denn das Nicht-Erzählen-Können ist Freud zufolge geradezu »das notwendige, *theoretisch geforderte Korrelat*²² der Neurose.

Das Genre der Fallgeschichte wird auch durch die Intertexte aufgerufen, die in der Darstellung der alterierten Gefühlszustände des Protagonisten ins Spiel kommen. An sie lehnt sich Hofmannsthal nicht nur motivisch, sondern auch erzähltechnisch an. So macht er in verschiedenen Varianten häufig von der vergleichenden Wendung »ihm war (als)« Gebrauch, die im Zuge der Psychologisierung der Literatur im 18. Jahrhundert Eingang in das Erzählen fand. In Karl Philipp Moritz' Roman »Anton Reiser« oder später in Georg Büchners Erzählung »Lenz« avancierte diese Wendung zu einem zentralen Mittel der Darstellung psychischen Erlebens und hatte im frühen 20. Jahrhundert nicht nur bei Hofmannsthal, sondern auch bei Musil noch einmal Konjunktur, bevor

²² Sigmund Freud, Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In: Ders., Studienausgabe (wie Anm. 16), Bd. VI: Hysterie und Angst (1994), S. 96.

sie endgültig durch flexiblere Formen – wie die erlebte Rede und den inneren Monolog – verdrängt wurde.²³

Wer füttert jetzt in der Nacht einen Hund dachte es in ihm und zugleich war ihm gepreßt zumut als müsse er nochmals zurück in seine Knabenzeit als er noch das kleine Zimmer neben den Eltern hatte und sie durch den in die Wand eingelassenen Kleiderschrank mußte abends reden hören er möchte wollen oder nicht. (S. 61)

Andres war aus dem Bett und zog sich an, aber dabei war ihm zumut wie einem Verurteilten, den das Pochen des Henkers geweckt hat; der Traum hing noch zu sehr um ihn, die gestrige Nacht – ihm war als habe er etwas Schweres begangen und nun komme alles ans Licht. (S. 65)

›Ihm war zumut als‹, ›ihm war zumut wie‹, ›ihm war als‹: In diesen Vergleichskonstruktionen erscheint das Subjekt des Erlebens grammatisch in der Position des Dativobjekts, und zwar des Objekts des eigenen Gefühls, des eigenen psychischen Erlebens, auf das der Vergleich zielt.²⁴ Ähnlich wie in der erlebten Rede bleibt in der Schwebe, wer spricht – zwischen »äußerer Beschreibung und »innerer [...] Ausdeutung«²⁵ ist nicht zu unterscheiden. Und erneut handelt es sich um eine Erzählform, die zum Szenisch-Theatralischen tendiert. Im ersten Beispiel erinnert der Vergleichssatz an eine vergangene Situation, die, als sie erlebt wurde, von dem Gefühl begleitet war, um dessen Darstellung es geht; im zweiten Zitat wird eine Situation fingiert – die Situation des Verurteilten, den das Pochen des Henkers geweckt hat –, die, wenn sie wirklich wäre, mit dem Gefühlszustand verknüpft wäre, der dargestellt werden soll. In beiden Fällen schlägt die Vergleichskonstruktion »eine imaginäre Bühne auf, die es ermöglicht, das Gefühl narrativ zu theatralisieren.«²⁶

So wie die »Kärnten«-Rückblende mit einer »Treppen«-Szene beginnt, in der Andreas und sein Diener Gotthelf ganz buchstäblich nach oben steigen, mündet sie in das Bild einer erhabenen Gebirgslandschaft mit einem in der Höhe kreisenden Adler und einem seelischen Aufschwung, in dem Andreas ein mystisches Erlebnis der Einheit hat. Damit wird den

²³ Vgl. Johannes F. Lehmann, »Es war ihm, als ob ...« Zur Theorie und Geschichte des »erlebten Vergleichs«. In: ZfdPh 132, 2013, S. 481–498.

²⁴ Vgl. ebd., S. 483–488.

²⁵ Helmut Müller-Sievers, Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner. Göttingen 2003, S. 156.

²⁶ Lehmann, »Es war ihm, als ob ...« (wie Anm. 23), S. 488.

Handlungsräumen Kärnten und Venedig auch in ästhetischer Hinsicht eine Höhendifferenz eingeschrieben. Zugleich wird die Erzählung auf das Telos einer Rückkehr zu und Vereinigung mit Romana ausgerichtet, an dem Hofmannsthal bis in späteste Notizen hinein festgehalten oder an das er (sich) noch in spätesten Notizen erinnert hat (vgl. S. 217).

Im Rahmen des übergreifenden Handlungsbogens, der damit konzipiert wird, fungiert Venedig nicht als das Ziel, als das es im diegetischen Universum in der von den Eltern entworfenen Bildungsreise konzipiert ist. Es bezeichnet eine Zwischenstation mit initiatorisch-therapeutischer Funktion. Während die Erinnerung an die Tage in Kärnten und die in ihnen aufgestiegenen Schrecken der Kindheit, in die sich der Protagonist seit seiner Abreise vom Finazzerhof jeden Tag versetzt sieht, den Wiederholungzwang nicht zu brechen vermag, soll im Labyrinth Venedigs eine Passage gefunden werden, die aus der Wiederholung hinausführt. Denn die Rückkehr in den Erzählraum Romanas und die Vereinigung mit derselben setzen offenkundig voraus, dass das explosive Gemisch der Fallgeschichte entschärft wird. Dass es dazu nicht kommt, dass Text und Held in Venedig stecken bleiben, ist bekannt. Die Frage ist, warum das ist und wie man das Verhältnis der Textsegmente beschreiben kann, wenn sie nicht durch den angedeuteten, aber nicht ausgeführten Handlungsbogen miteinander vermittelt werden.

Die im »Kärnten«-Abschnitt entfaltete Problematik der Zerstückelung, Entzweiung und Spaltung kehrt in Venedig in einer Handlung wieder, die unter anderem durch Morton Princes Studie über eine dissoziative Persönlichkeitsstörung inspiriert wurde. Im Rahmen dieser Handlung begegnet Andreas in der Gestalt des Malteserritters Sacramozo sowie in der Doppelfigur von Maria/Mariquita Aspekten, Spiegelungen und Doppelgängern seiner selbst. In dem auf die »Kärnten«-Rückblende folgenden zweiten zusammenhängenden Venedig-Segment werden diese Spiegelfiguren noch eingeführt. Was mit den sich dabei abzeichnenden Konstellation im Weiteren hätte geschehen sollen, darüber kann man nur spekulieren. In manchen Aufzeichnungen ist von wechselseitigen Verwandlungen die Rede, in anderen von Vereinigungen. Doch ganz abgesehen davon, dass die textuelle Dynamik der Fragmentierung der Vereinigung entgegenläuft, ist nicht einmal klar, wer gegebenenfalls mit wem hätte eins werden sollen: »die Subiecte [...] mit sich selber« (S. 119,

vgl. auch 152), Andreas mit Maria (vgl. S. 108), die Venedig-Figuren untereinander (vgl. S. 119) oder Andreas mit Romana (vgl. S. 217).

Die Forschung hat das Verhältnis zwischen dem »Kärnten«-Abschnitt und den Venedigsegmenten zumeist unter dem Aspekt der Identitätsproblematik und also als ein psychologisches behandelt und dabei vor allem auf Gemeinsamkeiten hingewiesen. Für die einen wechseln zwar »Kulissen und das Ensemble«, nicht aber »Text und die Regie«;²⁷ für andere beruht die Dynamik in beiden Handlungsräumen auf einer Überblendung von zeitgenössischen Perversions-, Hysterie- und Dissoziationskonzepten;²⁸ aus einer dritten Sicht sind die Segmente schlicht »untereinander austauschbar«.²⁹

Wenn man das Verhältnis der Abschnitte poetologisch betrachtet, ergibt sich ein anderes Bild. Wie bereits erwähnt, führt Hofmannsthal die Bezeichnung »Roman« erstmals nach Abbruch der Arbeit an dem Hauptentwurf in Notizen zum Finazzerhof ein. Dem entspricht die epische Signatur des Erzählraums Kärnten ebenso wie der Name »Romana«, der offenkundig ein sprechender ist. Er enthält eine ganze Wortfamilie, zu der neben Roman, Rom und Römerin auch das Heilige Römische Reich gehört, das in Gestalt des Bilderbuchs »aus der Zeit von Kaiser Maximilian dem Ersten« (S. 56) in der »Finazzerhof«-Episode evoziert wird. Ob der Umstand, dass es die Republik Venedig war, die dem »letzten Ritter« Maximilian I. den Durchzug nach Rom verwehrte, sodass er den Titel »Erwählter Römischer Kaiser« mit Billigung des Papstes in Trient annahm, in Hofmannsthals Fragment eine Rolle spielt, kann dahingestellt bleiben. Das Identitätsproblem des Protagonisten jedenfalls wird im Erzählraum Venedig nicht nur vor einer anderen Kulisse verhandelt als in der Gebirgswelt Kärntens, es wird ihm auch ein Drehbuch zugrunde gelegt, das sich an einem anderen Genre orientiert als dem des Romans. Dem Schauplatz entsprechend, nähert sich dieses Drehbuch jener »comedy of errors« – »sometimes farcical and sometimes tragic« – an, als die Prince die Fallgeschichte seiner dissoziierten Patientin bezeichnete.³⁰ Damit aber wird das gesamte Material tendenziell neu konfiguriert. Das

²⁷ Wiethölter, Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts (wie Anm. 20), S. 169.

²⁸ Vgl. Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven: Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ‚Nicht-mehr-Ich‘. Freiburg i.Br. 2010.

²⁹ Straub, Zusammengehaltener Zerfall (wie Anm. 15), S. 332.

³⁰ Morton Prince, The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology. New York/London/Bombay 1906, S. 7.

ästhetische Gefälle zwischen Pathos und Bathos und der Abstieg von oben nach unten wurden schon genannt. Die Höhendifferenz findet ihr Komplement in einem Größenunterschied, sodass der untere Schauplatz Venedig auch von einer betonten Enge und Kleinheit ist. Die Rekonfiguration des Materials aber manifestiert sich auch darin, dass die erzählerische Sukzession in ein dramatisches Nebeneinander und der epische Weg in eine komödiantische Situation überführt wird.

Ein offenkundiges Symptom dieses Wechsels ist die Preisgabe des Tagesschemas – »Castell Finazzer: der erste Tag« (S. 53) und »(Der dritte und vierte Tag in Kärnten)« (S. 68) –, das die analeptische Erzählung des Aufenthalts in Kärnten strukturiert. Aber man kann sich die Umorganisation des Materials auch an den Transformationen verdeutlichen, die die Konzepte von Familie und Verwandtschaft erfahren.³¹ Der Name »Romana« umfasst nicht nur eine ganze Wortfamilie, er taucht in Hofmannsthals Œuvre erstmals in einem Prosatext von 1898 auf, der den Titel »Die Verwandten« trägt. Schon hier wird der Name mit dem »Ordnungsschema der Lebensalter in Zusammenhang gebracht«.³² Entsprechend bezieht sich Verwandtschaft im Erzählraum Kärnten und im Rahmen des »Romana«-Romans auf Herkunft, Abstammung und biologische Familie und wird primär als lineare genealogische Folge akzentuiert. In dieser Bedeutung wird Verwandtschaft zum einen im Hinblick auf Andreas zum Thema, dem, wenn er an Verwandte denkt, die Eltern, Großvater Ferschengelder sowie Leopold eifallen, den Onkel mit seiner kinderlosen legitimen Frau und seiner illegitimen Geliebten samt den illegitimen Nachkommen, nach dem Andreas angeblich schlägt. Zum anderen werden genealogische Verhältnisse an Romana und dem Geschlecht der Finazzer verhandelt, dessen Reproduktion inzestuös in-

³¹ Während der Herausgeber der »Kritischen Ausgabe« von den Genealogien, von denen das Fragment erzählt, auf das Vorhaben einer kontinuierlich erzählten »Lebens- und Bildungsgeschichte« (S. 305), eines »Entwicklungs- und Familienroman[s]« (S. 311) beziehungsweise eines »groß angelegten Generationenroman[s]« (S. 309) schließt, wird in neuerer Forschung betont, dass das »Denken an die Verwandtschaft« immer auch ein »Denken in Verwandtschaften« sei (Straub, Zusammengehaltener Zerfall [wie Anm. 15], S. 326); hier steht die »genealogische Konzeption des ›Andreas‹ im Dienst einer ›Dynamik der Verräumlichung und Simultaneität der verwandtschaftlichen Relationen, wie sie im Modell der zusammengesetzten Persönlichkeit gegeben ist.« (Ebd. S. 328). Beide Positionen übersehen, dass es gerade der Konflikt zwischen diesen unterschiedlichen Konzeptionen ist, von dem das Fragment gekennzeichnet ist.

³² Konrad Heumann, Romana. Hofmannthal und die Utopie des einfachen Lebens. In: WW 60, 2010, S. 31–47, hier S. 42.

nerhalb des eigenen »Bluts« erfolgt, wobei von den neun Geschwistern Romanas nur drei überlebt haben. In beiden Familien also gibt es erhebliche Unterbrechungen und Verwerfungen in der Reproduktionskette, die den Rekurs auf ein genealogisches Erzählmodell erschweren, um nicht zu sagen unmöglich machen.

In Gestalt der Familie des Grafen Prampero oder Gasparo – der Name wechselt bekanntlich – kommt Andreas auch in Venedig in Kontakt mit einem biologischen Verband, dessen Reproduktion gefährdet ist. Die Gefährdung ist allerdings finanzieller Art, weshalb die Jungfräulichkeit der jüngsten Tochter Zustina in einer Lotterie verlost werden soll; und der Zusammenhalt des Verbandes wird nicht durch das eigene Blut, sondern sozial vermittelt. Die Familienmitglieder des Grafen sind ebenso wie alle anderen Bewohner seines Hauses in der Komödie beschäftigt. Das ergibt ein Ensemble, das an die »Schauspielergesellschaft« (S. 7) des frühesten Entwurfs erinnert und in seiner Funktion der »lustige[n] Gesellschaft«³³ in den Komödien Hofmannsthals vergleichbar ist, auf die Juliane Vogel in ihrem Aufsatz »Komische Schwärme. Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal« aufmerksam macht.³⁴ Das Ensemble fängt den gefährdeten Protagonisten auf und lässt ihn im Durchgang durch ein komödienhaftes Milieu in eine Konstellation geraten, in der genealogisch-biologische Konzepte keine Rolle spielen. Was in dieser Konstellation interessiert, sind nicht diachrone Stammbäume, Ahnen-tafeln und Blutsbande, sondern synchrone Anordnungen. Hier treten Figuren auf, deren multiple Identitäten insofern das epische Inzestmotiv variieren, als sie eine »Familie in sich« (S. 135) bilden, und die zugleich als Elemente einer Kombinatorik fungieren, in der sich ihre Verwandtschaft mit anderen multiplen Figuren – das »Verwandtschaftsfluidum« (S. 35), wie Hofmannsthal das auch nennt – in wechselnden Beziehungs-mustern manifestiert. Das bringt Verdoppelungen, Verwirrungen und Verwechslungen mit sich, mit denen die Komödie seit jeher ihre Intrigen bestreitet. Entsprechend knüpft auch Hofmannsthal selbst später vor allem mit Entwürfen zu Komödien oder der Komödie nahestehenden Formen an das »Andreas«-Fragment an.³⁵

³³ SW V, Dramen 3, S. 104.

³⁴ Vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Juliane Vogel in diesem Band.

³⁵ Vgl. Mayer, Die Grenzen des Textes (wie Anm. 3), S. 80. Beispiele wären etwa »Caféhaus oder der Doppelgänger«, »Timon der Redner«, »Emporkömmling« und »Das Hotel«.

Dass der Protagonist des Erzählfragments ein gewisses Talent zum Komödiantischen hat, erhellt schon aus dem Umstand, dass es ihm nach dem Urteil seiner Eltern an einem »Aufreten« (S. 69) mangelt. Darüber hinaus wäre er auch insofern in einer Komödie gut aufgehoben, als er eine »Unsicherheit im Wiedererkennen« hat und zum »Verwechseln ähnlicher Menschen« sowie zum »plötzliche[n] Anders-sehen eines Gesichtes« (S. 37) neigt. Das wäre in einer Komödie kein Symptom einer Pathologie, sondern eine subjektive Disposition, die das Komödienhafte potenziert. Nicht in die Komödienwelt scheint dagegen die Figur des Maltesers Sacramozo zu passen, der eher dem Venedig der Verschwörungen und Geheimbünde entsprungen zu sein scheint und zugleich als »Ritter« (S. 84) eine Brücke zu Kärnten bildet. Eine Notiz hält fest: »Goldoni (= die Welt Zustinas das völlig unmetaphysische) ist ihm furchtbar, Molière bedeutet ihm nicht viel.« (S. 107) Damit mag zusammenhängen, dass Andreas Sacramozo erstmals in einer zweigeteilten Szene begegnet, in der auf der einen Seite »der reiche Grieche und sein bettelhafter Neffe« ein »gemeines Schauspiel« aufführen, auf der anderen der vornehme »Ritter« briefeschreibend an einem Caféhaustisch sitzt, wobei es für Andreas »außer der Begreiflichkeit« liegt, dass das eine sich in unmittelbarer Nachbarschaft des anderen »abspielen« kann (S. 83f.). Aber selbst wenn Sacramozo als binnendifiktionaler Kritiker und möglicherweise sogar als konzeptueller Gegenspieler der Komödie entworfen wäre, kann er sich dieser im Hauptentwurf nicht entziehen. Die Szene seines ersten Auftritts, die sich auf einem freien Platz vor einer kleinen Cafétouristik abspielt, zitiert Goldonis Komödie »La Bottega del Caffé«,³⁶ in die Beschreibung seiner Erscheinung hat Hofmannsthal Züge des Gazettenschreibers Lavache aus dem im Zusammenhang mit der Komödie »Christinas Heimreise« (1910) entstandenen szenischen Fragment »Florinda und die Unbekannte« (1909) kopiert, das im Übrigen an einem ähnlichen Schauplatz beginnt. Vor allem aber hat auch Sacramozo eine doppelte Natur, auch er wird mit einem inneren »Doppelgänger« (S. 141 und S. 144) versehen, der mit der Doppelfigur Maria/Mariquita kommuniziert. Die Ahnenreihe dieser Doppelfigur ist tendenziell unabsehbar.³⁷ Gerade in ihrem Mariquitaaspekt und als Cocotte aber ist sie min-

³⁶ Vgl. Dieterle, Die versunkene Stadt (wie Anm. 13), S. 412.

³⁷ Vgl. Aurnhammer, Hofmannsthals »Andreas« (wie Anm. 4), S. 291; Schnitzler, Quellen-dichte und Unabschließbarkeit (wie Anm. 9), S. 452–459.

destens ebenso sehr durch die Komödie und die Commedia dell'Arte inspiriert wie durch Morton Prince, zumal dieser selbst ja eine Art »comedy of errors« schreibt. Sie hat die Erfindungsgabe und die Unternehmungslust der Komödienfiguren – schon der »Luftzug« (S. 83), der ihre Nähe signalisiert, bringt Schwung in die Dinge. Sie ist bis in ihr Reden und Denken hinein »ganz Pantomime« (S. 18) und könnte »ein verkleideter Mann [...] oder eine öffentliche Person«³⁸ sein. Sie spielt mit ihren »trucs« (S. 10) die Streiche und landet die Coups, die für Hofmannsthal unverzichtbar zur Komödie gehören.³⁹

Indem er seinen Protagonisten nach dem Kärtntenaufenthalt in das Milieu der Theaterstadt Venedig versetzt und seine Identitätsproblematik in ein Drehbuch übersetzt, das sich an der Komödie orientiert, knüpft Hofmannsthal offenkundig an die Tradition des Bildungsromans und insbesondere an Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre« an. Auch Wilhelms Theaterliebe wird aus Kindheitserlebnissen hergeleitet; auch er ist empfänglich für zeittypische Pathologien; auch er hat ein Trauma zu verarbeiten und gerät in die Wunschwelt einer abenteuerlichen »Schau-spielergesellschaft«. Bei Goethe ist die Entwicklung, die der Protagonist nimmt, nicht von der des Romans zu trennen. So wie die »Lehrjahre« den Theaterroman der »Theatralischen Sendung« hinter sich lassen, lässt der Held der »Lehrjahre« die Schauspielerwelt, das Rollenmodell Hamlet und die Vorliebe für szenische Vergegenwärtigungen in einem Prozess hinter sich, in dem der Roman selbst seine Poetik im Verhältnis zum Drama reflektiert und klärt.

Auch bei Hofmannsthal wäre grundsätzlich vorstellbar, dass der Roman aus einer Auseinandersetzung mit dem Drama – in diesem Fall nicht der Tragödie, sondern der Komödie – erwächst, die sowohl im diegetischen Universum als auch im Diskurs des Erzählers beziehungsweise im Medium der Erprobung und Reflexion von narrativen Verfahren stattfindet. Zwar ist die Ausgangssituation in einer nicht unwesentlichen Hinsicht eine andere. Denn während der Weg, der Wilhelm von

³⁸ GW E, S. 256. Der Text wird hier ausnahmsweise nach dieser Ausgabe zitiert. Anstelle der Lesart »verkleideter Mann« findet sich in der »Kritischen Ausgabe« die Transkription »verkleidete Nonne« (SW XXX Roman, S. 91). Zur Abwägung dieser Lesarten und zu den Argumenten, die für die Transkription in GW sprechen, vgl. Aurnhammer, Hofmannsthals »Andreas« (wie Anm. 4) S. 279.

³⁹ Vgl. GW RA III, S. 512f, S. 533 und S. 542; vgl. auch Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Werk Hugo von Hofmannsthals. Århus 1990.

Mariane zu Natalie führt, insofern ein Modell der erotischen Sozialisation des bürgerlichen Mannes bietet, als er im Bett einer Geliebten aus der Theaterbohème beginnt und in den Seelenbund einer enthaltsamen Ehe mündet, geht der Roman um Romana im »Andreas«-Fragment der Komödie chronologisch voraus. Am Modell des »Wilhelm Meister« gemessen, hat Hofmannsthals Held gleichsam vorzeitig sein romanhaftes Ziel gefunden. Er glaubt sich mit Romana vereint, ohne schon jemals »ein Weib [...] ohne ihre Kleider gesehen geschweige angerührt« zu haben (S. 49f.); er glaubt, in ihr den »Mittelpunkt« seiner »Seele« (S. 76) gefunden zu haben, bevor seine erotische Initiation und Sozialisierung im Medium der Komödie begonnen hat. Wenn Text und Held daher im Durchgang durch den Theater- und Abenteuerraum Venedig zu ihrer romanhaften Form hätten finden sollen, so wären sie am Ende gewissermaßen zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Doch wenn eine solche Entwicklung im »Andreas« angelegt ist, dann führt sie zu keiner Klärung. Im Fluchtpunkt der Notizen und Aufzeichnungen, die nach dem Abbruch der Arbeit an dem Hauptentwurf entstehen, steht der Roman, der aus der venezianischen Verwechslungs- und Doppelgängerkomödie hervorgehen soll. Im Fluchtpunkt des Hauptentwurfs aber steht die Komödie, in deren Milieu und Grundriss Held wie Materialien nach dem Aufenthalt im romanhaft signierten Raum Kärnten unvermittelt versetzt werden. Als Überschrift könnte man sich den Untertitel der »Lucidor«-Novelle vorstellen: »Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie«.⁴⁰

⁴⁰ GW E, S. 173.

Franz-Josef Deiters

»[G]ebrochenen Zuständen ein ungebrochenes
Weltverhältnis gegenüberzustellen«
Max Reinhardts und Hugo von Hofmannsthals
Theater der Stimmung

|

Wohl keine andere Zusammenarbeit zwischen einem Theaterpraktiker und einem Bühnenautor ist im deutschsprachigen Theater des 20. Jahrhunderts ähnlich kontinuierlich und fruchtbar verlaufen wie die zwischen Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal. So eng verbunden ist ihr gemeinsames Wirken gewesen, dass sich kaum sagen lässt, ob Reinhardt die Theaterstücke und Stückbearbeitungen Hofmannsthals auf die Bühne gebracht hat oder ob besser, wie Wolfgang Nehring mit Blick auf »Elektra« und »Ödipus« formuliert, von »Hofmannsthals ›Erneuerung der Antike‹ für das Theater Max Reinhardts«¹ die Rede sein sollte. Ihren Kulminationspunkt findet die Kooperation zweifellos in der Begründung der Salzburger Festspiele, an der Reinhardt und Hofmannsthal führend beteiligt waren.² Wie weitreichend ihre Kooperation konzeptionell gewesen ist, ja wie sehr ihr Zusammenwirken als ein von einem gemeinsamen Leitgedanken durchdrungenes Projekt gesehen werden muss, das sich in seinen Wandlungen über die verschiedenen Werkphasen hinweg durchhält und fortentwickelt, wird vollends indes erst sichtbar, wenn man es in den Epochenzusammenhang einrückt, von dem Hofmannsthal und Reinhardts Projekt nicht nur bestimmt wurde, dessen Rahmen sie im Zuge ihrer Zusammenarbeit vielmehr wesentlich erst aufgespannt haben: denjenigen der Theatermoderne.

¹ Wolfgang Nehring, »Elektra« und »Ödipus«. Hofmannsthals ›Erneuerung der Antike‹ für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft hg. von Ursula Renner und Gisela Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 123–142.

² Detailreich nachgezeichnet wird Hofmannsthals und Reinhardts Kooperation über die Jahrzehnte hinweg, die sie währte, von Konstanze Heininger, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2015.

Ist von der Theatermoderne die Rede, dann ist damit die Intention der vielgestaltigen Avantgardebewegungen des 20. (und frühen 21.) Jahrhunderts bezeichnet, die Grenze zwischen dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum und einem ihm gegenüber distinkten ›entweltlichten‹ Zeichenraum Bühne, wie sie sich im Horizont der Verpflichtung des Theaters auf die ›klassische Episteme‹ oder, semiologisch formuliert, das Zeichenmodell der Repräsentation etabliert hatte,³ zu revidieren. Als ein in diesem Sinne vom Gedanken einer ›Verweltlichung der Bühne‹⁴ bestimmtes Projekt soll im Folgenden Hofmannsthals und Reinhardts gemeinsame Theaterarbeit sichtbar gemacht werden, wobei ihre Strategie zur Öffnung des Bühnenraums gegenüber dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum als ein am Begriff der Stimmung orientierter Versuch angesprochen werden wird.

II

Im »Neuen Wiener Tagblatt« erscheint am 11. Mai 1900 eine Kritik zum Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters am Deutschen Volkstheater in Wien. Dort heißt es:

Die Stimmung war eine so gute, daß man sich sogar einen Verstoß gegen eine Sitte gern gefallen ließ, mit der wir es sonst am Volkstheater sehr genau nehmen. Wir sind es sonst gewohnt, daß die Schauspieler peinlich darauf achten, niemals aus dem Rahmen zu treten, der durch die Soffitten gezogen ist. Gestern aber rannte im zweiten Akt zuerst Herr Rittner links, dann Herr Reinhardt (statt durch die Laube abzugehen) rechts im Eifer auf die Rampe hinaus bis unter den Vorhang vor, das ganze Bühnenbild zerreißend, das den Wienern so wichtig ist, und im dritten Akt waren gar zwei Sessel der Lehrer über die Linie vorgerückt.⁵

³ Michel Foucault spricht in »Die Ordnung der Dinge« davon, dass mit dem Wechsel von der frühneuzeitlichen Lehre von den Ähnlichkeiten hin zur klassischen Episteme das »Zeichen« aufgehört habe, »eine Gestalt der Welt zu sein«. Semiologisch ist die ›klassische Episteme‹ als das Zeitalter der Repräsentation zu bestimmen. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Zur Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1990, S. 92. – Im Folgenden wird wiederholt und auf verschiedene Aspekte der Zurichtung des Theaters für die klassische Episteme Bezug genommen. Zu allen diesen Aspekten siehe: Franz-Josef Deiters, Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme. Berlin 2015.

⁴ Hierzu demnächst: Franz-Josef Deiters, Verweltlichung der Bühne? Zur Mediologie des Theaters der Moderne. Berlin (in Vorbereitung für 2019).

⁵ Zit. nach Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich. Ausgewählt, zusammengestellt und herausgegeben von Edda Fuhrich, Ulrike Dembski und Angela Eder. Wien 2004,

Stellt man den inkriminierten Verstoß gegen die Theatersitte in den Kontext von Max Reinhardts etwa zeitgleichen Bemühungen um die Einrichtung des Kleinen Theaters,⁶ an dessen Gründung er 1901 in Berlin beteiligt war, so ist es wahrscheinlich, dass es sich bei besagtem Regelverstoß um weit mehr gehandelt hat als um einen im Affekt begangenen Lapsus. Im Kontext seiner programmatischen Äußerungen ist jenes »das ganze Bühnenbild zerreißend[e]« Betreten des Proszeniums vielmehr als bühnenpraktischer Ausdruck von Reinhardts Intention zu sehen, die etablierte Kommunikationssituation des Theaters zu revolutionieren. Es geht dem bis 1902 am Deutschen Theater Otto Brahms unter Vertrag stehenden Schauspieler um eine *Verweltlichung* der Bühne, das heißt um eine Revision der im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgten Ausgliederung des Zeichenraums Bühne aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum. Dafür sprechen jedenfalls die Instruktionen zur innenarchitektonischen Gestaltung der neuen Spielstätte, die Reinhardt seinem Freund Berthold Held, einem der Gründungsdirektoren des Kleinen Theaters, am 4. August 1901 erteilt:

Von der Bühne müssen meiner Ansicht nach *unbedingt* Stufen ins Publikum führen. Das können wir gut brauchen und erhöht die Intimität, vielleicht an jeder Seite ein paar Stufen, worauf in der Skizze gleich Rücksicht genommen werden möge.⁷

Die von Reinhardt gewünschten Stufen sollen die Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum markieren; die dadurch erzielte »erhöht[e]« »Intimität«

S. 28. – Bei diesem Gastspiel ging es um eine Aufführung von Max Dreyers »Der Probekandidat«; Max Reinhardt spielte die Rolle des Oberlehrers Störmer.

⁶ Dieses ging aus dem Kabarett »Schall und Rauch« hervor. Das Kabarett ist in unserem Zusammenhang interessant als eine Form, die darauf angelegt ist, die Rampe zu überspielen: »Charakteristisch für diese neue Form war das so genannte *Nummernprinzip*, d.h. das Programm bestand aus verschiedenen kürzeren, eigenständigen Darbietungen, die – und dies war die zweite Besonderheit – durch einen *Conférencier* angekündigt und miteinander verbunden wurden. Darüber hinaus oblag es dem *Conférencier*, den Kontakt zum Publikum herzustellen, wobei sich hier ein ausgesprochen rüder Umgangston als Markenzeichen des Cabarets herausbildete«. Peter W. Marx, Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen 2006, S. 35f. (Hervorh. im Orig.).

⁷ Max Reinhardt, [An Berthold Held.] 4. August 1901, Nordseebad Fanø Dänemark – Kurhaus. In: Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hg. von Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 76–82, hier S. 80.

bezeichnet das grundsätzlich veränderte Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern.⁸

Wenige Jahre früher übt sich auch Hugo von Hofmannsthal im Spiel mit der Rampe. In seinem frühen lyrischen Drama »Der Tod des Tizian«, das 1892 unter dem Pseudonym »Loris« in Stefan Georges »Blättern für die Kunst« erscheint, thematisiert Hofmannsthal das Verhältnis von Kunst und Leben. Entfaltet wird es von den Schülern Tizians vor dem Hintergrund des im Titel angekündigten Todes ihres Meisters. Dabei schreiben sie in ihrem Gespräch der Erscheinungswelt den Status eines chaotischen Rauschens und bewusstlosen Dämmerns zu, das erst vom Künstler in eine feste symbolische Ordnung überführt werde. In diesem Sinne stimmen sie die Apotheose des Meisters an: Er sei »der Dinge Bänder«,⁹ derjenige, der »dem Leben Leben gab«¹⁰ und »Götter in das Nichts gewebt«, der den »wesenlosen« Erscheinungen allererst »einen Sinn gegeben« habe.¹¹ Der Prozess künstlerischen Schaffens wird von den Tizian-Schülern als ein Ordnungs- und Formierungsakt beschrieben, der erst erkennbar macht, was Leben ist:

Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
Und unsre Seelen licht und reich gemacht
Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen,
Die Schönheit aller Formen zu verstehen
Und unsrem eignen Leben zuzusehen.¹²

Im weiteren Verlauf des Dialogs wird der künstlerische Produktionsakt als ein chaotisch-ekstatisches Geschehen beschrieben. Tizian, heißt es, »phantasier[e]«;¹³ und Tizianello, sein Sohn, führt aus: »Im Fieber malt er an dem neuen Bild, / In atemloser Hast, unheimlich, wild«.¹⁴ Die Me-

⁸ Zum Konzept des »intimen Theaters« vgl. Marianne Streisand, Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der »Intimität« auf dem Theater um 1900. München 2001, sowie Annette Delius, Intimes Theater. Untersuchungen zur Programmatik und Dramaturgie einer bevorzugten Theaterform der Jahrhundertwende. Kronberg/Ts. 1976.

⁹ GW GD I, S. 245–259, hier S. 255.

¹⁰ Ebd., S. 258.

¹¹ Ebd., S. 255.

¹² Ebd., S. 256.

¹³ Ebd., S. 249.

¹⁴ Ebd.

taphorik der Unfassbarkeit signalisiert, dass der künstlerische Produktionsakt zur Sphäre des Lebens gehört und außerhalb der symbolischen Sphäre der Kunst liegt, die jene Paradigmata zur Verfügung stellt, in deren Horizont das Individuum seine Selbst- und Weltbezüge syntagmatisch realisiert. So erkennen sich die Schüler denn auch keineswegs im Meister, sondern in seinen Bildern. Selbst- und Welterkenntnis sind also über das Medium des Kunstwerks vermittelt. Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann sollte der das Bühnengeschehen überwölbende und titelgebende Tod des Tizian, der als ein Moment gesteigerter künstlerischer Produktivität beschrieben wird, aber nicht, wie Peter Szondi es tut, realistisch als das physische Sterben eines menschlichen Individiums verstanden werden.¹⁵ Vielmehr allegorisiert der Tod des Tizian das Überschreiten der Schwelle zwischen Leben und Kunst, chaotischem Rauschen und symbolischer Ordnung.

Um die Markierung dieser Schwelle geht es nun aber in dem Prolog, der dem Stück vorangestellt ist. In ihm tritt die Figur des Pagen auf die Bühne, der das Stück, das zur Aufführung gelangen soll, bereits kennt¹⁶ und damit als Sprechinstanz in der Hierarchie des hofmannsthalschen Textes eine Metaebene gegenüber dem Diskurs der Tizian-Schüler besetzt. Doch andererseits besteht die Funktion dieser Figur gerade in der Transgression jener Grenzen, welche die Ebenen des Textgefüges voneinander scheiden. Der Page, heißt es, »setzt sich auf die Rampe und lässt die Beine [...] ins Orchester hängen«¹⁷, spricht das Publikum direkt an und überschreitet damit die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen Kunst und Leben. Und auch die Grenze zu dem Stück, das er ankündigt, also zum Diskurs der Tizian-Schüler, transgrediert er, insfern er sich in ihm erkennt, wie ihm zuvor das Gemälde des Infanten als Medium der Selbstkonstitution dient. So sagt er über das Gemälde:

Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum
Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn
Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an

¹⁵ Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a.M. 1991, S. 216–251.

¹⁶ GW GD I, S. 247.

¹⁷ Ebd. (Hervorh. im Orig.)

Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
Traurig und lächelnd und mit einem Dolch ...¹⁸

Und über das Stück äußert er: »Mir hats gefallen, [...] weils ähnlich ist wie ich«.¹⁹ Auch der Prolog des hofmannsthalschen Stücks postuliert damit den medialen Status der Kunst für die Selbstkonstitution des Individuums, die sich als eine Realisierung jener Konzepte präsentiert, welche die Kunst zur Verfügung stellt. Damit wird jedoch die Hierarchie der Sprechinstanzen, wie sie im Horizont des wissenschaftlichen Wirklichkeitskonzepts zur Eindämmung der literarischen Semiose fixiert wird, eingeebnet. Überdies hat der Page das Stück, wie er verkündet, von seinem »Freund«, dem »Dichter«, erhalten.²⁰ Insofern es sich bei dem Stück aber um den Tod des Tizian handelt, wird damit die Autorinstanz in die Fiktion hineingeholt, die sich auf der Bühne entfaltet und zu welcher der Prolog ja auch gehört. Der »Dichter« stellt eine Instanz innerhalb und außerhalb der symbolischen Ordnung dar, die sein Text formiert, und damit ein Verhältnis von gleichzeitiger Differenz und Identität, das wiederum im Text selbst thematisiert wird, wenn der Page den »Dichter« mit den Worten zitiert: »»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume, / [...] ich versteh dich, o mein Zwillingsbruder«.²¹ Wenn der »Dichter« sich zum »Zwillingsbruder« des Pagen erklärt, der das Gemälde des Infantens imitiert,²² so bekennt der »Dichter« sich selbst *per analogiam* zum Schauspieler jenes Konzepts des genialischen Künstlerindividuums, das in seinem Text, im Gespräch der Tizian-Schüler, entworfen wird. Hofmannsthals frühes Stück problematisiert den medialen Status des Theaterspiels, den der Theaterpraktiker Reinhardt mit seiner Forderung nach

18 Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 248.

²⁰ Ebd., S. 247.

21 Ebd.

22 Vgl.

Da blieb ich stehn bei des Infantens Bild –
[...] Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum
Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn
Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an
Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
Traurig und lächelnd und mit einem Dolch ...
Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,
So träum ich dann, ich wäre der Infant,
Der längst verstorbne traurige Infant ... (Ebd.)

den die Kontinuität von Bühnen- und Zuschauerraum markierenden Stufen aufwirft. Gleichzeitig thematisiert es auf der Ebene der dramatischen Konfiguration das Verhältnis von Kunst und Leben und zieht dem Diskurs damit jene epistemologische Ebene ein, die beim Theaterpraktiker Reinhardt im Hintergrund bleibt, im Werk Hofmannsthals hingegen kontinuierlich reflektiert wird. Reinhardt und Hofmannsthal begegneten sich erstmals 1900 im Rahmen eines Gastspiels des Berliner Deutschen Theaters am Deutschen Volkstheater in Wien.²³

III

Um die von Reinhardt und Hofmannsthal zunächst unabhängig voneinander betriebene Revision des Verhältnisses von Bühnen- und Zuschauerraum näher zu bestimmen, ergibt es Sinn, die Stimmen der Theaterkritiker heranzuziehen, die auf Reinhards Inszenierungen am Kleinen Theater reagieren, denn sie stecken die Grenzen des Theaterdiskurses ab. So merkt Hermann Bahr beispielsweise an, dass am Kleinen Theater unter Reinhards Regie »jedes Stück aus der Form des Dichters erst in die des Schauspielers umgeführt« werde und dass »der Maler [...] den Ton des Schauspielers auff[nehme]« und »ihn durch seine Kunst aus[drücke]«.²⁴ Damit wird das Eigenrecht der Inszenierung gegenüber dem dramatischen Text betont. Die Transposition des Dramas vom Medium der Schrift in dasjenige des Bühnenspiels wird nicht mehr, wie im Horizont der klassischen Episteme, als eine Ausrichtung des Mediums Bühne auf dasjenige der Schrift gedacht, also nicht mehr als ein Vorgang der Entweltlichung der Bühne, sondern umgekehrt als eine Verweltlichung der »Form des Dichters«.

Einen Schritt weiter in der Beschreibung von Reinhards Verweltlichungsstrategie geht ein anonymer Kritiker des »Deutschen Tagblatts«, wenn er Reinhards 1903 am Deutschen Volkstheater in Wien gezeigte

²³ »Der angesehene Essayist und Kulturkritiker Hermann Bahr gehörte [...] von Beginn an zu den Bewunderern Reinhards. Im Verlaufe dieses Gastspiels vermittelte er ihm die Bekanntschaft der bedeutendsten Vertreter der Wiener Moderne – darunter Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Alfred Roller, Kolo Moser und Otto Wagner. Im Zuge dessen entstand eine Reihe gemeinsamer Ideen, wie etwa der Plan eines Zweistädte-Theaters für Wien und Berlin«. In: Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 34.

²⁴ Hermann Bahr in Neues Wiener Tagblatt, 1. Mai 1903, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 38.

Inszenierung von Maurice Maeterlincks »Pelléas und Mélisande« (1893) lobt:

Immer sind es Bilderwirkungen, von denen Maeterlinck ausgeht oder auf die er zusteuert [...]. Gewiß, die szenischen Bilder, zu denen sich Maeterlincks Traumgesichte verdichtet, lösen zuweilen mächtige Stimmungen aus und sind in der Aufführung des Berliner Kleinen Theaters geeignet, uns zu zeigen, welch' reiche Stimmungsbehelfe der Bühnenkunst noch zugeführt werden können, wenn man endlich daran geht, mit der Rampenbeleuchtung zu brechen und die Bühnendekorationen auf eine neue Grundlage zu stellen.²⁵

Wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts sukzessive die Rampenbeleuchtung bei gleichzeitiger Verdunkelung des Zuschauerraums eingeführt, um den Ausschluss des Zeichenraums Bühne aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum zu markieren, so signalisiert Reinhardts Verzicht auf die Rampenbeleuchtung den entgegengesetzten Prozess. Und auch der Effekt, der durch die veränderte Beleuchtungssituation erzielt werden soll, wird aus der Sicht des professionellen Rezipienten klar benannt: Sie erzeuge »zuweilen mächtige Stimmungen«. Damit ist ein Stichwort aufgerufen, das im Zentrum auch von Hugo Wittmanns Kritik an Reinhardts Inszenierung von Hofmannsthals »Elektra« (1904) steht:

Herr Reinhardt hat sich offenbar vor allem das Ziel gesteckt, das darzustellende Drama in einem bestimmten Gesamtton einzutauchen, das Kunstwerk der Bühne einheitlich zu grundieren. Er will Stimmung erzeugen, Stimmung und wieder Stimmung. [...] Den Sieg erringt er, jedoch nicht ohne Verluste, und einer der empfindlichsten ist es, um bloß einen Übelstand zu nennen, daß so oft die Deutlichkeit der Rede dem beschleunigten Tempo geopfert wird. [...] Was ist Deutlichkeit des Wortes – Stimmung, Stimmung! [...] Auf anderen Bühnen mag das Wort regieren, auf dieser herrscht die Stimmung. [...] Ausstattungspunkt kann ihm nicht vorgeworfen werden, er würde ihm nur die Stimmung weglassen.²⁶

Interessant ist an Wittmanns Ausführungen insbesondere die Entgegensetzung von »Stimmung« und »Deutlichkeit des Wortes«. Versteht man das Beharren des Kritikers auf der »Deutlichkeit des Wortes« als ein Insistieren auf der semantischen Dimension der Bühnensprache, so ist

²⁵ -o- in: Deutsches Tagblatt, Ostdeutsche Rundschau, 8. Mai 1905, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 40.

²⁶ Hugo Wittmann in: Neue Freie Presse, 16. Mai 1905, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 45.

damit das Theatermodell der klassischen Episteme aufgerufen, das seine vollständige Ausformung in der Reflexions- und Wahrheitsdramatik der Weimarer Theaterreformer findet. Demgegenüber bezeichnet der Begriff der »Stimmung« ein präreflexives Verhältnis des Zuschauers zum Bühnengeschehen,²⁷ das wesentlich emotionalen Charakter hat und die Dichotomie von sinnlicher und geistiger Sphäre, die für das Apriori des Theaters der klassischen Episteme konstitutiv ist, unterläuft.²⁸

Eine Atmosphäre,²⁹ welche die ontologische Differenz zwischen Bühnen- und Zuschauerraum aufhebt, versucht Reinhardt ab 1902 mit seinem Kleinen Theater und – nach seiner Übernahme des Deutschen Theaters im Jahre 1905 – mit der Einrichtung der Kammerspiele durch innenarchitektonische Gestaltung zu erzeugen. Durch die bereits erwähnten symbolischen Stufen zwischen Bühne und Zuschauerraum markiert, sollen Schauspieler und Zuschauer einander physisch nähergebracht werden. In »Über ein Theater, wie es mir vorschwebt« (1901) ist von einer »Art Kammermusik des Theaters«³⁰ die Rede; und auch die Ersetzung der Dekoration durch Lichteffekte (»Die Beleuchtung muß uns die Dekorationen ersetzen, auf die wir zunächst völlig verzichten wollen«³¹), die Reinhardt in einem Brief an Berthold Held vom 4. August 1901 für

²⁷ Vgl. David Wellbery, der für Stimmungen konstatiert, »daß sie einen präreflexiven Charakter aufweisen. Die jeweilige Leistung der Stimmung vollzieht sich vorthematisch. Das ist vermutlich neben der Verschränkung von Subjektivem und Objektivem eine zweite wichtige Quelle der Faszination, die der Stimmungsbegriff seit dem 18. Jh. im Kontext ästhetischer Theoriebildung ausübt«. David Wellbery, Stimmung. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart 2003, S. 703–733, hier S. 705.

²⁸ In diesem Sinne urteilt auch Erika Fischer-Lichte, wenn sie davon spricht, dass Reinhardts Inszenierungen »eine spezifische Erfahrung während der Aufführung [ermöglichen], die nicht als hermeneutischer Prozess, also als Deutungs- und Verstehensprozess angemessen zu beschreiben ist, sondern als eine besondere Art sinnlicher Wahrnehmung, die zu physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Wirkungen führen kann, die den betreffenden [Zuschauer] im Verlauf der Aufführung auf eine Weise zu affizieren vermögen, dass er sich selbst als ›verwandelt‹ erfährt – als in einer besonderen Atmosphäre gefangen, ›hypnotisiert‹, von Lebensfreude durchdrungen und anderes mehr«. Erika Fischer-Lichte, Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand. In: Max Reinhardt und das deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion. Hg. von Roland Koberg, Bernd Stegemann und Henrike Thomsen. Berlin 2005, S. 13–27, hier S. 24.

²⁹ Vgl. David Wellbery: »Stimmungen sind nicht bloß Weisen des psychischen Innenlebens, sondern auch Atmosphären, die uns umgeben«. Wellbery: Stimmung (wie Anm. 27), S. 705.

³⁰ Max Reinhardt, Über ein Theater, wie es mir vorschwebt. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 73–76, hier S. 75 (Hervorh. im Orig.).

³¹ Reinhardt, [An Berthold Held.] 4. August 1901 (wie Anm. 7), S. 81.

die Inszenierungen in der neuen Spielstätte des Kleinen Theaters avisiert, stellt einen Kunstgriff dar, mit dem die Illusion einer zweiten Welt gebrochen und die Kontinuität des Raum-Zeit-Kontinuums programmatisch markiert werden soll. Im Rahmen des kleineren Theaterraums, der die Bühne näher an das Parkett heranrückt, können die Zuschauer die Details im Minenspiel der Darsteller und damit die Schauspielerpersönlichkeit wahrnehmen,³² die es im Theater der klassischen Episteme gerade zu anästhesieren galt; umgekehrt vermögen durch die veränderte Beleuchtungssituation im Kammertheater die Darsteller ins Publikum zu blicken, sodass sich die Zuschauer zu individuieren beginnen, was im Theater der klassischen Episteme gerade vermieden werden sollte. Die Nähe, die Reinhardt zu erzeugen versucht, geht über die physische Ebene aber noch hinaus, denn die raumtechnischen Maßnahmen gehen mit solchen einher, die das etablierte institutionelle Gefüge des Theaters betreffen. So erinnert sich Reinhardt 1916 in einem Interview an die von ihm zur Jahrhundertwende verfolgte Wirkungsstrategie:

Zu den ersten Vorstellungen jedes Stükkes lud ich eine ausgesuchte Schar von besonders kunstsinnigen, feinfühligen Menschen ein. Die Kritiker aber ließ ich draußen, weil diese, von Berufs wegen skeptisch und beim Zuschauen zugleich zur Arbeit gezwungen, sich nicht so völlig dem Geist der Empfindung hingeben konnten, den ich mir wünschte.³³

Die Verwandlung der Theatersituation von einer öffentlichen Veranstaltung in eine privat anmutende Zusammenkunft zieht nicht nur den Kunstsinn der einzelnen Besucher, sondern darüber hinaus die persönliche Bekanntschaft von Darstellern und Zuschauern ins Kalkül³⁴ und ist dazu angetan, die für das Theater der klassischen Episteme konstitutive Unterbrechung der Interaktion zwischen den Beteiligten zu revidieren.

³² In spöttischem Ton, der die Ablehnung des »intimen Theaters« markiert, urteilt Maximilian Harden: »Wer hier nicht gar zu weit hinten sitzt, sieht die Bewegungen der Nasenflügel und Wangenmuskeln. Hat manchmal das Mißgefühl, einer Indiskretion schuldig zu werden.« Maximilian Harden, Theater. In: Die Zukunft 58, 1907, S. 105–114, hier S. 113f.

³³ Reinhardt über seine Kunst. Ein Interview. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 368–372, hier S. 369.

³⁴ Die Schauspielerin Tilla Durieux bezeugt diesen Sachverhalt in ihren Memoiren: »Der Abend wurde mit großer Feierlichkeit begangen, und die roten Samtsessel trugen geschmückte Frauen in großer Toilette und Herren im Frack. Es war wie auf einer Gesellschaft in einem Privathaus. Das geistige Berlin kannte sich untereinander und versäumte keine Gelegenheit, um zu sehen und gesehen zu werden« (Tilla Durieux, Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. München/Berlin 1971, S. 102).

Dabei hat Reinhardts Strategie einer Intimisierung des Theaters eine völlig andere Wertigkeit als der Versuch der Naturalisten, die Theater-situation derjenigen des akademischen Hörsaals anzunähern, in dem Fallstudien präsentiert werden (Reinhardt spricht von »klinische[n] Irrsinnstudie[n]«³⁵, welche die naturalistische Bühne präsentiere). Von der gegenüber dem Naturalismus grundsätzlich anderen Stoßrichtung zeugt bereits Reinhardts Plädoyer für das Versdrama in einem Brief an Arthur Schnitzler vom 31. August 1902:

Ich glaube, [...] daß das Versdrama, bei uns von dem Schall und Rauch großer Ausstattungstheater befreit, wirklich lebendig werden kann, umso mehr als durch den Umbau unserer Bühne ein Apparat geschaffen wurde, der die feinsten, subtilsten und neuesten Wirkungen ermöglicht.³⁶

Reinhardts Wiederentdeckung der gebundenen Rede ist auf die phonetische Dimension der Bühnensprache ausgerichtet; darin kommen Reinhardt und die Naturalisten überein. Suchen die Naturalisten mit der Orientierung der Figurenrede am Modus der Mündlichkeit indes den Anschluss der Bühne an die Erfahrungswelt des Publikums, so ist Reinhardt's Plädoyer für den Vers in die entgegengesetzte Richtung orientiert; er ist auf eine Distanzierung der Bühnensprache gegenüber lebensweltlichen Sprechmodi hin abgestellt. Es steht daher in Übereinstimmung mit seiner generellen Abkehr vom Bühnennaturalismus, wie er sie in »Über ein Theater, wie es mir vorschwebt« formuliert:

Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisère über sich selbst hinausführt in eine heitere und reine Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie es die Menschen satt haben, im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen.

Das heißt nicht, daß ich auf die großen Errungenschaften der naturalistischen Schauspielkunst, auf die nie vorher erreichte Wahrheit und Echtheit verzichten will! [...] Aber ich möchte ihre Entwicklung weiterführen, [...] möchte denselben höchsten Grad von Wahrheit und Echtheit an das rein Menschliche wenden, in einer tiefen und verfeinerten Seelenkunst, und möchte das Leben auch von seiner anderen Seite zeigen als der pessimisti-

³⁵ Zit. nach Leonhard M. Fiedler, Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne. Das Theater Max Reinhardts. In: Drama und Theater der Jahrhundertwende. Hg. von Dieter Kafitz. Tübingen 1991, S. 69–84, hier S. 75.

³⁶ Max Reinhardt, [An Arthur Schnitzler], 31. August 1902. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 88f., hier S. 88.

scher Verneinung, aber ebenso wahr und echt auch im Heitern und erfüllt von Farbe und Licht.³⁷

Wenn Reinhardt bekundet, die Zuschauer »über sich selbst [...] in eine heitere und reine Luft der Schönheit [hinausführen]« zu wollen, »erfüllt von Farbe und Licht«, dann geht es ihm um die Erzeugung jener Stimmung, welche die Kritiker als für sein Theater charakteristisch hervorheben. Hinsichtlich der Bühnensprache wird dieser Effekt etwa durch die gebundene Rede erzielt, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer rein auf den Wohlklang der Figurenrede, also auf ihre phonetische Dimension, zu richten intendiert. Arthur Schnitzlers »Der Schleier der Beatrice« (1899), für dessen Inszenierung am Kleinen Theater Reinhardt die Zustimmung des Autors zu gewinnen hofft,³⁸ vor allem aber die Dramen Hofmannsthals sind (ganz überwiegend) in Vers gesetzt und arbeiten damit auf der Ebene des literarischen Textes der Wirkungsstrategie zu, die Reinhardt für das Theater verfolgt. (Hofmannthal thematisiert das Problematischwerden der semantischen Dimension der Sprache in »Ein Brief«, seinem fingierten Sendschreiben des Lord Chandos aus dem Jahre 1902).³⁹ Die Priorisierung der phonetischen Dimension der Figurenrede, der Einsatz von Lichteffekten und die Verwendung plastischer Bühnenbilder haben die Funktion, das Bühnengeschehen zu einem synästhetischen Ganzen zu formen. Alfred Polgar hat in seiner Kritik der reinhardtschen Inszenierung von Hofmannsthals »Elektra« für die »Wiener Allgemeine Zeitung« vom 16. Mai 1905 begeistert bestätigt, wie sehr dem Regisseur die Erzeugung einer synästhetischen Totalität gelungen sei:

Die Reinhardtsche Inszenierung ist bewundernswert. Bewegung, Pose, Licht schlagen weit alle Eindrücke, die dem Hörer durch Stimmen in dieser *Elektra*-Aufführung vermittelt werden. [...] Die Darstellung verliert auch im höchsten Furor nicht ihren Rhythmus, die Menschen bewegen sich metrisch, die Posen, zu welchen sich ihre Gruppen schließen, lösen sich auf und gleiten in andere über, wie nur in einem wohlgeordneten Gedicht die poetischen

³⁷ Reinhardt, Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (wie Anm. 30), S. 73–76, hier S. 73.

³⁸ Reinhardt, [An Arthur Schnitzler,] 31. August 1902 (wie Anm. 36), S. 88f.

³⁹ GW E, S. 461–472.

Bilder; Dekoration und Beleuchtung reimen auf die dramatischen Vorgänge. Eine Inszenierung in Versen.⁴⁰

Wenn Reinhardt dennoch schon bald eine konzeptionelle Wende vollzieht, da seine auf die Verweltlichung der Bühne abzielende Wirkungsstrategie nicht aufgeht (»Diese Versuche endeten mit einer Enttäuschung«);⁴¹ wenn er etwa mit Blick auf die Gestaltung der Bühnenbilder anmerkt, dass er mit seinem Streben nach »einer Vollendung des Dekors«⁴² den gegenteiligen Effekt erzielt habe, den er intendiert hatte (»Die Leute kamen, um auf meiner Bühne die echten Bäume zu betrachten; das war eine Neuerung, die sie mehr beeindruckte als die Kunst, die wir zu bieten hatten«),⁴³ dann formuliert er die Einsicht, dass sein Experiment eines »intimen Theaters« bei den Zuschauern eine distanziert-beobachtende anstelle der gewünschten präreflexiven Rezeptionshaltung eines sinnlichen Schauens hervorgerufen hatte. Verantwortlich für das Scheitern seiner Wirkungsstrategie macht er die innenarchitektonische Einrichtung des »intimen Theaters«:

Ich habe das Theater immer aus der Gefangenschaft der Guckkasten-Bühne [...] befreien wollen. [...] Einmal habe ich einen Fehler gemacht. Ich setzte mein Publikum in zu bequeme Fauteuils. In Fauteuils lässt sich das Publikum etwas vormachen.⁴⁴

Die Abstimmung der optischen, akustischen (und, im Falle echter Bäume, olfaktorischen) Elemente des Bühnengeschehens zu einem synästheti-

⁴⁰ Alfred Polgar in: Wiener Allgemeine Zeitung, 16. Mai 1905, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 44.

⁴¹ Reinhardt über seine Kunst (wie Anm. 33), S. 369.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 370. – Für seine Inszenierung von Shakespeares »Ein Sommernachtstraum« bringt Reinhardt echte Bäume auf die Bühne. Vgl. hierzu die seinerzeitige Schilderung des Dramaturgen am Deutschen Theater Heinz Herald: »Da streben gewaltige Baumriesen auf, wächst dichtes Moos, rinnt eine Quelle, stehen Birken schlank in den Himmel, blühen bunte Blumen, wölben sich Hügel, wächst wirres Gebüscht, steigen Nebel, steht ein uralter mächtiger Stamm quer über den Grund, weitet sich eine Lichtung. Immer neues gleitet [auf der Drehbühne] an uns vorüber, verschlingt sich eng, wächst zusammen. Immer wieder stehen wir vor unbekannten Teilen, frischen und erfrischenden Bildern und glauben, die Fülle, die Unerschöpflichkeit der Natur selber vor uns zu haben«. Heinz Herald, Ein Sommernachtstraum. In: Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters. Unter Mitarbeiterschaft von Ernst Deutsch, Gertrud Eysoldt, Carl Heine, Berthold Held, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Kahane, Emil Ludwig, Einar Nilson und Eduard von Winterstein, hg. von Ernst Stern und Heinz Herald. Berlin 1919, S. 37–45, hier S. 38f.

⁴⁴ Max Reinhardt, Das Theater – ein Lebensmittel nach wie vor. Ein Gespräch mit Max Reinhardt von Manfred Georg. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 471–473, hier S. 472f.

schen Ganzen bleibt, so Reinhardts Überlegung, so lange ohne Effekt, wie die Einrichtung des Zuschauerraums auf den Rezeptionsmodus der Reflexion angelegt ist. In ihren »bequeme[n] Fauteuils« verharren die Zuschauer in jener physisch stillgestellten, reflektierenden Haltung gegenüber den Bühnenvorgängen, wie sie sich im Zuge der Ausrichtung des Theaters auf die klassische Episteme etabliert hatte, statt sich von den Bühnenvorgängen sinnlich affizieren zu lassen. Ihre Aufmerksamkeit ist, wie im Theater der klassischen Episteme, weiterhin auf die semantische Dimension des Bühnengeschehens gerichtet; das ist gemeint, wenn Reinhardt konstatiert, dass das Publikum sich »[i]n Fauteuils [...] etwas vormachen« lasse.

IV

Um die Zuschauer in einen präreflexiven, ihre Sinnlichkeit erweckenden Rezeptionsmodus der Stimmung zu versetzen, verändert Reinhardt die Rezeptionssituation: »Das beste Publikum [...] ist das große Publikum, die allgemeine emotionelle Masse, das habe ich schließlich einsehen müssen«.⁴⁵ Als Stätten des Theaterspiels wählt er fortan große Auditorien, sei dies die Musikfesthalle auf der Münchner Theresienhöhe, wo er 1910 Hofmannsthals »König Ödipus« (1906) zur Uraufführung bringt, der Berliner Zirkus Schumann, in dem er 1911 Hofmannsthals »Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes« (1911) uraufführt, oder die 30 000 Zuschauer fassende Londoner Olympia Hall, die er zum Schauplatz seiner Uraufführung von Karl Gustav Vollmoellers Pantomime »Das Mirakel« (1911) wählt. »Masse« findet sich auch auf der Seite der an der Aufführung von Vollmoellers Pantomime Beteiligten. Insgesamt 2 000 Darsteller bringt Reinhardt auf die Bühne.⁴⁶ In einem anderen Interview zum »Mirakel« von 1914 heißt es:

Menschen der verschiedensten Stände und Klassen, die einander allzu fremd geworden sind, werden sich in demselben Raume zusammenfinden, und der Atem des Kunstwerks wird sie, wenn seine Darstellung gelingt, auch im Empfinden vereinen.⁴⁷

⁴⁵ Reinhardt über seine Kunst (wie Anm. 33), S. 369.

⁴⁶ Vgl. Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 176.

⁴⁷ Reinhardt über sein »Mirakel« und seine Zukunftspläne. Ein Interview. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 364–368, hier S. 368.

Die körperliche Nähe der Zuschauer zueinander soll, so sein Kalkül, jene entindividuierende emotionale Rezeptionshaltung hervorrufen, in der das Bühnengeschehen stimmungshaft aufgenommen und die Kontinuität von Bühnen- und Zuschauerraum hergestellt und nicht, wie im Kleinen Theater, durch Stufen lediglich symbolisch markiert wird.

Der Schaffung einer veränderten Rezeptionssituation mittels der Massierung von Publikum und Darstellern korrespondiert die Wahl des Genres Pantomime, das den Leib des Darstellers in den Mittelpunkt rückt, um die Dichotomie von Darsteller und dargestellter Figur zu nivellieren. In »Etwas über meine Methode«, einem Interview, das Reinhardt 1911 im Zuge der Vorbereitungen seiner Londoner »Mirakel«-Inszenierung gibt, schreibt er der Pantomime für sein Massentheater paradigmatischen Status zu:

Die ungeheure Arena eignet sich trefflich zur Gruppierung und Bewegung großer Massen, deren natürlicher Ausdruck, so weit der Zuschauer aus einiger Entfernung in Betracht kommt, das Pantomimische ist. Und die Pantomime ist der eigentliche Wesenszug in der Aufführung des »Wunders«.⁴⁸

Das Stichwort »Aufführung des ›Wunders‹« macht deutlich, dass dem Pantomimischen in Reinhardts Theaterkonzept eine grundsätzlich andere Funktion und Wertigkeit zukommt als bei den Naturalisten, die ebenfalls mit dem Mittel der Pantomime arbeiten.⁴⁹ Dem Schöpfer des modernen Massentheaters geht es darum, die Tradition des gestischen Leibes wiederzuerwecken, welche vor der Verpflichtung des Theaters auf das Repräsentationsmodell das Theaterspiel dominiert hatte.⁵⁰ In

⁴⁸ Max Reinhardt, Etwas über meine Methode. Ein Interview. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 363f., hier S. 364.

⁴⁹ Vgl. Franz-Josef Deiters, »Natur – x« auf der Bühne? Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus. In: Weimarer Beiträge 63, 2017, H. 4, S. 509–522.

⁵⁰ Vgl. die Ausführungen von Ulrike Haß zur Figur des Harlekins. »Harlekin«, urteilt Haß, »mit all seinen Eigenarten bildet genau den Typus derjenigen Formulierbarkeit, die dem Ähnlichkeitsdenken entspricht. Er ist Text und Zeichen, indem er leibhaftig agiert. Seine ganze Figur besteht aus der Suche nach Ähnlichkeiten, welche er liest, indem er sich ihren abgepausten Zeichen ähnlich macht. [...] Durch Harlekins Geste schließen sich Bezeichnendes (Hand) und Bezeichnetes (Fliege) mit einer solchen Evidenz zusammen, wie dies nur im Rahmen vorversicherter Ordnungen möglich ist. [...] Die Hände sind Ohren, die Zehen sind Haare, die Fußsohle zeigt ihr Gesicht. Von diesem Gesicht kann man nicht sagen, daß es zu einer Person gehört. [...] Es wird vom gestischen Leib hervorgekehrt, der es im nächsten Moment zum Verschwinden bringt, um es an anderer Stelle wieder hervorzubringen. Der gestische Leib hat viele momentenhafte Gesichter, Gesichtspunkte oder Blicke. Seine Fähigkeit, sich mit den zuhandenen Dingen zu verschwistern, scheint unendlich. Der Mimus, der den Ähnlichkeitsbeziehungen in der sichtbaren Welt dient, überläßt sich seinem gestischen Leib«.

gleicher Weise spielt die Bühnengattung der Pantomime in Hofmannsthals Dramaturgie eine prominente Rolle: Als Beispiele von Hofmannsthals sich über die verschiedenen Werkphasen hinweg durchhaltender Arbeit an diesem Genre seien hier »Der Schüler. Pantomime in einem Aufzug« (1901)⁵¹ und »Das fremde Mädchen« (1911)⁵² genannt; auch für »Das Große Salzburger Welttheater« (1922) hat er Pantomimen geschrieben.⁵³ Programmatisch äußert er sich an verschiedenen Stellen über die Gattung in einer Weise, die der reinhardtschen Sichtweise nicht nur entspricht, sondern gemeinsame Überlegungen reflektiert. In »Über die Pantomime« (1911) notiert er:

So tritt in reinen Gebärden die wahre Persönlichkeit ans Licht und über die Maßen reichlich wird der scheinbare Verzicht auf Individualität aufgewogen. Wir sehen einen menschlichen Leib, der sich in rhythmischem Fluss bewegt nach unendlichen Modifikationen, die in vorgezeichneten Bahnen ein innerer Genius leitet.⁵⁴

Die Redeweise von den »reinen Gebärden« zielt auf die Überwindung der ontologischen Differenz von darstellendem und dargestelltem Gesitus, also auf die Überwindung des Zeichenregimes der Repräsentation ab. Zudem räsoniert Hofmannsthal in seinem Text über das präreflexive Rezeptionsverhältnis zum Bühnengeschehen, in welches das Spiel der »reinen Gebärden« versetzen soll:

Wenn jeder Einzelne von den Zusehern eins wird mit dem, was sich auf der Szene bewegt, wenn jeder Einzelne in den Tänzen gleichsam wie in einem Spiegel das Bild seiner wahrsten Regungen erkennt, dann – aber nicht früher als dann – ist der Erfolg errungen. Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: ›Erkenne dich selbst, und die aus dem Theater nach Hause gehen, haben etwas erlebt, das erlebenswert war.⁵⁵

Ulrike Haß, Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform. München 2005, S. 169–171 (Hervorh. im Orig.).

⁵¹ GW D VI, S. 53–66.

⁵² Ebd., S. 67–77.

⁵³ Ebd., S. 215–259.

⁵⁴ GW RA I, S. 504.

⁵⁵ Ebd., S. 505. – Gleichsinnig verspricht sich Reinhardt von der Pantomime, dass sich »[e]in Kontakt zwischen Publikum und Darsteller ergibt [...], der ungeahnte, anonyme Wirkungen auslöst. Der Zuhörer wird in weit höherem Grade als sonst mit den Geschehnissen verbunden« (Max Reinhardt, Das Theater der Fünftausend. In: Max Reinhardt [wie Anm. 7], S. 446–447, hier S. 446).

Im Akt des sinnlichen Schauens, so das hofmannsthalsche Programm, werden Schauender und Geschautes eins. Es geht, mediologisch gesprochen, um die Nivellierung der Grenze zwischen Bühne und Parkett.

Konstitutiv für die Revision des Kommunikationssystems Theater, wie es sich im Horizont der klassischen Episteme etabliert hatte, ist in Reinhardts und Hofmannsthals programmatischen Überlegungen zum Massentheater aber nicht allein die sinnliche Erweckung des Publikums.⁵⁶ Wenn die Pantomime zum paradigmatischen, wenngleich nicht alleinigen Genre erhoben wird, dann ist hiervon zuvörderst die Instanz des Schauspielers betroffen. Ausdrücklich formuliert Reinhardt das Ziel, mit dem Modell zu brechen, das vom Schauspieler das Anästhesieren der eigenen Persönlichkeit verlangt. Bereits in einem Brief an Berthold Held vom 1. Juni 1894 erklärt er: »Das Aufdrücken der eigenen Individualität. Das ist der Triumph der Schauspielkunst«⁵⁷; und 20 Jahre später, in »Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler« (1915) zeigt er sich überzeugt, dass der Bruch mit dem klassischen Modell erfolgreich vollzogen worden sei:

Der Typus jenes Schauspielers, der sich proteusartig verwandelt, der unter Aufgabe seiner eigenen Persönlichkeit hurtig und selbst unkenntlich in die verschiedensten Gestalten und Masken zu schlüpfen vermag, ist wieder zurückgetreten hinter die starken Naturen, deren Glück es ist, sich selbst geben zu können [...]. Die Persönlichkeit ist das Höchste in aller Kunst [...].⁵⁸

Bemerkenswert ist die Klarsicht, mit der Reinhardt das mediale *Apriori* identifiziert, aus dem die Forderung an den Schauspieler erfolgt, seine Persönlichkeit zu anästhesieren. Diese Forderung zurückzuweisen heißt, die Kunst des Theaters aus seiner Verpflichtung auf das geschriebene Wort zu lösen, in die Johann Christoph Gottsched sie mit seiner Leipziger Theaterreform erfolgreich gezwungen hatte. Dazu Reinhardt:

⁵⁶ Hierzu Erika Fischer-Lichtes Hinweis auf die motorische Aktivierung der Zuschauer, die in Reinhardts Inszenierung der »Orestie« im Zirkus Schumann »nicht unbeweglich auf ihrem Platz sitzen bleiben und den Blick unverwandt auf einen Fixpunkt im Raum, wie die Guckkastenbühne ihn bis zu einem gewissen Grade darstellt, heften konnten. Vielmehr mussten sie sich wiederholt umdrehen bzw. Kopf und Oberkörper zu verschiedenen Seiten wenden, wenn sie nicht wichtige Ereignisse verpassen wollten« (Fischer-Lichte, Sinne und Sensationen [wie Anm. 28], S. 17f.).

⁵⁷ Max Reinhardt [An Berthold Held, 1. Juni 1894.] In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 35–37, hier S. 37.

⁵⁸ Max Reinhardt, Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 412–422, hier S. 414.

Freilich ist mir das Theater mehr als eine Hilfskunst anderer Künste. Es gibt nur *einen* Zweck des Theaters: *das Theater [...]*. Es sollen nicht mehr, wie in den letzten Jahrzehnten, die rein literarischen Gesichtspunkte die allein herrschenden sein. Es war so, weil Literaten das Theater beherrschten; ich bin Schauspieler, empfinde mit dem Schauspieler, und für mich ist der Schauspieler der natürliche Mittelpunkt des Theaters.⁵⁹

Ausdrücklich knüpft er dabei an die Tradition an, mit der Gottsched und seine Nachfolger zu brechen bestrebt waren, weil sie ihnen im Horizont der klassischen Episteme nur als eine leere, da referenzlose Semiose erschienen war – an die Tradition der Commedia dell'Arte:

Ich kenne die spielerischen, die schöpferischen Kräfte im Schauspieler, und ich hätte manchmal nicht übel Lust, etwas von der alten Commedia dell'arte in unsere allzu disziplinierte Zeit zu retten, nur um dem Schauspieler wieder von Zeit zu Zeit die Gelegenheit zu geben, zu improvisieren und über die Stränge zu schlagen.⁶⁰

Diese Promotion des Primats der Schauspielerpersönlichkeit ins Zentrum des Theaters hat indes Konsequenzen für diejenigen Techniken, die im Theater der klassischen Episteme perfektioniert worden waren, um die Persönlichkeit des Schauspielers unsichtbar zu machen – Maske und Garderobe:

Die Perücke hat längst nicht mehr die Bedeutung, die ihr einstmals zukam. Auch der Gebrauch der Schminke ist sehr reduziert, sie wird von den Herren nur wenig benutzt, und die Frauen können sich auf der Bühne nicht mehr schminken, als sie dies ohnehin im Leben tun. Man wird bestimmt binnen kurzer Zeit nicht nur ohne Schminke und Perücke auskommen, sondern man wird auch – mit Ausnahme im historischen Drama – auf das Kostüm verzichten.⁶¹

Wo aber die weltliche Instanz des Schauspielers im Theater zu Wirkung und Geltung gebracht werden soll, sind radikale Konsequenzen auch für die Ausbildung der Schauspieler zu ziehen. Statt sie als ein Disziplinierungsgeschehen anzulegen, in dessen Zentrum der Erwerb von Techniken steht, die den Schauspieler zum Anästhesieren seiner Persön-

⁵⁹ Reinhardt, Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (wie Anm. 30), S. 74 (Hervorh. im Orig.).

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Max Reinhardt, Der Schauspieler und seine Rolle. Eine Unterredung. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 423–425, hier S. 425.

lichkeit befähigen, formuliert Reinhardt das Ziel, die Persönlichkeit der Schauspieler zu kultivieren. Der Schauspielschule wird der Status einer Bildungseinrichtung zugewiesen, deren Ziel es ist, die unentwickelten Anlagen der Schauspielerspersönlichkeit zu entfalten. Dieses Programm formuliert Reinhardt mit aller Deutlichkeit 1905 in seiner »Rede zur Eröffnung der Schauspielschule des Deutschen Theaters Berlin«:

Wir wollen hier junge Menschen bilden.

Menschen, die jene drei Wände des Theaters mit ihrem Leben erfüllen sollen.

Menschen, deren Phantasie stark genug ist, ihrer Scham eine vierte Wand aufzurichten, wenn sie ihr Innerstes und Tiefstes entblößen.

Menschen, deren beflügelter Pulsschlag die Zeit verrückt, die alle Schrecken des Daseins in drei Abendstunden bannen können, die mit dem ersten Klingenzeichen zu leben beginnen und sterben, wenn der Vorhang fällt. Die so tief getroffen werden vom Worte des Dichters, daß ihr eigenes Leben erstarrt, während ein fremdes Leben in ihnen zittert und jubelt, jauchzt und schreit (nach des Schöpfers Geheis).⁶²

Dass die Auffassung von der Schauspielerausbildung als Bildungsgang der Schauspielerspersönlichkeit für Reinhardts Strategie einer Verweltlichung des Theaters paradigmatisch ist und über alle Brüche hinweg durchgehalten wird, bezeugen die Überlegungen, die er zehn Jahre später in »Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler« (1915) anstellt. Dort lesen wir:

Wir können jedenfalls nichts besseres tun, als die uns angeborenen Eigenschaften zu entwickeln, und in der Schauspielschule, die dem Deutschen Theater angegliedert ist, bin ich nicht darauf bedacht, die Technik der Ausdrucksmittel gründlich zu lehren, sondern vor allem das Persönliche, Einzigartige in dem jungen Nachwuchs aufzuspüren und zu entfalten [...].⁶³

Reinhardts Konzept einer Kultivierung der Schauspielerspersönlichkeit beschränkt sich indes nicht auf den Bereich der formalen Ausbildung. Vielmehr stellt das Ziel, das Potenzial des Schauspielers zu realisieren, einen wesentlichen Aspekt der Arbeit des Regisseurs im Inszenierungsprozess dar: »Er [der Regisseur] schlüpft in jeden hinein, sucht ihn aus

⁶² Max Reinhardt, Rede zur Eröffnung der Schauspielschule des Deutschen Theaters Berlin. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 411f., hier S. 411.

⁶³ Reinhardt, Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs (wie Anm. 58), S. 412–422, hier S. 415.

sich herauszutreiben, ihn zu steigern, hier mit vielen Listen, da mit Bit-ten, dort mit Strenge«.⁶⁴ An anderer Stelle benutzt Reinhardt die Metapher des Spiegels, um das Verhältnis von Regisseur und Schauspieler zu beschreiben:

Auf den Proben, die der Aufführung vorangehen, ist der Regisseur der einzige Zuhörer und Zuschauer, jener unentbehrliche Partner im Spiel. Nur daß hier die Wechselwirkung sich noch stärker, konkreter, aktiver gestaltet. Er muß feminin empfangen und zugleich maskulin befruchten können und zuletzt noch, ganz neutral, sich als Spiegel verhalten, der dem Schauspieler ein getreues Bild seiner Leistung zurückwirft. Denn der Schauspieler kann sich selbst nicht hören und sehen und da er ganz persönlich der wesentlichste Teil seines Werkes ist, kann er nicht davor zurücktreten, wie der Maler vor sein Bild, der Musiker, der Bildhauer, der Dichter vor seiner Schöpfung.⁶⁵

Der Regisseur fungiert als Mäeutiker, der dem Schauspieler nicht etwa Anweisungen erteilt, sondern ihn sein eigenes Potenzial erkennen lässt. Bezeichnend ist dabei die Metaphorik, die Reinhardt wählt. »Spiegelung« bezeichnet in seinen Ausführungen nicht einen intellektuell-analytischen, sondern einen sinnlich-präreflexiven Vorgang. Der Regisseur lehrt dem Schauspieler seine Sinne (Gesichts- und Gehörsinn), um ihm bei der Entfaltung seines Spiels zu helfen. In die gleiche Richtung weist die Beschreibung ihres Verhältnisses zueinander in der Metaphorik des Zeugungsaktes. Durch diesen sinnlich-präreflexiven Charakter sieht Reinhardt sein eigenes Regiekonzept vom intellektuell-analytischen Regiekonzept des Germanisten Otto Brahm unterschieden, das er mit dem Titel der »Kritik« belegt:

Kritik ist eine gefährliche, oft tödliche Waffe. Brahm hatte fast immer recht. Er war der beste, fast unfehlbare Kritiker. Aber er deprimierte. »Legen Sie großen Wert auf die Nuance? Lassen Sie sie weg.« Der Schauspieler ist ein Mondwandler. Er spaziert im Traum an gefährlichen Abgründen.⁶⁶

Das Verhältnis zum Schauspieler ist indes nicht der einzige Bezugspunkt des Regisseurs für seine Inszenierungsarbeit. Vielmehr tritt der Schauspieler erst zu einem relativ späten Zeitpunkt in den Inszenierungspro-

⁶⁴ Ebd., S. 420.

⁶⁵ Ebd., S. 417.

⁶⁶ Max Reinhardt, An der Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Hintergründe – Perspektiven. Das Regiebuch. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 361–363, hier S. 363.

zess ein, der von Reinhardt als ein Vorgang der Transmediation, das heißt als eine Überführung aus dem entweltlichten Medium der Schrift in dasjenige des lebendigen Leibes des Schauspielers, imaginiert wird. Bei verschiedenen Gelegenheiten hat Reinhardt die Funktionsstelle des Regisseurs⁶⁷ und das Geschehen der Inszenierung als einen mehrphasigen Prozess beschrieben. Die erste Phase bildet das Studium des Dramentextes, seine semantische Erschließung. Die Tätigkeit des Regisseurs hat in dieser Phase intellektuell-analytischen Charakter: »Zuerst studiere ich das Manuskript des Autors mit der größten Sorgfalt durch, jede Einzelheit beachtend, jede Situation so weit als möglich ausarbeitend«.⁶⁸ An anderer Stelle beschreibt er die zweite Phase der Regiearbeit:

Ich mache mir eine ganze Partitur. Ich versuche, das Gebilde des Dichters aus der Atmosphäre seines Wollens und Fühlens für mich noch einmal zu schaffen, das besondere Gesetz seiner Architektur zu erkennen, es danach in greifbarer Scheinwirklichkeit wieder aufzubauen und alles seinem Wesen Fremde ihm fernzuhalten. Jede einzelne Szene des Dramas wird neu gestaltet, jede Bewegung der handelnden und der unter der Wirkung dieses Handelns stehenden Personen, jeder mimische Ausdruck, den die Situation erfordert, notiert.⁶⁹

Die Erstellung der Partitur, das heißt des Regiebuchs,⁷⁰ als zweite Phase des Regieprozesses – Reinhardt spricht von einem »Umsetzen in die Wirklichkeit«⁷¹ – übersetzt das Drama aus der Linearität des Schrifttextes in eine Ordnung, die sich der räumlichen Ordnung der Bühne annähert. In Reinhardts Regiebüchern finden sich Kommentare zu Mimik, Gestik, Phonetik etc., kombiniert mit Skizzen zur Bühnendekoration, Beleuchtung etc. Dieser Überschritt erfolgt in der Imagination des Regisseurs, welche sich im Regiebuch objektiviert. Bezeichnend ist auch, wie Reinhardt den Bewusstseinszustand des Regisseurs in dieser zweiten Phase des Inszenierungsprozesses imaginiert. Dieser ist nicht mehr der intellek-

⁶⁷ Leonhard M. Fiedler nennt Reinhardt den »erste[n] wirkliche[n] Regisseur des Theaters«, das heißt den ersten Spielleiter, der für sich den Status eines gegenüber dem Dramatiker eigenständigen Künstlers reklamiert (Fiedler, Die Überwindung des Naturalismus [wie Anm. 35], S. 69–84, hier S. 69).

⁶⁸ Reinhardt, Etwas über meine Methode (wie Anm. 48), S. 364.

⁶⁹ Reinhardt über sein »Mirakel« (wie Anm. 47), S. 365.

⁷⁰ John L. Styans schreibt Max Reinhardt die Erfindung des Regiebuchs zu. John L. Styans, Max Reinhardt. Cambridge u.a. 1982, S. 1; vgl. auch S. 73.

⁷¹ Reinhardt, Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs (wie Anm. 58), S. 418.

tuell-analytische Bewusstseinszustand der ersten Phase; die zweite Phase der Imagination wird in Metaphern des Gebärens und Träumens als ein emotional-sinnliches, impulsiv-eruptives Geschehen beschrieben:

Seine geistige Bühne bevölkert sich, füllt sich, kreißt und gebiert mit einem Zauberschlag eine neue, wundervolle Welt. [...] Mit trunkenen Augen, mit zitternden Händen, die Augen voll von sphärischer Musik, schleicht er an seinen Tisch und schreibt seine Visionen nieder, ins Buch neben die Worte, die sich mit Blut füllen. Er schreibt fieberhaft, gejagt, gehetzt, was er erlebt hat: neben jeden Satz eine Bemerkung, eine Note, einen Tonfall, und dann wie alles aussehen und wie alles klingen soll. Ein vollkommene Partitur – sein Regiebuch.⁷²

Die dritte Phase des Verweltlichungsprozesses Inszenierung ist in Reinhardts Entwurf jene, in welcher der Regisseur den Schauspielern sein Inszenierungskonzept vorstellt. Diese Phase ist wiederum vom Intellekt geprägt. Es geht darum, den Darstellern die semantische Dimension des zur Aufführung gelangenden Textes zu vermitteln:

Habe ich so diese Partitur fertig, dann beginnt die Roharbeit der Regie. Erstes Ziel muß sein: Alle Mitwirkenden verstehen zu lehren, was der Dichter will und was, um diesen Willen wirksam zu machen, an Empfindung und Effekt von jedem einzelnen und dadurch von der Masse ausgedrückt werden muß. Wissen die Menschen dann genau, worum es sich handelt und was sie auszudrücken haben, so beginnt der Weg an das zweite Ziel. Sie müssen nun lernen, mit welchen Kunstmitteln die vom Dichter verlangte Empfindung ausgedrückt und den Zuschauern mitgeteilt werden kann.⁷³

In seinem programmatischen Text »Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler« entwirft Reinhardt das Bild eines solchen ersten Probengesprächs in seiner Typik, die durch eine Asymmetrie des Verhältnisses von Regisseur und Schauspieler gekennzeichnet ist. Der Schauspieler benötigt den Regisseur, um sich zu seiner Rolle, wie sie das Regiebuch entwirft, ins Verhältnis zu setzen:

Der da vorne bleibt, beginnt zu sprechen, vorzusprechen, zu erläutern, sein Bild ein wenig zu enthüllen.

⁷² Ebd.

⁷³ Reinhardt über sein »Mirakel« (wie Anm. 47), S. 365.

Schweigend hört der Schauspieler zu. Sein Freund spricht, will ihm wieder was aufzutroyieren, was ihm nicht liegt.

Er bedauert, leider eine andere Auffassung zu haben.

Aha. Was denn für eine.

Nun kommt ein Schwall törichter Worte. Sie werden höflich angehört. Das irritiert ihn, er bleibt stecken, zuckt verlegen die Achseln.

Ein anderer zeigt sich dankbarer, beflissener, es ist zufällig der, der die große Rolle hat.

Er erkennt freudig, daß sein eigenes Wesen da aufgebaut ist, daß die Sache aus ihm heraus gedacht ist. Ein glückliches Lachen steckt ihm in der Kehle, kitzelt ihn in der Nase. Kinder, Kinder! Ein Fußbreit gewonnen. Hoffnung keimt auf. Er nimmt einen Anlauf, wird wärmer, den Einen überredet, den Anderen zwingt er, den Mißvergnügten überzeugt er von der Wichtigkeit der verachteten Rolle. Dem Vierten geht von selbst langsam ein Licht auf.⁷⁴

Zum Verweltlichungsvorgang Inszenierung gehört schließlich ein weiterer Aspekt – derjenige der Aktualisierung historischer Texte und ihrer Aufführungsweisen. An verschiedenen Stellen erweist sich Reinhardt als ein Gegner dessen, was in der Musik später als historische Aufführungspraxis bezeichnet worden ist:⁷⁵

Zuerst empfängt er die Dichtung bei sich zu Hause, im stillen Kämmerlein. Voll Andacht und mit inbrünstiger Liebe gibt er sich restlos dem Werke hin und lauscht auf jedes Wort und auch auf das, was hinter den Worten steht. Er versetzt sich ganz in die Zeit des Dichters und bleibt dabei doch ein Kind seiner eigenen Zeit, unbewußt mit ihren Kräften erfüllt (*ein Instrument, das der Tag gebaut hat*). Gleichwohl können sich auf seinen Seiten tausendjährige Werke wie die antiken Dramen beleben. Denn das ist unser Beruf: die Werke, die wir geerbt haben, immer wieder von Neuem zu erwerben, um sie zu besitzen. Das heißt: sie aus dem Geiste unserer Zeit wieder neu zu gebären.⁷⁶

In Reinhardts Projekt einer Verweltlichung der Bühne kommt dem Regisseur eine Schlüsselposition zu. Daher verwundert es nicht wenig, auf Äußerungen aus seinem Munde zu stoßen, die das Verschwinden dieser Instanz prophezeien oder dieses doch immerhin zum programmatischen Ziel erheben: »Wenn ich vom Theater der Zukunft spreche«, bekundet er 1928 in »Das ideale Theater«, »möchte ich vor allem einmal feststel-

⁷⁴ Reinhardt, Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs (wie Anm. 58), S. 420.

⁷⁵ Vgl. Peter Reidemeister, Historische Aufführungspraxis. Darmstadt 1996.

⁷⁶ Reinhardt, Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs (wie Anm. 58), S. 417f. (Hervorh. im Orig.).

len, daß ich den *Regisseur* für eine provisorische oder besser vorübergehende Erscheinung in der Weiterentwicklung des Theaters halte«.⁷⁷ Die vorübergehende Notwendigkeit dieser Verweltlichungsinstanz sieht Reinhardt dem Sachverhalt der Literarisierung des Theaters geschuldet, also seiner Verpflichtung auf das geschriebene Wort, das seinem Wesen nach ein Medium der Entweltlichung ist. »Wenn der *Regisseur* heutzutage nötig ist, um die Kluft, die zwischen den Autoren und den Interpreten ihrer Werke gähnt, zu überbrücken«, führt er seine oben zitierten Sätze fort, »so ist das ganz einfach eine Folgeerscheinung der traurigen Tatsache, daß die Bühnenschriftsteller ihr Handwerk nicht verstehen. Sie schreiben ihre Werke in der Einsamkeit ihrer Studierstuben«.⁷⁸ Reinhardts Diagnose ist klar: Die Instanz des *Regisseurs* hat ihren Ort allein in einem auf das weltlose Medium Schrift verpflichteten Theater, das heißt in einem Theater, das sich immer noch im Horizont der klassischen Episteme bewegt. Im von ihm avisierten »idealen« Theater hingegen, das kein Theater der Repräsentation mehr wäre, verlöre der *Regisseur* seine Funktion. Reinhardt zielt auf einen mediologischen Paradigmenwechsel ab, wenn er den Bühnenautoren aufgibt, sich »von dem festeingewurzelten Vorurteil [zu] befreien, daß es unter ihrer Würde ist, für das spezifische Talent eines gewissen Schauspielers eine allein für ihn bestimmte Rolle zu schreiben«⁷⁹. Die geforderte Ausrichtung des Bühnenschriftstellers an der Instanz des Schauspielers (»Den idealen Zustand hätten wir meiner Ansicht nach dann erreicht, wenn der *Bühnenautor* auch *Schauspieler* wäre«⁸⁰) intendiert die Paradigmatisierung der Instanz der leiblichen Schauspielerpersönlichkeit, und sie impliziert die Proklamation eines verweltlichten Theaters zum Leitmedium, wohingegen der im Medium der Schrift vorliegende Dramentext, und mit ihm sein Urheber, seinen angestammten paradigmatischen Status einbüßt. Das Theater der Zukunft, wie Reinhardt es vorschwebt, wird ein verweltlichtes Schauspielertheater sein, nicht mehr ein entweltlichtes Autorentheater. Wenn er Shakespeare und Molière dafür lobt, dass sie »ihre Stücke erst im Verlauf der Proben richtig wachsen und gegenständlich werden« lie-

⁷⁷ Max Reinhardt, Über das ideale Theater. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 463–467, hier S. 463.

⁷⁸ Ebd., S. 464.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 463 (Hervorh. im Orig.).

ßen und »sie den Bedingungen des Theaters, für das sie sie inszenierten, und vor allem den mitwirkenden Schauspielern mit großem Geschick«⁸¹ angepasst hätten (»Die Hauptsache ist, daß die Dichtungen dieser beiden großen Dramatiker für das Theater geschrieben wurden und oft erst auf der Bühne entstanden«),⁸² dann sieht er ihre Vorbildfunktion darin, dass sie gerade keine Vertreter des Repräsentationszeitalters auf der Bühne gewesen sind. Seine Forderung nach Entparadigmatisierung des Autors und seiner Eingliederung in das Ensemble der Theaterkünstler korrespondiert dabei mit der Errichtung des Theaters für die Massen. Nicht nur auf der Seite der Rezeption, auch auf derjenigen der Produktion wird ein Prozess der entindividuierenden Kollektivierung erstrebtt. Die Position des vereinzelten Autors soll in gleicher Weise überwunden werden wie die Vereinzelung des Zuschauers im Massentheater.

Konstanze Heininger hat angemerkt, dass Hugo von Hofmannsthal diesem weltlichen Konzept des Theaterschriftstellers bereits vor seiner Begegnung mit Max Reinhardt entsprach:

Der ›Elis‹ im Fragment »Das Bergwerk zu Falun« war inspiriert von Josef Kainz. Im Laufe seiner dramatischen Arbeit der folgenden Jahre entstanden viele weitere Rollen für bestimmte Schauspieler – die Titelrolle in »Elektra«, der ›Schwertträger des Kreon‹ in »Ödipus und die Sphinx« und die ›Werke‹ im »Jedermann« für Gertrud Eysoldt, der ›Theodor‹ im »Unbestechlichen« und der ›Theophil‹ im Ballett »Prima Ballerina« für Max Pallenberg, zuletzt der ›Sigismund‹ im »Turm« für Alexander Moissi.⁸³

Aber noch ein anderer Aspekt ist für das Konzept eines weltlichen Theaterschriftstellers wesentlich: die Aufgabe nämlich des Anspruchs, Originalstücke zu verfassen, mithin einen Bruch zu vollziehen mit jenem emphatischen Konzept von Autorschaft, wie es sich im Horizont der klassischen Episteme herausgebildet hatte. Statt Dramen zu verfassen, für die er die alleinige Urheberschaft reklamieren kann, bearbeitet Hofmannsthal Werke des europäischen Kanons: Sophokles' »Elektra« (um 413) und »König Ödipus« (ca. 429–425) oder Pedro Calderón de la Barcas »Das große Welttheater« (1655; Hofmannsthal: »Das Salzburger Große Welttheater«, 1922) und »Das Leben ein Traum« (1636, Hof-

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 464.

⁸³ Heininger, »Ein Traum von großer Magie« (wie Anm. 2), S. 104.

mannsthal: »Der Turm«, 1927), um nur die bekanntesten zu nennen. Programmatisch heißt es hierzu in seinem »Wiener Brief [III]« (1923): »[D]as scheint mir das eigentliche Schicksal des Künstlers: sich selber als den Ausdruck einer in weite Vergangenheit zurückführenden Pluralität zu fühlen«;⁸⁴ und auch in »Das alte Spiel von Jedermann« (1911) schreibt Hofmannsthal sich die Rolle eines Sachwalters der Tradition zu:

Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu sagen, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund weitergegeben, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihr wahres Gesicht verlieren, zwei Männer sie endgültig aufschrieben. Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen.⁸⁵

Zugleich jedoch setzt er sich von dem mit den Namen Johann Gottfried Herder,⁸⁶ Jacob und Wilhelm Grimm, Clemens Brentano, Achim von Arnim und Joseph Görres verbundenen Projekt einer Rettung der mündlichen Traditionsbestände mittels ihrer Verschriftlichung ab, wenn er die Überführung ins Medium der Schrift als ein Verschüttungs- und Verlustgeschehen bezeichnet: »Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrt besitzstandes«.⁸⁷ Hat die Überführung der mündlichen Überlieferungen in die Schrift als dem paradigmatischen Medium des Repräsentationszeitalters in den Verlust dieser weltlich-kontextuellen Wissensbestände gemündet, so zielt Hofmannsthals Credo, mit dem »Jedermann« »dem deutschen Repertorium nicht so sehr etwas *gegeben*, als ihm etwas *zurückgegeben* zu haben«,⁸⁸ in die entgegengesetzte Richtung. Hofmannsthal sucht solche Bestände der dramatischen Tradition auf, die vor der Wende des Theaters zur klassischen Episteme entstanden sind und einem vorklassischen Zeichenregime zugehören. Waren sie im Horizont der klassischen Episteme aus dem Kanon ausgeschlossen worden, weil

⁸⁴ GW RA II, S. 289.

⁸⁵ GW D III, S. 89.

⁸⁶ Zu Johann Gottfried Herders Konzept des Dichters als Stimme des Volkes vgl. Franz-Josef Deiters, Auf dem Schauplatz des »Volkes«. Strategien der Selbstzuschreibung intellektueller Identität von Herder bis Büchner und darüber hinaus. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2006, S. 35–61.

⁸⁷ GW D III, S. 89.

⁸⁸ Ebd., S. 104 (Hervorh. im Orig.).

sie aus repräsentationslogischer Perspektive ein referenzloses Spiel leerer Signifikanten darstellten, so knüpft Hofmannsthal an sie an, um das klassische Zeichenregime der Repräsentation zu überwinden: »Es ist die Gefahr und der Ruhm unserer Zeit, an deren Schwelle der greise Ibsen steht, daß wir weit genug wiederum sind, uns im Allegorischen bewähren zu müssen«, urteilt er 1911 in »Das alte Spiel von Jedermann«.⁸⁹ Das Stichwort des Allegorischen ist in diesem Zusammenhang insofern wichtig, als die allegorische Darstellung die das Repräsentationsmodell steuernden Dichotomien von innen/außen, sinnlich/intelligibel unterminiert.⁹⁰

Hofmannsthals semioarchäologische⁹¹ Strategie intendiert aber nicht allein, solche im Horizont der klassischen Episteme vom Kanon ausgeschlossenen Dramenbestände wiederzugewinnen. Seine Suche gilt überdies den Spuren, die eine Kontinuität des scheinbar Verlorenen bis in die Gegenwart hinein bezeugen:

Als im achtzehnten Jahrhundert, am meisten durch Lessings kraftvolle aber einseitige Bemühungen, das Theater der Gebildeten entstand, welches ganz andere, fremde Fundamente hatte und ganz neue unvolksmäßige Forderungen aufstellte, sanken die alten theatralischen Instinkte ins dumpfere Volk zurück. Aber da von diesem immer neue Elemente ins »Publikum« aufstiegen, konnte sich doch in der anerkannten theatralischen Hauptstadt Wien, mindestens in ihren Vorstädten, ein volksmäßiges Theater halten, von welchem Raimunds und Nestroy's Hervorbringungen die letzten Blüten waren.⁹²

Seine semioarchäologische Kontinuitätsthese versucht Hofmannsthal noch weiter zu erhärten, wenn er selbst in den Dramenbeständen des Rezeptionszeitalters Spuren des vorklassischen Zeichenregimes ausmacht:

Die im Volksgeschmack verborgenen Instinkte hatten auch die Kraft, in das Schaffen unserer Klassiker hineinzudringen und sich dort in so fremder Sphäre gleichsam wie im Traum geltend zu machen: so ist von Schillers »Räubern« das Hauptmotiv selber, die Verherrlichung der Räuberbande, aus der glei-

⁸⁹ Ebd., S. 90.

⁹⁰ Wiebke Freytag, Art. »Allegorie, Allegoresee«, In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding, Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 330–392, hier Sp. 341–349.

⁹¹ Max Reinhardt verwendet den Begriff der Archäologie explizit, wenn er hinsichtlich seiner Methode gegenüber einem Londoner Journalisten erklärt: »Neben anderen Dingen will ich den größten Wert auf die archäologische Genauigkeit legen« (Reinhardt, Etwas über meine Methode [wie Anm. 48], S. 364).

⁹² GW D III, S. 170f.

chen Wurzel wie so manches Drama eines reisenden Puppentheaters, das dem »bayrischen Hiasl« oder den »Grasl« verherrlicht; desgleichen die so wichtigen astrologischen Elemente im »Wallenstein« oder die Geistererscheinungen und Zaubereien in der »Jungfrau von Orleans«; vom »Faust« aber, wie der erste Teil dem Puppenspiel und dem Hans Sachs seine wesentliche Form verdankt, so sind in den zweiten unzähligen Elementen der volksmäßigen Bühne, der Maskenspieltradition und endlich gar noch der Mysterienbühne hineingenommen.⁹³

Lassen sich damit selbst die Dramenbestände des Repräsentationszeitalters in Hofmannsthals Projekt einer Verweltlichung des Theaters integrieren, so lesen sich seine Äußerungen aus dem Jahre 1922 wie eine Konkretisierung von Reinhardts 20 Jahre zuvor erhobener antihistoristischer Forderung nach Aktualisierung der kanonischen Werke: »Man muß die Klassiker neu spielen; man muß sie so spielen, wie wenn es Dichter von heute, ihre Werke Leben von heute wären«.⁹⁴

Das auf Ähnlichkeitsbeziehungen abgestellte Zeichenregime eines weltlichen Theaters, wie es Hofmannsthal vorschwebt, ist dabei wesentlich zirkulär. Was im theatralen Spiel sichtbar gemacht werden soll, ist die theatrale Natur des Menschen:

In jener älteren Welt, die wir die mittelalterliche nennen, die aber in ihrer verjüngten Form, der des Barock, bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts reichte, ja noch durch dieses hindurch, bis in unsere, der heute Lebenden, eigene Jugend, war alles ein Schauspiel: von der Vermählung des Fürsten bis zur Hinrichtung des Gewalttäters, von der Einholung fremder Gesandten bis zur alljährlich wiederkehrenden Kirchweih im kleinen Dorf. Manches hat sich von diesem Überreichtum an Aufzügen und Zeremonien da und dort in Europa gehalten, in den katholischen Ländern mehr als in den protestantischen. [...] Hier in Wien, im Schatten der Kaiserburg und des Stefansdomes, hat sich von diesen Feierlichkeiten am meisten gehalten, und unter einer ganz naiven, auf reiner Festfreude, reinem Theatersinn ruhenden Teilnahme der ganzen Bevölkerung.⁹⁵

Reinhardt argumentiert strukturell gleichsinnig, wenn er behauptet, dass »[h]eute und für alle Zeiten [...] der Mensch im Mittelpunkt aller Schauspielkunst stehen [muß], der Mensch als Schauspieler«.⁹⁶ Interessant ist

⁹³ Ebd., S. 171.

⁹⁴ Reinhardt, Über ein Theater, wie es mir vorschwebt (wie Anm. 30), S. 75.

⁹⁵ GW RA II, S. 325.

⁹⁶ Max Reinhardt, Über die Bedeutung des Schauspielers. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 423.

es zu sehen, wie ebendieses zirkuläre Zeichenmodell auch die zeitgenössische Philosophie prägt. Wenn etwa der Begründer der Philosophischen Anthropologie, Helmuth Plessner, in seinem Essay »Zur Anthropologie des Schauspielers« (1948) für seine Bestimmung der exzentrischen Positionalität des Menschen den Schauspieler zur paradigmatischen Figur erhebt

(Als das Verhältnis seiner selbst zu sich selbst ist er [der Schauspieler] die Person seiner Rolle, für sich und für den Zuschauer. In dieser Verhältnismäßigkeit wiederholen Spieler und Zuschauer jedoch nur die Abständigkeit des Menschen zu sich und zu einander, die ihr tägliches Leben durchdringt[.]⁹⁷)

oder wenn Martin Heidegger in seiner Abhandlung »Der Ursprung des Kunstwerkes« (1935/36) vom »Dingcharakter des Werkes« spricht und davon, dass »[d]ie Kunstwerke [...] durchgängig, wenn auch in ganz verschiedener Weise, das Dinghafte« zeigen,⁹⁸ dann erweist sich daran, wie genau sich Hofmannsthals und Reinhards Bemühungen um eine Verweltlichung des Theaters in den zeitgenössischen semiologischen Diskurs einpassen.

Daraus erhellt, dass Hofmannsthals zirkulärem Zeichenmodell nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Dimension eignet. Wenn er in zeitlicher Hinsicht den Anschluss vor allem an vorklassische Theaterformen wie das mittelalterliche Mysterienspiel und das barocke Trauerspiel sucht, so macht bereits der Rekurs auf Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy sowie auf die höfischen Zeremonielle der Habsburger Monarchie deutlich, dass das Projekt einer Wiedereingliederung der Bühne in das weltliche Raum-Zeit-Kontinuum einen Vorgang der Verörtlichung des Theaters darstellt. Wenn Hofmannsthal nämlich 1922 in seinem »Wiener Brief [I]« konstatiert, Wien sei »seit dem Ende des 18. Jahrhunderts – ja man kann, wenn man will, diese Suprematie noch um achtzig Jahre zurückdatieren [...] [–] das theatralische Zentrum Deutschlands«⁹⁹ gewesen, und wenn er in seinen »Gedanken über das Höhere Schauspiel in München« (1928) die Diagnose stellt, dass »[i]n München [...] das alte süddeutsche Theaterwesen fort[lebe],

⁹⁷ Helmuth Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hg. von Günter Dux u.a. Bd. 7. Frankfurt a.M. 2003, S. 399–418, hier S. 411.

⁹⁸ Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders., Gesamtausgabe. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Bd. 5. Frankfurt a.M. 1977, S. 1–74, hier S. 25.

⁹⁹ GW RA II, S. 272.

das in Wien zwischen 1780 und 1830 seine Blüte gehabt« habe¹⁰⁰, dann wird damit die lokale Situiertheit des Spiels als wesentlicher Zug eines weltlichen Theaters behauptet. In diesem Sinne spricht er »vom Orts- und vom Zeitgeist«¹⁰¹ des Theaters. Ebendiese raumzeitliche Verortung ist dem entweltlichten Theater der klassischen Episteme hingegen verloren gegangen; in seiner Verpflichtung auf die Schrift als Medium zur Repräsentation abstrakter Ideen produziert das Theater der klassischen Episteme Universalitätseffekte, die ihren Ort allein im distinkten, raumzeitlich ortlosen Zeichenraum der Schrift haben. Als solches ist das »höhere Bildungstheater«¹⁰² nicht im eigentlichen Sinne verortet, vielmehr hat es seinen Nichtort in der Hauptstadt des Deutschen Reiches, die ihm zur Chiffre wird:

In der jungen riesenhaften Großstadt und den weit älteren Städten mittleren Maßes stehen sich nicht etwa wie in Frankreich Provinz und Hauptstadt gegenüber, sondern die Antithese ist weit besonderer. Sie ist einzigartig, wie alles in der deutschen Situation. Berlin ist nicht die Hauptstadt – kein Münchener, kein Stuttgarter und kein Hamburger wird Berlin für seine Hauptstadt ansehen –, aber es ist die eine überwältigend große deutsche Stadt. Wer sie betritt, den umgibt mit einer Kraft, die nicht zurückzuweisen ist, – weniger ein Stadtwesen als eine Epoche. Das Heute, das Heute-Allein dominiert in ihr.¹⁰³

Wenn Hofmannsthal von Berlin als einer Stadt spricht, die kein »Stadt-wesen« besitze, der also der *genius loci* fehle, und wenn er notiert, dass in der »jungen riesenhaften Großstadt« »das Heute-Allein«, also die Traditionlosigkeit regiere, dann wird daran ersichtlich, warum Hofmannsthals und Reinhardts Projekt einer Überwindung des auf das entweltlichte und entweltlichende Schriftmedium verpflichteten Theaters zugunsten eines an der Instanz des leiblichen Schauspielers ausgerichteten weltlichen Theaters notwendig antimodernistische Tendenzen aufweisen muss.¹⁰⁴

¹⁰⁰ GW RA III, S. 180.

¹⁰¹ Ebd., S. 173.

¹⁰² Ebd., S. 180.

¹⁰³ Ebd., S. 181f.

¹⁰⁴ Deshalb ist es problematisch, wenn Benno Fleischmann in seinem Buch, dem ersten deutschsprachigen Buch über Max Reinhardt überhaupt, 1948 urteilt: »Reinhardt hat ohne jede dogmatische oder weltanschauliche Färbung seiner Schöpfung, ja ohne jedes über die unmittelbarste theatralische Forderung hinausgehende Programm tatsächlich Epoche gemacht« (Benno Fleischmann, Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters. Wien 1948, S. 10f.).

Eine Verweltlichung des Theaters kann es Hofmannsthals Argumentationsfigur zufolge in der modernen geschichtslosen Metropole, als deren Paradigma ihm Berlin gilt, nicht geben. Es sei daher, so Hofmannsthal, wichtig, dass sich die anderen deutschen Städte nicht in den Sog Berlins ziehen lassen, um ihrer vorgeblichen Provinzialität zu entkommen:

Provinziell wirkt vielmehr das unterscheidungslose Übernehmen der berlischen Theatermode. Je mehr das Münchener Publikum von seinem ersten Theater fordert, je bestimmter es sich dem, was dort geleistet wird, wechselweise anschließt und widersetzt, desto sicherer werden sich die fühlen, denen die Leitung obliegt. Die riesenhafte Großstadt reißt an sich, experimentiert, verbraucht und wirft weg. Ein München, ein Hamburg, ein Wien müssen mit der Münze zahlen, die nur sie prägen und ausgeben: ein Theatergeist, an dem ein paar Jahrhunderte geformt haben; ein bestimmter Geschmack; eine beharrende Wärme, eine anhängliche Teilnahme.¹⁰⁵

Entsprechend liest sich Hofmannsthals Erzählung von den Wandlungen des Theaters wie ein Gegenmodell zu Gottscheds teleologischer Erzählung vom Werden des Theaters zur entweltlichten Bühne der klassischen Episteme:

Das Theater ist von den weltlichen Institutionen die einzige überbliebene gewaltige und gemeingültige, die unsere Festfreude, Schaulust, Lachlust, Lust an Rührung, Spannung, Aufregung, Durchschüttung geradhin an den alten Festtrieb des alten ewigen Menschengeschlechtes bindet. [...] Auf der Nilbarke, die von Dorf zu Dorf glitt, erhob sich zu Pharaonenzeiten der Tisch mimender Gaukler; ihm aufs Haar glich das Gerüst, auf dem dreitausend Jahre später Pulcinella und Tabarin hervortraten. Zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts kommen die italienischen »Masken« über die Alpen, Harlekin ihr Anführer. Nirgends wird ihnen so wohl wie in Wien. Hier wurzeln sie sich ein, und Harlekin aus Bergamo wird Hanswurst aus Salzburg. Aus Gozzis Hand empfing Raimund die burleske Masken- und Märchenwelt und setzte ihr ein wienerisches Herz ein. Unter Nestroy's Fingern verändert sie sich; der Märchenhauch geht weg, aber die Gestalten, ob auch ein ätzendes Etwas ihre treuherzigen Mienen verschärft, es sind um so erkennbarer die ewigen Figuren des Mimus, es sind die Tröpfe und die Spötter, die Stupidi und die Derisores der antiken Komödie, es sind die Handwerker wie in Philistions und Theokrits uralten Possen: Knieriem, Leim und Zwirn, und Kilian der Färber, Knöpfel der Pfäidler, Weinberl der Kommis, und Christopherl der Lehrbub, – gewaltige Ahnenreihe, ewiges Leben!¹⁰⁶

¹⁰⁵ GW RA III, S. 182.

¹⁰⁶ GW RA II, S. 269.

In Hofmannsthals Perspektive gibt es, anders als bei Gottsched, keine Geschichte des Theaters im Sinne eines linear-aszendenten, teleologisch auf die Etablierung des Repräsentationsmodells ausgerichteten Geschehens, sondern ein Geschehen unendlicher proteischer Umbildungen, in denen die theatrale Natur des Menschen ihre je orts- und zeitspezifische leibliche Gestalt hervorbringt.

V

Wenn aber genau diese Kette von durch den jeweiligen *genius loci* regierten Gestaltwerdungen des Theaters an dem traditionslosen Nichtort der modernen Metropole Berlin zerrissen ist, dann können Hofmannsthals und Reinhardts Bemühungen um eine Verweltlichung der Bühne im Berliner Zirkus Schumann, der von Hans Poelzig im Jahre 1918/19 zum Großen Schauspielhaus umgebauten ehemaligen Markthalle am Schiffbauerdamm, in der Wiener Rotunde, der Breslauer Jahrhunderthalle oder in der Londoner Olympiahalle nicht ihr Genügen finden. Es sind deshalb wohl theoriestrategische Gründe, die Hofmannsthal und Reinhardt einen Ort wie Salzburg für ihr größtes gemeinsames Projekt, die Salzburger Festspiele, wählen lassen.¹⁰⁷ Denn, so konstatiert Max Reinhardt,

[s]elbst in jener leidenschaftlichen Arbeit, die sich durch die Aktivität eines Großstadtttheaters ergab, ist das Wertvollste verlorengegangen: der Sinn für das Spiel, der in der Kindheit so stark war und auf den in der Kunst und insbesondere am Theater nicht verzichtet werden kann. [...] Ich stelle fest, daß die dramatischen Elemente, wie sie sich im alten österreichischen und bayrischen Theater finden – wie die Commedia dell'arte, die Aufführung

¹⁰⁷ Wenn hier Reinhardt und Hofmannsthal als Begründer der Salzburger Festspiele genannt werden, so gilt dies in ästhetischer Hinsicht. In organisatorisch-institutioneller Hinsicht waren weitere Personen beteiligt. Norbert Christian Wolf führt aus: »Gegründet wurde die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde am 1. August 1917 durch den Salzburger Kaufmann Friedrich Gehmacher und den Wiener Musikkritiker Heinrich Damisch [...]. Am 15. August 1918 wählte die Vollversammlung des Vereins Max Reinhardt, Richard Strauss und Franz Schalk in den neugegründeten Kunstrat. Hugo von Hofmannsthal stieg erst 1919 [...] in die konkrete Planung ein, nachdem der Kunstrat um ihn sowie Alfred Roller erweitert worden war« (Norbert Christian Wolf, *Ordnungsutopie oder Welttheaterschwindel? Hofmannsthals Salzburger Festspielkonzepte in ihrem kultur- und ideologiegeschichtlichen Kontext*. In: Hjb 19, 2011, S. 217–254, hier S. 218); vgl. auch *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*. Bd. 1. Hg. von Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz. Salzburg 1990.

von Mysterienspielen, religiösen Werken, französischen, spanischen und italienischen Stücken –, und das musikalische Element des Theaters auf jener Bühne nicht genügend Nährboden finden.¹⁰⁸

Sogar Wien, für das der österreichische Bühnenschriftsteller Leopold Jacobson noch wenige Jahre zuvor, 1905, in seiner Kritik des Gastspiels von Max Reinhardts Kleinem und Neuem Theater im Theater an der Wien die Traditionverbundenheit als zentrales Differenzkriterium gegenüber der Berliner Experimentierfreude betont hatte,¹⁰⁹ kommt aus Hofmannsthals Perspektive für das Festspielprojekt nicht mehr in Betracht. In seinem Essay »Das Salzburger Große Welttheater« von 1922 konstatiert er das Abreißen der Traditionsserie auch für die österreichische Hauptstadt:

In einer sehr großen Stadt, wie Wien, aber ist so viel Neues und Fremdes zumal durch die Zeitungen ins Denken und Reden gedrungen, daß sich mit dem, was im Volk an altem naivem theatralischen Sinn noch da ist, kein »Publikum« ganz entscheidend mehr durchsetzen läßt – besonders seit die Schranken zwischen der »Stadt« mit ihren unvolksmäßigen Kunstanstalten und der »Vorstadt« gefallen sind.¹¹⁰

Ein dem *genius loci* verhaftetes, ihn zur Darstellung bringendes Theater ist allein außerhalb der metropolitanen Nichtorte möglich; und so entwirft Hofmannthal 1921 ein weitgespanntes landschaftliches Traditionspanorama für die geplanten »Festspiele in Salzburg«:

Musikalisch theatralische Festspiele in Salzburg zu veranstalten, das heißt: uralt Lebendiges aufs neue lebendig machen; es heißt: an uralter sinnfällig auserlesener Stätte aufs neue tun, was dort allezeit getan wurde; es heißt: den Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes gewähren lassen, und diesem Volk, in dem »die Gabe des Liedes, des Menschensachenspielens, des Holzschniedens, des Malens und des Tonsetzens fast allgemein verteilt ist«,

¹⁰⁸ Max Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 227–231, hier S. 227f.

¹⁰⁹ »Je weiter das Gastspiel der Berliner fortschreitet, desto augenfälliger wird es, wie viel Natur und künstlerisches Temperament bei uns vorhanden ist, sieht man, was unser Besitz ist und was jenen mangelt, lernt man aber auch erkennen, was uns fehlt und jene in Fülle haben. Uns gehört die große schauspielerische Kultur, ihnen der starke Spürsinn nach neuen Theaterwerten und das literarische Ideal. Wir sind um die gewisse österreichische Idee zurück, haben die bedächtige Weiterentwicklung, jene haben das Experiment. Sie richten Säulen auf, um sie bedenkenlos morgen wieder einzurießen; wir aber konservieren«. Leopold Jacobson in: Neues Wiener Journal, 21. Mai 1905, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 47.

¹¹⁰ GW D III, S. 171f.

den Weg zurück finden helfen zu seinem eigentlichen geistigen Element. [...] Es ist etwas in diesem Tun und Treiben, diesem unbesiegbaren Drang zur Darstellung, in dem Bild und Klang, pathetische Gebärde und Tanzrhythmus zusammenfließen, das an Attika gemahnt; und hier wie dort scheint es an das gleiche Naturgegebene gebunden: das Bergtal. Ein Bergtal ist ein natürliches Theater, und sonderbar genug, der theatricalische Trieb des südlichen deutschen Stammes folgt den Bergketten. So strahlt er bis in den Böhmerwald aus; die Passionsspiele zu Höritz sind sein letztes lebendiges Überbleibsel; so geht er nördlich bis Niederbayern, östlich bis an die ungarsche Ebene. Die Nürnberger Landschaft gehört noch dazu, die Hügel von Bayreuth gehören dazu. Und sollte es Zufall sein, daß Wagner Bayreuth gewählt hat? In Bayreuth steht aus der Markgrafenzeit das prunkvolle Barocktheater, das ein süddeutscher Fürst geschaffen hat. Es ist nichts Zufall, alles geographische Wahrheit, tiefer Zusammenhang zwischen scheinbar nur Geistigem und scheinbar nur Physischem.¹¹¹

Beansprucht wird für die projektierten Festspiele der Status, »uralt Lebendiges aufs neue lebendig [zu] machen«, also – im Sinne des zyklischen Zeichenmodells – ein Vorgängiges, den »theatralische[n] Trieb des südlichen deutschen Stammes«, als eine Naturmacht sichtbar zu machen (»[e]in Bergtal ist ein natürliches Theater«) und so den »tiefer[en] Zusammenhang zwischen scheinbar nur Geistigem und scheinbar nur Physischem« zu revidieren, auf dessen Unterscheidung das Repräsentationsmodell der klassischen Episteme beruht.

In seiner Lobrede auf »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche« von 1892 wird ersichtlich, wie sehr die Orientierung am zyklischen Zeichenmodell Hofmannsthals Denken von Beginn an bestimmt. Dort heißt es:

Denn dazu, glaube ich, sind Künstler: daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, einen Sinn und eine Seele empfangen. »Die Natur wollte wissen, wie sie aussah, und schuf sich Goethe.« Und Goethes Seele hat widerspiegeln tausend Dinge zum Leben erlöst.¹¹²

Die Figur der Rückkehr, die der autobiografische Aspekt von Max Reinhardts Begründung des Projektes der Salzburger Festspiele kennzeichnet, ist von analoger Struktur:

¹¹¹ GW RA II, S. 264–266.

¹¹² GW RA I, S. 478.

wieder in meiner heimatlichen Landschaft, hatte ich den Wunsch, ein Theater dort aufzubauen, wo das Theater seinen Ursprung hat, auf österreichisch-bayrischem Boden, in der Stadt, in der meine Laufbahn begonnen hatte. Hier gibt es wirkliche Volkspoesie (Oberammergau, Zell am See usw.), und diese Poesie existiert nicht in Büchern, um nur beim Lesen lebendig zu werden, sondern sie ist aus der Freude am Spiel entsprungen, und nur durch sie kann das wahre Theater entstehen.

Salzburg ist wegen seiner Lage, seiner Architektur, seiner früheren Geschichte, wegen Mozart, wegen der großen Intelligenz und der Unabhängigkeit der kirchlichen Kreise, die hier regierten und infolgedessen immer viel Einfluß gehabt haben, der natürliche Ort für dieses Theater. [...] So war es ein selbstverständlicher Gedanke, dort ein Theater zu begründen, [...] das auf Grundlagen aufgebaut sein würde, die anders sind als diejenigen, unter denen ein Theaterunternehmen in einer Großstadt leidet [...].

Der Grundgedanke war: das Theaterspiel sollte wieder ein Fest werden, wie es in der Antike und im Mittelalter unter Führung der Kirche gewesen war [...]. Aus meinem ersten Jahr im Salzburger Theater erinnerte ich mich an den wundervollen Park von Hellbrunn, und ich wandte mich an den Kaiser Franz Joseph mit der Bitte, den Park für die Errichtung eines Festspielhauses zur Verfügung zu stellen.¹¹³

Ausgehend von der semiologischen Grundorientierung von Reinhardts und Hofmannsthals Äußerungen, wird schließlich klar, warum die Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn, für das Hans Poelzig die Entwürfe lieferte, nicht die Ultima Ratio für das von ihnen verfolgte Projekt eines weltlichen oder, in Reinhardts Diktion, eines »lebendigen« Theaters sein konnte. Schon 1924 urteilt er in »Auf der Suche nach dem lebendigen Theater«:

Poelzigs Projekt verzögerte sich durch die Schwierigkeiten, die erforderlichen finanziellen Mittel zu erhalten, die heutzutage erforderlich sind, um einen solchen Bau zu errichten. Und doch hat es sich als glücklich erwiesen, daß das Projekt nicht sofort ausgeführt werden konnte, weil sich erst während dieser Periode des praktischen Experiments der Festspielgedanke vollständig und klar herauskristallisierte. [...] Für die Aufführung von Mysterienspielen wird ein barockes, phantastisches Theatergebäude, wie es Poelzigs erstes Projekt vorsah, nicht benötigt, sondern ein ernstes, heiliges Interieur, wie in einer Kathedrale. Das Pathos der Höhe. Kein umfangreicher Mechanismus für die Bühnentechnik.¹¹⁴

¹¹³ Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater (wie Anm. 108), S. 228.

¹¹⁴ Ebd., S. 231.

Reinhardts Bemerkungen reflektieren seine Erkenntnis, dass das Monofunktionsgebäude Schauspielhaus – ungeachtet seiner konkreten architektonischen Ausgestaltung – als ein Relikt des Repräsentationsmodells die Verweltlichung der Bühne blockiert, da es den Ort des Spiels aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum ausgliedert. Um es wirklich zu verorten, muss das Theaterspiel in das weltliche Raum-Zeit-Kontinuum eingebunden und an Orte wie den Platz vor dem Dom, wo er 1920 erstmals den »Jedermann« inszeniert, oder die Kollegienkirche verlegt werden, wo er 1922 das »Salzburger Große Welttheater« zur Aufführung bringt. Reinhardt begründet die Wahl dieser ›Naturschauplätze‹ für die Festspiele wie folgt:

Jeder Platz, jede Straße hier scheint ja von vornherein zum Schauplatz eines Spieles geschaffen zu sein. Die Atmosphäre von Salzburg ist durchdrungen von Schönheit, Spiel und Kunst. Von den alten Mysterienspielen des Mittelalters führt eine dauernde Kette von Schaustellungen und Spielen bis in unsere Zeit. Das Heckentheater in Mirabell, das Steintheater in Hellbrunn, in dem 1617 die erste deutsche Oper aufgeführt wurde, sind nur Glieder dieser Reihe.¹¹⁵

Mittels der Verlegung des Theaterspiels an diese ›Naturschauplätze‹ soll im Sinne des zyklischen Zeichenmodells die Theatralik der süddeutschen Kulturlandschaft sichtbar gemacht werden. In diesem Sinne behauptet Max Reinhardt: »Die Schauspielkunst ist eine Kunst der Enthüllung, nicht der Verwandlung!«¹¹⁶ Mögliche Einwände gegen das Konzept vorwegnehmend, stellt Hofmannsthal genau diesen Aspekt explizit heraus, wenn er anmerkt, dass ein

Programm, das ein Schillersches Drama oder Goethes »Faust« und daneben die Oper »Ariadne«, ein Mysterienspiel und »Die Fledermaus« umspannt, [...] leicht als unzusammenhängend, der bindenden Idee entbehrend erscheinen [könnte], sogar als platt opportunistisch: nur veranstaltet, um vielerlei Geschmacksrichtungen zu befriedigen, ohne höheren zusammenhaltenden Gedanken. Dennoch ist ein solcher Gedanke vorhanden: den süddeutschen (bayrisch-österreichischen) Theatergeist anschaulich zu machen, indem man theatralische Werke der verschiedensten Sphären vors Publikum bringt,

¹¹⁵ Max Reinhardt, Festliche Spiele. Ein Gespräch mit Max Reinhardt. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 241–244, hier S. 242.

¹¹⁶ Reinhardt, Der Schauspieler und seine Rolle (wie Anm. 61), S. 423.

deren Gemeinsames in der gemeinsamen Abstammung vom älteren süddeutschen Theaterwesen liegt: gleichsam Kinder *einer* Familie.¹¹⁷

Bei der Suche nach Bühnenstücken, die dieser Theaterkonzeption entsprechen, bemühen sich Reinhardt und Hofmannsthal um die Zusammenstellung eines Kanons, der die Funktion eines gestischen Leibes des örtlichen *genius loci* zu erfüllen vermag. In »Auf der Suche nach dem lebendigen Theater« führt Reinhardt aus, dass er »die vorhandene Volksliteratur und viele Mysterienspiele [studierte], die noch in der Umgebung Salzburgs existieren oder von einzelnen Personen gesammelt worden sind«.¹¹⁸ Hofmannsthal sei in diesem Zusammenhang die Aufgabe zugefallen, »das vorhandene reiche Material für unsere Zeit zum Leben zu erwecken, es zu überarbeiten und den vorhandenen Möglichkeiten, den Schauspielern und den Örtlichkeiten, anzupassen«¹¹⁹. Als Kernstück dieses Kanons kristallisiert sich sehr bald der »Jedermann« heraus, von dem Hofmannsthal meint, dass »[d]ramatische Gebilde dieser großen simplen Art [...] wahrhaftig aus dem Volk hervorgestiegen« und als solche »wiederum vor das Volk«¹²⁰ zu bringen seien. Reinhardt seinerseits reflektiert das Regiekonzept zum »Jedermann«, das er als einen Vorgang der Einbettung des Spiels in die Gegebenheiten des Ortes und also als eine Operation zur Verweltlichung der Bühne beschreibt:

Eine Bretterbühne vor den Türen des Doms. Herolde, die das Spiel ankündigten. Auftritt der Schauspieler von den benachbarten Plätzen aus. Die Glocken aller Kirchen läuten. Geheimnisvolle Rufe von den Kirchtürmen, herab von der Festung und aus größerer Entfernung, die den Jedermann zum Tode rufen. Der Teufel, der aus den Zuschauerreihen auf das Podium springt. Der Glaube und der Engel, die am Ende aus dem Dom heraustreten. Die breiten Plätze der Stadt angefüllt mit einer dichten Zuschauermenge. An

¹¹⁷ GW RA III, S. 178.

¹¹⁸ Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater (wie Anm. 108), S. 229. Reinhardt selbst inszenierte, wie Hugo Fetting berichtet, neben dem »Jedermann« (1920–1937, mit Ausnahme der Jahre 1922–1925) und dem »Salzburger Großen Welttheater« (1922–1925) Molières »Der eingebildete Kranke« (1923), »Das Mirakel« von Karl Vollmoeller (1925), Hofmannsthals »Die grüne Flöte« (1925), Carlo Gozzis »Prinzessin Turandot« (1926), »Der Diener zweier Herren« von Carlo Goldoni (1926 und 1930), William Shakespeares »Ein Sommernachtstraum« (1927 und 1930), Friedrich Schillers »Kabale und Liebe« (1927 und 1930) und »Die Räuber« (1930), Somerset Maugham's »Victoria« (1930), Hofmannsthals »Der Schwierige« (1931), Johann Wolfgang Goethes »Stella« (1931) sowie den ersten Teil seines »Faust« (1933–1937). Hugo Fetting in: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 214.

¹¹⁹ Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater (wie Anm. 108), S. 229.

¹²⁰ GW D III, S. 105.

den Fenstern des benachbarten Klosters Mönche und Priester, in der ersten Reihe der Erzbischof und das Domkapitel. Der Verkehr ruht völlig, die gesamte Stadt lauscht und schaut atemlos zu. Ein wunderbares Lichterspiel: zunächst Tageslicht, dann Sonnenuntergang, schließlich Fackeln.¹²¹

Reinhardt legt den Fokus auf die intendierte Entgrenzung von Spiel und Welt: Die Schauspieler treten »von den benachbarten Plätzen aus« auf; ihr Spiel ist also nicht auf die »Bretterbühne vor den Türen des Doms« eingegrenzt. »Glocken aller Kirchen«, welche die Gläubigen zum Gottesdienst rufen und also nicht eigentlich Bestandteil des Spiels sind, tragen trotzdem zum Gesamteindruck der Inszenierung bei; »Kirchtürme[]« und die »Festung« spielen gleichermaßen mit. Die Figuren »Glaube« und »Engel« treten »aus dem Dom« heraus und gewinnen so den Nimbus von Verkörperungen der in der Welt wirkenden Mächte. Der Teufel springt als eine weitere in der Welt wirksame Macht »aus den Zuschauerreihen auf das Podium«. Das Auditorium ist nicht auf die Plätze der Zuschauerreihen begrenzt, sondern diffundiert ins Umland zu den »Fenstern des benachbarten Klosters«. Schließlich tragen die tageszeitlich wechselnden Lichtverhältnisse mit dem Wechsel von »Tageslicht«, »Sonnenuntergang« und das nächtliche Dunkel erhellendem Fackellicht zur intendierten Entdifferenzierung von Spiel und Welt bei. Das Spiel wird, so das Programm, zur Veranschaulichung des weltlichen Sterbens eines reichen Mannes, den die Zuschauer als einen Menschen aus ihrer eigenen Mitte erkennen sollen.

Sind Reinhardts Ausführungen im Tone eines die Realisierung antizipierenden Regiekonzepts vorgetragen, so behauptet Hofmannsthal gar dessen Erfolg, wenn er sich in »Das alte Spiel von Jedermann« (1911) zum Metazuschauer stilisiert, der *ex post* die tatsächliche Wirkung des Spiels auf das Publikum beschreibt:

Diese Arbeit aber beendigt, durch ähnliche verstehende und teilnehmende Aussprüche erfreut, war es ein leichtes, völlig zurück- und gegenüberzutreten, als ein Zuschauer unter Zuschauern das lebendige Spiel auf sich wirken zu lassen, dessen Eindruck durch diese Blätter festzuhalten versucht wird. Glocken wurden geläutet, kräftig und anhaltend. Da wurde die ganze große Masse still und es war, als fühlte man das Stillwerden jedes einzelnen. Indessen war es auch ganz dunkel geworden. In dem riesigen, kaum erleuchte-

¹²¹ Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater (wie Anm. 108), S. 229.

ten Raum wurde aus den Tausenden von zufällig zusammengekommenen Menschen, deren Gesichter das einzige Helle in dem dümmrigen Dunkel waren, mit einem Schlag ein Wesen: die Menge. Vor diese Menge trat nun der Spielansager oder Herold und sagte das Spiel an. Er trat seitwärts auf dem Gerüst heraus, ging nach vorne und stieg ein paar Stufen empor, die am vordersten, niedrigsten Teil des Gerüstes zu den mittleren höheren hinaufführten. Hier blieb er stehen, genau in der Mitte, und sagte seinen Spruch her. Von oben fiel ein Schein auf ihn und erleuchtete sein buntes Heroldsgewand, seine Hand mit dem weißen Stab, sein Gesicht, das gewöhnlich war, und über dem ein Kopfschmuck mit recht bunten und schönen Straußengefedern den Kopf des Mannes ansehnlich machte. Als er geendet hatte, war die Menge minder ruhig als vorher: es schien, als sei eine ganz besonders wunderbare Spannung von ihr genommen, die während des Glockenläutens auf ihr gelegen hatte. [...] Einen Augenblick lang war es völlig dunkel, dann fiel taghelles Licht auf das unterste Gerüst und auf den Schauplatz, der vor dem Gerüste lag. Das Gerüst und der Schauplatz waren leer. Sogleich geriet die Menge in eine kleine Unruhe, weil sie nun nicht wußte, wie das Spiel weitergehen würde und was sie sich erwarten sollte. Da kam der Schauspieler, welcher in dem Spiel den Jedermann vorstellte, mit schnellen Schritten auf das Gerüst zu, stieg hinauf, stand breitbeinig inmitten und wandte sein Gesicht der großen Menge zu. Sogleich wurden die Leute stiller, denn es war einer von den seltenen Schauspielern, welche eine große Gewalt über die Menge ausüben, je leichter, je mehr Leute sie vor sich haben. Diesem sah man es an, daß der Anblick einer so übergroßen Menge ihn reizte und befeuerte. [...] Da wurde der großen Menge gleich behaglich, wie sie den hübschen und reichen Mann da in der Mitte stehen sah, der sich seines Hauses und aller seiner Besitztümer so sehr freute und einen vollen Beutel Goldes in der Hand hatte. [...] Das alles hören die vielen tausend Zuhörer mit ihm, aber die mit ihm an seiner Tafel sitzen, hören nichts und begreifen sein Gebaren nicht, bis mit eins der Tod mitten unter ihnen steht und von hinten her seine grünlich fahle Hand auf Jedermanns Herz legt.¹²²

Im auktorialen Gestus zeichnet Hofmannsthal die Wirkung des Spiels auf das Publikum als ein vollständiges Gelingen der intendierten stimmungshaften Transformation der Zuschauer zur entindividuierten »Menge«, und wenn er die »schnellen Schritte[]« und das »breitbeinig[e]« Stehen des Jedermann-Darstellers hervorhebt, stellt er den Rezeptionsvorgang als ein wesentlich von Sinneseindrücken bestimmtes Geschehen dar. Wie bei Reinhardt spielen die Licht- und Raumverhältnisse eine atmosphärisch zentrale Rolle. Vor allem aber wird der direkte Kon-

¹²² GW D III, S. 93–100.

takt zwischen Darsteller und Publikum betont (»Diesem sah man es an, daß der Anblick einer so übergroßen Menge ihn reizte und befeuerte.«); ja es wird die Gemeinschaft der »Jedermann«-Figur mit den Zuschauern behauptet, wenn Hofmannsthal bemerkt, dass »die vielen Tausend Zuhörer« mit Jedermann die Rufe des Todes vernehmen, während die anderen Bühnenfiguren sie nicht hören können. Die ontologische Differenz von Schauspieler und dramatischer Figur wird damit verwischt und der Zuschauer in die Position des Zeugen eines realweltlichen Ereignisses versetzt. In Hofmannsthals Zeichnung des Wirkungsgeschehens ist mithin die Eingliederung des Spiels ins weltliche Raum-Zeit-Kontinuum erfolgreich vollzogen und die seit Reinhardts und Hofmannsthals ersten Spielen mit der Rampe intendierte Abkehr von der Guckkastenbühne des Repräsentationstheaters als geglückt behauptet.

Den gelungenen Wiederanschluss an die Tradition des dem zyklischen Zeichenkonzept der Ähnlichkeiten verpflichteten Volkstheaters reklamiert Reinhardt schließlich, wenn er für seine Salzburger »Jedermann«-Inszenierung konstatiert, dass die lokale Bevölkerung in ihr den verschütteten *genius loci* erkannt habe:

Das Ergebnis war, daß nicht nur viele Freunde kamen, um das Spiel zu sehen, sondern daß die ganze Landbevölkerung aus der Umgebung herbeiströmte und in die Stadt drängte. Und vor allem: im folgenden Jahr wurde Hofmannsthals altes Mysterienspiel an vielen Orten aufgeführt. Besonders gute Vorstellungen fanden in Mondsee, Zell am See und in anderen ländlichen Gemeinden statt. Im Jahr darauf wurde das Spiel mit einer Volksmenge wiederholt. Ein Volkspoet schrieb es in einer Dialektform und reiste mit seiner Truppe damit herum.¹²³

VI

Das Gelingen von Reinhardts und Hofmannsthals Projekt einer Verweltlichung der Bühne ist jedoch an die Stichhaltigkeit der starken epistemologischen Aussagen geknüpft, die ihr zyklisches Zeichenmodell impliziert. Denn das Theatermodell von entgrenzten Festspielen, die aus der lokalen Kultur erwachsen und ihren *genius loci* vergegenwärtigen,

¹²³ Reinhardt, Auf der Suche nach dem lebendigen Theater (wie Anm. 108), S. 229f.

behauptet die Überwindung der Desemiotisierung der phänomenalen Welt, die Michel Foucault als das wesentliche Kennzeichen der klassischen Episteme identifiziert hat.¹²⁴ Genau eine solche Resemiotisierung der phänomenalen Welt erstreben all diejenigen, die in phänomenologischer Grundorientierung die Wissensordnung in der phänomenalen Welt zu verankern streben. Kritisch gegenüber diesen Versuchen, die auf positivistischen Fehlschlüssen beruhen, sei hier behauptet, dass ihnen auch Reinhardts und Hofmannsthals Festspielkonzept erliegt. Dieses erwächst nämlich nicht aus dem landschaftlichen Boden; vielmehr entspringt der behauptete *genius loci* der ästhetischen Wahrnehmung, das heißt einem Akt der entweltlichenden Bildproduktion, der die räumliche Umgebung zum entpragmatisierten Landschaftsbild stillstellt. Diese ästhetische Wahrnehmung setzt die das Subjekt-Objekt-Verhältnis konstituierende Desemiotisierung der phänomenalen Welt nämlich immer schon voraus. Überwinden lässt sich die Subjekt-Objekt-Spaltung nur subjektiv und auf Zeit: im ästhetischen Modus der Stimmung. Deren Rahmen aber wird durch Reinhardt und Hofmannthal gesetzt. Es handelt sich mithin um Bilder der Idee der Wiedereingliederung des Bühnenraums in das weltliche Raum-Zeit-Kontinuum, um Bilder der Idee eines ungebrochenen Traditionszusammenhangs, um Bilder der Idee eines *genius loci*, die Hofmannthal und Reinhardt durch wohlkalkulierte Techniken produzieren. Zur Bezeichnung des Ensembles dieser Techniken ließe sich von einer Grammatik der Verweltlichung der Bühne sprechen. Dies erweist sich schon daran, dass die Festspiele selber einen institutionellen Rahmen darstellen, in dem sich nicht eine lokale Gemeinschaft rituell vor sich selbst bringt, sondern der in Programmen, Ankündigungszetteln und Presseorganen international einer anonymen Öffentlichkeit angekündigt wird. In einem Brief an Heinz Herald vom 8. Juli 1927 weist Reinhardt selbst darauf hin, dass die Aufführungen des »Jedermann« »von den Gästen, den Ausländern, immer wieder begehrt, besucht und gepriesen worden«¹²⁵ seien. Auch die Nennung der Schauspielernamen in den Programmen zeigt die Persistenz der ontologischen Differenz der Ebenen von Darsteller und dramatischer Figur und also die Persistenz des Repräsentationsmodells an. Wie sehr die Setzung ei-

¹²⁴ Vgl. Foucault, Ordnung der Dinge (wie Anm. 3).

¹²⁵ Max Reinhardt [An Heinz Herald], Beauvallon, 8. Juli 1927. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 233–238, hier S. 234.

nes das Theaterspiel entweltlichenden Rahmens als konstitutiv für das Konzept der Salzburger Festspiele ist, verraten Äußerungen der beiden Festspielurheber selbst. So richtet Max Reinhardt an den Fürsterzbischof von Salzburg Ignatius Rieder am 16. Juli 1920 eine vielsagende Bitte:

Das einzige Bedenken dagegen, dieses Werk, das ursprünglich auf öffentlichen Plätzen und immer vor einer Kirche gespielt wurde, auf diesem ganz besonders dafür geeigneten Platze aufzuführen, liegt eben in diesem Glockenläuten der benachbarten Kirchen, wodurch jedes gesprochene Wort unverständlich werden müßte.¹²⁶

Es geht Reinhardt in seinem Bitschreiben eindeutig um die Ausschließung von störenden Geräuschen aus der unmittelbaren Umgebung, die keineswegs als dem Gelingen des Theaterspiels zuträgliche Anwesenheit eines *genius loci* erachtet werden. Vielmehr handelt es sich um eine Operation der Ausgliederung des Spielortes aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum, wie sie mit der Errichtung von monofunktionalen Theatergebäuden betrieben wird. Zwar ist der ausgegliederte Raum nicht architektonisch realisiert und stellt keinen Rückzug aus dem Stadtraum dar, vielmehr greift das Theaterspiel expansiv auf den Stadtraum aus, den es okkasionell und ausschnittsweise als entweltlichten ästhetischen Raum beansprucht. Die Geste der Ausgliederung, die Reinhardts Bittzeilen um das Aussetzen des rituellen Glockenläutens der umliegenden Kirchen – und mithin des *genius loci* – ersichtlich wird, betont also die Kontinuität der Entweltlichung der Bühne.

Gleiches gilt für Hofmannsthals Bitschreiben an den Fürsterzbischof Rieder, das um die Erlaubnis zur Aufführung des »Salzburger Großen Welttheaters« in der Kollegienkirche als dem Gelingen der Inszenierung bestzuträglichen Ort nachsucht:

Aber er hat mir dies gesagt: ein Stück aufbauen im Freien wie dies Stück aufgebaut werden muß, in dreiwöchentlichen Proben, jede Gebärde, jede Betonung, und bei all diesen Proben und dann bei den Aufführungen der Nervenspannung und Angst vor dem Wetter ausgesetzt sein, immer die Regenwolke heraufziehen oder dahängen zu sehen – dem fühlt er sich und die Schauspieler nicht gewachsen. Es liegt in der Sache selbst, wie in jeder künstlerischen viel Anspannung, ja Angst und Beklemmung – da darf nicht noch

¹²⁶ Max Reinhardt, An den Fürsterzbischof von Salzburg Ignaz Rieder, 16. Juli 1920, Schloß Leopoldskron bei Salzburg. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 226f., hier S. 226.

von Außen etwas ganz Ängstigendes dazu treten. [...] Dann kommt aber noch eines dazu: das *Welttheater* braucht schöne, alte, würdige Musik, Chöre, Bläser, und vor allem die Orgel, fast wie ein Oratorium muß Musik darin sein – wo könnte das so schön klingen, ja wo soll man überhaupt, außer in der Kirche und am Domplatz, dies ermöglichen?¹²⁷

Die Klage über die nicht zu kalkulierenden Einflüsse des »Wetter[s]« als »Angst und Beklemmung« auslösende Störfaktoren signalisiert deutlich den Wunsch nach einem aus der Welt ausgegliederten Spielort. Gleiches gilt für den Hinweis auf die »dreiwöchentlichen Proben«, in denen »jede Gebärde, jede Betonung« einstudiert und mithin das Anästhesieren der Schauspielerpersönlichkeit geübt werde; auch sie widersprechen dem Theorem von der Bedeutung der Schauspielerpersönlichkeit und vom Spiel als dem gestischen Leib des *genius loci* fundamental. Es geht also bei der Vorbereitung der Festspiele durchgängig um Operationen der Grenzziehung – und nicht um solche der Entgrenzung.

Dass auf der Bühne die abstrakte Idee des *genius loci* repräsentiert wird, ist auch daran ersichtlich, dass Hofmannsthal den »Jedermann« als ein »menschliches Märchen [...] in christlichem Gewande«¹²⁸ charakterisiert, das heißtt Form und Inhalt scheidet und damit das Stück als ein ästhetisches Gebilde und nicht als rituelles Medium identifiziert. Dies aber setzt seine Entzauberung voraus:

Sein eigentlicher Kern offenbarte sich immer mehr als menschlich absolut, keiner bestimmten Zeit angehörig, nicht einmal mit dem christlichen Dogma unlöslich verbunden: nur daß dem Menschen ein unbedingtes Streben nach dem Höheren, Höchsten dann entscheidend zu Hilfe kommen muß, wenn sich alle irdischen Treu- und Besitzverhältnisse als scheinhalt und löslich erweisen, ist hier in allegorisch-dramatische Form gebracht, und was gäbe es Näheres auch für uns? Denn wir sind in der Enge und im Dunkeln, in anderer Weise als der mittelalterliche Mensch, aber nicht in minderem Grade; wir überschauen vieles, durchblicken manches, und doch ist die eigentliche Seelenkraft des Blickens schwach in uns; vieles ist uns zu Gebote, aber wir sind keine Gebieter; was wir besitzen sollten, das besitzt uns, und was das Mittel aller Mittel ist, das Geld, wird uns in dämonischer Verkehrtheit zum Zweck der Zwecke.¹²⁹

¹²⁷ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Fürsterzbischof Ignatius Rieder (Rodaun) vom 6. Februar 1922, zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 86 (Hervorh. im Orig.).

¹²⁸ GW D III, S. 106.

¹²⁹ Ebd., S. 90.

Hofmannsthal diagnostiziert hier nicht nur die verkehrten Zeitverhältnisse im Anschluss an Georg Simmels »Philosophie des Geldes« (1900); die den Modernetheorien à la Simmel eigene kritische Selbstreflexion der subjektphilosophischen Grundannahmen setzt jedoch selbst die Entweltlichung der Bühne voraus, welche die klassische Episteme kennzeichnet. In diesem Sinne offenbart auch Hofmannsthals Kritik am Repräsentationstheater die Persistenz jenes Zeichenregimes, das er zu überwinden trachtet. In der Folge verwandelt sich die mittelalterliche Allegorie, die Hofmannsthal aufnimmt, weil sie noch diesseits der neuzeitlichen Subjekt-Objekt-Spaltung liegt und von den zentralen Dichotomien innen/außen, sinnlich/intelligibel nicht gesteuert wird, in eine neuzeitliche Parabel, das heißt ein allgemeines Modell, eine Form, die eine Idee sinnlich darstellt und also von den Dichotomien innen/außen und sinnlich/intelligibel gesteuert wird. Allenfalls momenthaft kann mittels der Produktion von Stimmungseffekten die Formierung einer entindividuierten, alle weltlichen Distinktionen außer Kraft setzenden Menge gelingen. Nach Abschluss der Aufführung zerfällt sie wieder in die den Imperativen der Moderne gehorchenden Einzelnen. Die von Hofmannsthal formulierte Hoffnung, »gebrochenen Zuständen ein ungebrochenes Weltverhältnis gegenüberzustellen, das doch in der innersten Wesenheit mit jenem identisch ist«,¹³⁰ also den verschütteten *genius loci* im Spiel sichtbar werden zu lassen, gelingt Hofmannsthal und Reinhardt nicht. Vielmehr bleibt das Festspieltheater Autorentheater.

Reinhardt ist das Scheitern des Festspielprojektes durchaus bewusst geworden,¹³¹ wenn er im Gestus der Resignation bekundet:

Eines Tages werde ich die Festspiele wahrscheinlich über haben und sie mich – vielleicht balde, ach balde. Das, was mich anzog, verliert sich, ist eigentlich nicht da. [...] Es bleibt etwas Farbiges, Buntes, Glänzendes, Drängendes, Schäumendes – aber so gut es mir noch oft schmeckt – ich möchte es nicht immer trinken. Es ist auch zu anstrengend, um wirklich festlich zu sein. Das Ganze ist aber eines von den vielen prächtigen Kleidern des Lebens, das man eben richtig getragen haben muß. Eine hübsche Form des Theaters, nicht mehr.¹³²

¹³⁰ Ebd., S. 106.

¹³¹ Zu Hofmannsthals Bewusstsein des Scheiterns vgl. Deiters, Auf dem Schauplatz des »Volkes« (wie Anm. 86), S. 206–208.

¹³² Max Reinhardt, Brief an Helene Thimig [1926], zit. nach Ambivalenzen (wie Anm. 5), S. 94.

Ja, er bekundet sogar, dass er sich die »Erfüllung« seiner »Idee in Gänze [...] von Amerika« erhoffe,¹³³ mithin jenem paradigmatischen Nichtort, der hinsichtlich seiner posttraditionalen Modernität die von Reinhardt und Hofmannsthal gemiedenen Metropolen Berlin und Wien in den Schatten stellt. Selbst auf die Gefahr hin, dem Zynismus zu erliegen, muss daher wohl gesagt werden, dass es nicht allein das nationalsozialistische Regime gewesen ist, das Reinhardt schließlich nach Amerika getrieben hat; in gewisser Weise stellt der Weg nach Amerika den theoriestrategisch enttelechischen Ort von Reinhardts und Hofmannsthals Festspielkonzept dar. »Die Erfüllung meiner Idee in Gänze erwarte ich mir von Amerika«: Diese Zeilen richtet Reinhardt schon am 21. Januar 1913 an den deutsch-amerikanischen Bankier und Mäzen der Metropolitan Opera Otto H. Kahn. In diesem Brief heißt es weiter:

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Amerika wie kein anderes Land der geeignete Boden für die neue große Theaterform zu sein scheint. Amerika ist reif für dieses Projekt: es hat auf allen Gebieten des praktischen Kulturlebens Europa eingeholt, zum großen Teil auch überflügelt; es hat auch auf dem Gebiete der Kunst Großartiges geschaffen, sowohl organisatorisch wie schöpferisch; es hat Maler von Weltruf; es hat auf dem Gebiete der Musik die besten Konzerte und das beste Publikum dafür. Es besitzt sogar die erste Oper der Welt. – Sollte es gerade auf dem Gebiete des Theaters hinter den Leistungen der andern und seinen eigenen Leistungen auf anderen Gebieten zurückstehen?

Den Heißhunger danach spürt man aus vielen Symptomen und höchst merkwürdigerweise liegen diese Symptome (denken Sie z.B. an die Versuche, Freilichttheater zu schaffen) fast auf demselben Weg, auf dem auch unser Projekt das erste große Ziel bedeutet.¹³⁴

Reinhardts und Hofmannsthals Festspieltheater bringt mithin nicht den *genius loci* der süddeutschen Kultur zur Erscheinung, vielmehr repräsentiert es die Sehnsucht der dem Repräsentationsparadigma nicht entkommenen posttraditionalen Moderne nach den (vermeintlichen) Sicherheiten einer traditionalen Vergangenheit. Diese traditionale Vergangenheit ist eine Idee, welche die posttraditionale Moderne allererst hervorbringt.¹³⁵

¹³³ Max Reinhardt [An Otto H. Kahn], Deutsches Theater zu Berlin, den 21. Januar 1913. In: Max Reinhardt (wie Anm. 7), S. 191–193, hier S. 192.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Mit ideologiekritischem Impetus hat Norbert Christian Wolf deshalb mit Recht von Hofmannsthals »rückwärtsgewandte[r] Ordnungsutopie« gesprochen. Wolf, Ordnungsutopie (wie Anm. 107), S. 221.

Die Welt als Wille und Vorstellung Zur Schopenhauer-Rezeption Richard Beer-Hofmanns in »Der Tod Georgs«

I

In einem Brief vom 8. Juli 1891 schreibt der junge Hugo von Hofmannsthal an den acht Jahre älteren Richard Beer-Hofmann¹ von seinen Lektüren in Bad Fusch. Darunter findet sich eine ganze Bandbreite internationaler literarischer und philosophischer Werke: von »Gogol« über »Andersen, Immermann, Maupassant« bis hin zu »Schopenhauer«.² Während die rezeptionsästhetische Aufnahme und Verarbeitung der erstgenannten Autoren bei den Schriftstellern der Wiener Moderne generell eine eher marginale Rolle spielt, ist die frühe Beschäftigung Hofmannsthals mit Schopenhauer freilich keine Einzelerscheinung. Ganz im Gegenteil gehört der Philosoph in der intellektuellen und literarischen Welt des Fin de Siècle zur Allgemeinbildung und ist bereits seit dem literarischen Realismus von vielen Schriftstellern (z.B. Hebbel, Raabe und Fontane) breit rezipiert, zentrale Aspekte seiner Philosophie sind auf vielfältige Weise poetisch produktiv verarbeitet worden.³

Um die Jahrhundertwende gilt die Philosophie des Frankfurter Philosophen in akademischen Fachkreisen zwar bereits als ›abgetan‹ – als »Außenseiter der Philosophie« wird ihm an Universitäten noch lange nicht die »volle Anerkennung«⁴ zuteil –, in der literarischen Welt hingegen ist er längst zum »bürgerlichen Bildungsgut«⁵ geworden. Seine Essays

¹ In der Beziehung zu Richard Beer-Hofmann war Hofmannsthal stets in der Rolle des ›Werbenden‹, während sich Beer-Hofmann – trotz aller Anerkennung für das künstlerische Talent Hofmannsthals – diesen immer leicht auf Distanz hielt. Vgl. dazu Stefan Scherer, Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne. Tübingen 1993, S. 402–410.

² BW Beer-Hofmann, S. 3.

³ Vgl. Wolfgang Riedel, Schopenhauer, Hofmannsthal – und George? In: George-Jahrbuch 8 (2010/2011), S. 37–52, hier S. 37.

⁴ HH, S. 16.

⁵ Claus-Artur Scheier, Dunkle Harfen. Schopenhauers Spur im Werk Stefan Georges. In: George-Jahrbuch 8 (2010/2011), S. 19–36.

und vor allem sein Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung« (1819) zeitigen eine kulturgeschichtliche Wirkmacht, die lediglich der Nietzsches zu vergleichen ist, und schlagen sich in der künstlerischen Produktion moderner Autoren deutlich nieder. Seine pessimistische Willensmetaphysik nebst Erkenntnistheorie, Ästhetik und Ethik sind aus dem Kunst- und Literatursystem der Moderne nicht wegzudenken und dürfen für ein adäquates Verständnis der Genese und Konstitution der ästhetischen Moderne als unerlässlich gelten.

Entsprechend sind in den vergangenen Jahren einige wichtige Forschungsbeiträge entstanden, welche den enormen rezeptionsästhetischen Einfluss der Philosophie Schopenhauers auf die Kunst und Literatur der Moderne herausgestellt haben.⁶ So sind nicht nur die Wirkung Schopenhauers generell auf das Denksystem⁷ und die Ideengeschichte⁸ der Moderne immer wieder hervorgehoben, sondern auch Einzeluntersuchungen angestellt worden, die sich mit dem unmittelbaren Einfluss Schopenhauers im Feld der Musikästhetik,⁹ der Literatur- und Kultur-

⁶ Zur europäischen Rezeption Schopenhauers vgl. David E. Wellbery, Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur, München 1998.

⁷ Vgl. Gabriele von Heese-Cremer, Zum Problem des Kulturpessimismus. Schopenhauer-Rezeption bei Künstlern und Intellektuellen 1871 bis 1918. In: Ideengeschichte und Kulturwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Hg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Woland, Berlin 1983, S. 45–70.

⁸ Unbestreitbar ist die Bedeutung Schopenhauers insbesondere im ideengeschichtlichen Kontext bei der Entstehung (darwinistisch geprägter) monistischer und lebensphilosophischer Diskurse. Mit seiner Willensmetaphysik antizipiert (und aktualisiert) Schopenhauer den All-Einheits-Gedanken (mit klarer Referenz auf Spinoza), der um die Jahrhundertwende z.B. bei Ernst Haeckel als synkretistischer Versuch, Metaphysik und Naturwissenschaft zu einer Synthese zu bringen, seinen weltanschaulichen Ausdruck erhält. Die »Natürliche Schöpfungsgeschichte« erscheint 1868, »Die Welträthsel« 1899. Nachweislich steht Haeckel Schopenhauer näher als Nietzsche, wenn er sich für das Mitleid und gegen den reinen Egoismus ausspricht: »Daher sind die Propheten des reinen Egoismus, Friedrich Nietzsche, Max Stirner usw. in biologischem Irrthum, wenn sie allein ihre ‚Herrenmoral‘ an Stelle der allgemeinen Menschenliebe setzen wollen und wenn sie das Mitleid als eine Schwäche des Charakters oder als einen moralischen Irrthum des Christenthums verspotten« (Ernst Haeckel, Die Lebenswunder. Gemeinverständliche Studien über biologische Philosophie. Ergänzungsband zu dem Buche über die Welträthsel. Stuttgart 1904, S. 131f.). Schopenhauers Orientierung an der Methode der Naturwissenschaften (der unmittelbaren Anknüpfung an die empirische Lebenswelt) und seine genuin »naturwissenschaftliche« Beweisführung begünstigten im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die Wiederaufnahme seiner Ideen. Vgl. dazu Monika Fick, Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993.

⁹ Vgl. Günter Schnitzler, Hesses und Schopenhauers Musikästhetik. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i.Br. 2013, S. 29–45.

geschichte¹⁰ sowie speziell der ästhetischen Moderne auseinandergesetzt haben. Abgesehen von der umfangreichen Forschungsliteratur zu Thomas Mann¹¹ finden sich u.a. bedeutende Publikationen zur deutschsprachigen Schopenhauer-Rezeption bei Wilhelm Raabe¹² und Stefan George,¹³ aber auch zu Hugo von Hofmannsthal,¹⁴ Hermann Hesse¹⁵ und Thomas Bernhard.¹⁶ Doch trotz des aktuell verstärkten kultur- und literaturwissenschaftlichen Interesses an Schopenhauer gibt es auch hier noch Forschungsdesiderate – insbesondere, wenn es um die text-

¹⁰ Während Riedel in seiner Monografie auf die Tragweite von Schopenhauers Willensontologie und der daraus resultierenden »vitale[n] Wiederkehr einheitsmetaphysischer Vorstellungen« aufmerksam macht, bei der Schopenhauer die »Schlüsselfigur« sei (Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin/New York 1996, S. XVII), erkennt Ingo Stöckmann in seiner auf dem Naturalismus fokussierten Studie die »Koinzidenz zwischen dem naturalistischen Roman und der Willensmetaphysik Schopenhauers«, dessen Philosophie »im Naturalismus eine eigentümliche Legierung mit den darwinistischen Motiven der *natural selection* und des *survival of the fittest*« eingehe (Ingo Stöckmann, Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne. Berlin 2009, S. 42). Vgl. auch Bernhard Adamy, »Künstlerphilosophie par excellence«. Zur Schopenhauer-Rezeption der deutschen Literatur. In: Schopenhauer-Jahrbuch 69 (1988), S. 483–496.

¹¹ Stellvertretend für die nahezu unüberschaubare Forschungsliteratur sei verwiesen auf Børge Kristiansen, Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. In: Thomas Mann-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1990, S. 276–283. Siehe auch Edo Reents, Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. Würzburg 1998.

¹² Vgl. Bernhard Sorg, Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975. Vgl. auch Søren R. Fauth, Idylldestruktion und Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes »Der Laar« und »Eulenpfingsten«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2008, S. 22–47.

¹³ Vgl. Riedel, Schopenhauer, Hofmannsthal – und George? (wie Anm. 3), S. 37–52. Vgl. auch Sandra Hesse, Von der Poesie der Religion zur Religion der Poesie. Überlegungen zum Verhältnis von Jean Paul, Schopenhauer und George. In: George-Jahrbuch 8 (2010/2011), S. 53–74. Einen textimmanrenten Nachweis des Schopenhauer-Einflusses auf George erbringt Mario Zanucchi, Stille Trauer. Stefan Georges Gedicht »Entflieht auf leichten Kähnen« im Lichte Schopenhauers und Nietzsches. In: Poetische Welt(en). Hg. von Martin Blawid und Katrin Henzel. Leipzig 2011, S. 173–182.

¹⁴ Vgl. Maximilian Bergengruen: »Mystik der Nerven«, Neurasthenie, Zerstreutheit und die Metaphysik des Willens in Hofmannsthals »Der Schwierige«. In: DVjs 80 (2006), S. 212–244. Vgl. auch Søren R. Fauth, Dichtendes Denken und denkendes Dichten: Schopenhauer, Heidegger und Hugo von Hofmannsthal. Anmerkungen zum Verhältnis zwischen Wissenschaftskritik, Literatur und Philosophie. In: Schopenhauer Jahrbuch 93 (2012), S. 425–437.

¹⁵ Vgl. László V. Szabó, »Taedium vitae«. Zu Hermann Hesses Schopenhauer-Rezeption. In: Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ethik, Ästhetik und Politik. Hg. von Detlef Haberland und Géza Horváth. Wien 2013, S. 130–143.

¹⁶ Vgl. Markus Scheffler, Kunstaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhards Prosa. Heidelberg 2008. Vgl. auch Sarah Kohl, Kleist, Klo, Klima. Die karnevaleske Verkehrung von Schopenhauers Kunstmetaphysik in »Alte Meister«. In: Thomas-Bernhard-Jahrbuch (2009/10), S. 177–195.

immanente Rekonstruktion schopenhauerscher Ideologeme und Philosopheme in einzelnen Werken eher wenig bekannter Autoren geht.¹⁷

So möchte ich mit der vorliegenden Untersuchung dazu beitragen, eine dieser bestehenden interpretatorischen ›Lücken‹ zu schließen, und an einem Schlüsseltext der frühen Moderne – Richard Beer-Hofmanns Roman »Der Tod Georgs« (1900) – die Bedeutung Schopenhauers für die Genese der ästhetischen Moderne aufzeigen. Dabei sollen Rezeptionsspuren verfolgt werden, die eine intensive Beschäftigung mit dem Philosophen indizieren und den ›impressionistischen‹ Text als einen der schopenhauerschen Willensmetaphysik und Mitleidsethik verpflichteten ausweisen.

Erschwert wird dieses Vorhaben dadurch, dass sich in den Briefwechseln und Quellen kein direkter Verweis auf die schopenhauersche Philosophie finden lässt. Wie intensiv sich Beer-Hofmann also mit Schopenhauer beschäftigt hat, kann daher nur vermutet werden – von einer genauen Kenntnis der »Welt als Wille und Vorstellung« ist aber auszugehen. So gibt es aus dem unmittelbaren persönlichen Freundeskreis Beer-Hofmanns durchaus explizite Verweise auf den Philosophen – so z.B. bei Hugo von Hofmannsthal¹⁸ im eingangs erwähnten Brief oder Arthur Schnitzler, dessen Schopenhauerlektüre bereits ins Jahr 1886 fällt. Dass sich Beer-Hofmann und Schnitzler zeitlebens besonders nahestanden, ja die besten Freunde waren, lässt sich anhand des Briefwechsels sehr gut rekonstruieren.¹⁹ Da die Beschäftigung mit Schopenhauer bei Schnitz-

¹⁷ Diese Forschungsdesiderate lassen sich vor allem dadurch erklären, dass mit der breiten Rezeption Nietzsches im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nicht immer trennscharf zwischen den Philosophem der beiden Denker differenziert werden kann, weil sie von den Autoren der Zeit verschieden gedeutet und oft synkretistisch verarbeitet worden sind. Die vielrezipierte Tragödienschrift Nietzsches enthält bekanntermaßen zahlreiche explizite Verweise auf Schopenhauer, die sich auch im späteren Werk finden. Mehr noch: Nietzsches Philosophie ist ohne Schopenhauer überhaupt nicht denkbar, da sie auf dem Fundament seiner Willensontologie basiert. Dass dies die Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte Schopenhauers deutlich erschwert, erklärt sich also vor allem daraus, dass sie mit der simultan ablaufenden Rezeption Nietzsches untrennbar verwoben ist. Vgl. Riedel, *Homo natura* (wie Anm. 10), S. XV. Zudem ist der Nachweis einer Rezeption schopenhauerscher Ideen häufig nur schwer zu erbringen, da sich in den außerliterarischen Zeugnissen und Quellen (Tagebüchleinträgen, Briefen etc.) der rezipierenden Autoren oft keine Verweise auf den Philosophen oder dessen Werke ausfindig machen lassen.

¹⁸ Vgl. auch den Brief Hofmannsthals an Bahr vom 15. Juni 1895: »Ich les hier viel, Schopenhauer, Häckel und solche Bücher, wo von dem Großen die Rede ist, das zu Grunde liegt« (BW Bahr, S. 63).

¹⁹ Eugene Weber konstatiert daher richtig: »As far as I can judge Schnitzler had no closer friend than Beer-Hofmann, and Beer-Hofmann had no closer friend than Schnitzler« (Eugene

ler eindeutig nachweisbar ist, muss es als gegeben gelten, dass sich die beiden Freunde periodisch über Philosophie im Allgemeinen, aber auch und insbesondere über Schopenhauer ausgetauscht haben müssen. Ein Brief von Schnitzler an den Freund, in welchem er über einen besuchten Vortrag von Arthur Kaufmann²⁰ schreibt, bezeugt dies:

Mir wär es wahrscheinlich nicht anders gegangen, wenn mir Kant oder Schopenhauer [...] vorgetragen hätten; – meine Ansichten über Philosophie als Wissenschaft sind überhaupt etwas ketzerisch; nicht daß ich die Philosophie »unterschätzte« – ich rangiere sie nur anderswo ein, als es ihre Adepten es im allgemeinen zu thun pflegen.²¹

Die in diesem Brief eingenommene apologetische Haltung Schnitzlers (gegenüber seiner kritisch-distanzierten Disposition zur Philosophie im Allgemeinen) kann ein Indiz dafür sein, dass Beer-Hofmann für philosophische Ansätze empfänglicher war und diese in seinen Werken stärker rezipierte. Inwieweit Schopenhauer für Richard Beer-Hofmann tatsächlich einen signifikanten philosophischen Referenzpunkt darstellt, soll nun anhand seines Romans »Der Tod Georgs« überprüft werden.²²

Weber, The correspondence of Arthur Schnitzler and Richard Beer-Hofmann. In: Modern Austrian Literature 6 [1973], Nr. 3/4, S. 40–51, hier S. 40.

²⁰ Arthur Kaufmann (1872–1938) war ein österreichischer Jurist und Philosoph, der sich vor allem als Schachspieler einen internationalen Namen machte. Schnitzler setzte Kaufmann neben Richard Beer-Hofmann in seinem Testament als Berater seines Sohnes Heinrich in Nachlassfragen ein. Zu Kaufmann vgl. Hans Blumenberg, Schnitzlers Philosoph. In: Ders., Die Verführbarkeit des Philosophen. In Verbindung mit Manfred Sommer hg. vom Hans Blumenberg-Archiv, Frankfurt a.M. 2005, S. 153–162.

²¹ Brief vom 23. Juli 1917. In: Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Briefwechsel 1891–1931. Hg. von Konstanze Fiedl, Wien 1992, S. 224.

²² Stefan Scherer macht in seiner elaborierten Monografie zu Richard Beer-Hofmann an einigen Stellen den nicht zu unterschätzenden Einfluss Schopenhauers geltend. In der »organistischen Begattungsszene während des Frühlingsfests im dritten Teil des Tempelraums« (Scherer, Richard Beer-Hofmann [wie Anm. 1], S. 254) sieht Scherer z.B. das Abbild eines möglichen Zustandes, bei dem »das Leiden am *principium individuationis* aufgehoben« sei – bezieht sich mit der verwendeten Terminologie also explizit auf Schopenhauer. Ein zweites Beispiel einer luziden Schopenhauer-Referenz findet sich laut Scherer in der »Gesetzes-Metaphysik, die sich als möglicher Ausweg am Ende des Romans für Paul offenbart. So erkennt er darin eine synkretistische Zusammenstellung und Synthese »aus Altem Testament, vorsokratischer Elementenphilosophie [...] und zeitgenössischem Monismus Haeckelscher Prägung« (ebd., S. 278f.); generell aber ließen sich im Roman zitathafte Anklänge an Lukian und Strabo, an »Shakespeare, Goethe, Schiller« und »Schopenhauer« (ebd., S. 279) konstatieren.

Der kurze, aber sehr dichte narrative Text ist formal in vier Kapitel segmentiert, von denen das erste Aufschluss über die ‚reale‘ Ausgangssituation (den Besuch des langjährigen Freundes Georgs) und das Naturell des Protagonisten Pauls gibt: Er ist vom ‚Typus‘ des impressionistischen Ästheten, der seine Gedanken von sinnlichen Eindrücken der Außenwelt bestimmen lässt und sich durch eine schwermütigeträumerische Passivität auszeichnet. Das zweite Kapitel besteht daher konsequenterweise aus einem langen und mehrstufigen Traum, in welchem der Protagonist seiner imaginierten sterbenden Ehefrau in ihren letzten Stunden beiwohnt. Erinnerungen, die analeptisch Einblicke in Pauls Kindheit gewähren, gehen dabei in Vorstellungen längst vergangener Zeiten über – so in einer *Mise en abyme*, in welcher der Tempelbau einer antiken Gemeinschaft in Syrien vergegenwärtigt wird.²³ Das titelgebende Ereignis, der Tod Georgs, wird als Leerstelle allerdings vorerst ausgespart. Die Handlung setzt im dritten Kapitel unmittelbar mit einer Bahnfahrt zur Beerdigung des Verstorbenen wieder ein. Während hier Pauls Reflexionen über den Tod, das Altern und Sterben in den Mittelpunkt rücken, erfolgt im abschließenden vierten Kapitel (nach einer Zeitraffung von mehreren Wochen) die latent einsetzende mnestische Rekapitulation der vorangegangenen Denkprozesse, die in der Erkenntnis Pauls kulminiert, dass alles Leben miteinander verbunden und einem ‚gerechten‘ metaphysischen Gesetz unterworfen sei – womit der Text schließlich endet.

Nach dieser prägnanten inhaltlichen Überschau²⁴ wird bereits deutlich, dass es Beer-Hofmann mit diesem Roman weniger um die Darstellung der äußeren Handlung als vielmehr um das Innenleben seines Protagonisten zu tun ist. Dieses setzt sich aus einem Konglomerat perzeptiver

²³ Zum Tempeltraum vgl. Hartmut Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien. München 1984, S. 118–129 und Scherer, Richard Beer-Hofmann (wie Anm. 1), S. 248–256.

²⁴ Eine inhaltliche Geschlossenheit ist dem flüchtigen Leserblick dabei nicht erkennbar, was den interpretatorischen Zugang deutlich erschwert. Die sprachliche Komplexität des Textes, der in seiner Form durchaus lyrische Züge annimmt, lässt es daher durchaus als legitim erscheinen, ihn als ‚hermetisierten Roman‘ zu klassifizieren. – Schon Arthur Schnitzler merkt in einem Brief an Beer-Hofmann an, es zeichne den Roman zwar aus, dass er das Verlangen nach erneuter Lektüre im Leser wecke; dass es allerdings notwendig sei, den Text mehrmals zu lesen, um zu einem zumindest vorläufigen Verständnis zu gelangen, sei doch als künstlerischer Fehler einzuschätzen (vgl. den Brief vom 2. März 1900. In: Schnitzler, Beer-Hofmann [wie Anm. 21], S. 144).

Eindrücke, Stimmungen, ästhetischer ›Bilder‹, Erinnerungen und Reflexionen zusammen, wodurch die wahrgenommene Außenwelt der Objekte nicht strikt von den psychischen Prozessen des Subjektes differenziert werden kann. Dieses Zusammenfallen von subjektiver Vorstellung und vorstellendem Subjekt zeigt sich textuell und sprachlich vor allem darin, dass die verwendeten Begriffe ihrer denotativen Bedeutung ›entfremdet‹ werden. Sie transformieren so zu konstitutiven Teilen einer kunstvollen und selbstreferenziellen Sprache, die nicht mehr darauf aus ist, objektive Wahrheiten zu vermitteln oder ein sinnhaftes Ganzes zu präsentieren – ihre Funktion ist allein ästhetischer Art. Dabei stehen sowohl Begriffe als auch Dinge und Ereignisse gleichrangig nebeneinander, auf Hierarchisierungen und Wertungen wird weitgehend verzichtet. Die Suggestion einer – zumindest formalen – Einheit wird dabei vor allem mithilfe einer die Textur strukturierenden und dominierenden Leitmotivtechnik²⁵ erzielt, durch welche die voneinander isolierten Erscheinungen und Eindrücke zu einem ornamentalen »Netz von ›Korrespondenzen‹«²⁶ verwoben werden. Der stilisierte Sprachstil bewirkt so eine ›Rhythmisierung‹ und ›Musikalisierung‹ der Sprache, durch die das ›Ineinanderfließen‹ der innerpsychischen Prozesse auch formal umgesetzt werden kann.²⁷ Damit wird das Werk zu einem konsequent durchgeformten ästhetischen Gebilde, welches durch die Verknüpfung ephemerer Eindrücke und impressionistischer Erscheinungen auf eine universale Einheit verweist, die sich am Ende in der Idee der metaphysischen ›Gerechtigkeit‹ zu erkennen gibt.

²⁵ Diese erkennt bereits Fischer als »das wesentliche Kompositionselement in ›Der Tod Georgs‹« (Jens Malte Fischer, Richard Beer-Hofmann. »Der Tod Georgs«. In: Sprachkunst. Internationale Beiträge zur Literaturwissenschaft II, 1 [1971], S. 211–227, hier S. 213).

²⁶ Hartmut Scheible, Nachwort. In: Richard Beer-Hofmann, Der Tod Georgs. Stuttgart 1980, S. 120–160, hier S. 121.

²⁷ Das rein assoziative und scheinbar unmotivierte Aneinanderreihen von Einzelsequenzen ist – neben Schnitzler – auch der zeitgenössischen Rezeption ins Auge gefallen. Georg Lukács nannte es »das große Stilproblem Beer-Hofmanns«, dass »Zufall und Notwendigkeit« sich »nicht streng von einander [scheiden]; das eine wächst aus dem andern hervor und wieder ins andere hinein, verschmilzt mit ihm, raubt ihm seinen speziellen Sinn, seine Gegensätzlichkeit zum andern; macht es ungeeignet zu der von der Form postulierten abstrakten Stilisierung« (Georg Lukács, Die Seele und die Formen. Berlin 1911, S. 250). Lukács bemängelt dabei vor allem die fehlende inhaltliche Geschlossenheit, die scheinbare Willkür der bildlichen Assoziationen: »[A]us der Perspektive des Anfangs gesehen, ist das Ende nur eine Abschwächung und vom Standpunkte des Endes ist die Basis willkürlich, und willkürlich der Weg, der zum Ende der Entwicklung führt.« (Ebd., S. 253)

Der formvollendeten Struktur des Textes korreliert die ästhetische Wahrnehmung des solipsistischen Protagonisten, der die äußere Welt und die ihn umgebenden Menschen als bloße Spiegel seines Selbst betrachtet. Spätestens im Traumkapitel wird dieses Credo vom Primat der Schönheit als defizitäre Lebensfiktion dekuvriert, da das menschliche Leben – dies führt der Text *in extenso* vor – von einem ästhetischen Standpunkt nicht adäquat erfasst werden kann: Es inkludiert immer auch ›unschöne‹ existenzielle Phänomene wie Krankheit, Schmerzen, Altern und Sterben. Eben diese problematische Relation wird im Roman unter der semantischen Opposition ›Ästhetik‹ / ›Leben‹ verhandelt und zeigt sich anhand der Denkprozesse des Protagonisten. Unter einem pessimistischen Standpunkt wird so die Frage nach dem ›Sinn‹ der eigenen Existenz gestellt – und eben dazu bedient sich Beer-Hofmann zahlreicher schopenhauerscher Philosopheme, die im Folgenden *en détail* nachgewiesen und deren Funktion für die Textsemantik aufgezeigt werden soll.

Ganz generell importiert der Wiener Autor das schopenhauersche Grundtheorem des Leidens, das sich in dessen pessimistischer Philosophie darin bekundet, dass das Leben als ein rein negatives, d.h. als ein durch Mangel bestimmtes gesetzt, und die Welt in Inversion des leibnizschen Optimismus als »die *Schlechteste* unter den möglichen« (W II/4, 683)²⁸ Welten gezeichnet wird. Alles Wollen entspringt nach Schopenhauer dem Leiden, da das Ding an sich, der metaphysische Wille, wesenhaft ein Streben ist, das durch Hindernisse an diesem Streben gehemmt wird – welches Hemmnis in der Erscheinung nichts anderes ist als Leiden, das jeder Objektivation des Willens (welches der Mensch die ›vollkommenste‹ darstellt) zukommt; kurz: dass wesentlich alles »*Leben Leiden ist*« (W I/2, 389).

²⁸ Schopenhauers Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Arthur Schopenhauer, Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Text nach der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher (Brockhaus, Wiesbaden ³1972). Editorische Materialien besorgt von Angelika Hübscher, Redaktion von Claudia Schmölders, Fritz Senn und Gerd Haffmanns: Zürich 1977. Für »Die Welt als Wille und Vorstellung« werden die Siglen W I (für Werke 1–2) und W II (für Werke 3–4) verwendet. Die darauffolgende römische Ziffer bezeichnet den konkreten Band der Werkausgabe, die Ziffer nach dem Komma gibt die Seite an. Die »Preisschrift über die Grundlage der Moral« im sechsten Werkband wird mit der Sigle E VI/2 abgekürzt.

Das Grundmotiv der Trostlosigkeit des Lebens, welches einen der Kerngedanken des schopenhauerschen Pessimismus darstellt, zeigt sich im Roman anhand der Grenzerfahrungen der Einsamkeit, der Krankheit, des Alterns und des Todes.²⁹ Dass der Mensch sich zeitlebens in einem Zustand der Bedürftigkeit befindet, wie Schopenhauer eudämonistisch argumentiert, zeige sich daran, dass die ersehnte Wunscherfüllung nicht das gewünschte Glücksgefühl mit sich bringe, sondern lediglich neue Wünsche generiere. Im Zustand der Bedürfnislosigkeit aber herrsche Überdruss und Langeweile, die zu Übersättigung und Abstumpfung und damit zu mangelnder Vitalität führe.³⁰

Dieser Überdruss stellt denn auch den Ausgangspunkt des Romans dar, wenn sich der Décadent Paul insgeheim wünscht, so wie sein erfolgreicher Freund Georg zu sein: »So stark und gesund im Empfinden, wie der da drinnen« (TG, 8).³¹ Bezeichnenderweise wird die pessimistische Lösung der Weltentsagung, die Schopenhauer mit seiner Ästhetik³² und seiner Lehre von der ›Verneinung des Willens zum Leben‹ ans Ende seines Werkes stellt, im »Tod Georgs« bereits im ersten Kapitel antizipiert, wenn Paul über das Wesen des Glücks reflektiert und sich überlegt, welche Glückvorstellungen die ihm gemäßen wären. So träumt er von einem »Glück so still und voll Frieden, daß es sich nur wenig von Wehmut und Entzagen schied« (TG, 13). Zu Beginn des Romans allerdings ist Paul noch gänzlich im *principium individuationis* befangen und es ist ihm noch nicht möglich zu realisieren, wovon er träumt: Der Hexus der »freiwilligen Entzagung, der Resignation, der wahren Gelassenheit und gänzlichen Willenslosigkeit« (W I/2, 470) – dem affektfreien Zustand der Ataraxie und Seelenruhe. In Opposition dazu zeigt das Ende des Textes den Protagonisten »müde«, doch gelassen, »Ruhe und Sicherheit« empfindend (TG, 136). Die Verneinung des Willens zum Leben eröffnet

²⁹ Den pessimistischen Grunddiktus des Textes deutet Beer-Hofmann im Brief vom 22. Februar 1900 an Schnitzler an: »Daß Sie sich die Lektüre von Georgs Tod für einen Frühlingstag auf dem Land aufheben ist sicher für das Buch gut; ob auch für den Tag?« (Schnitzler, Beer-Hofmann, Briefwechsel 1891–1931 [wie Anm. 21], S. 143).

³⁰ Vgl. Dieter Birnbacher, Schopenhauer. Stuttgart 2009, S. 97.

³¹ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Richard Beer-Hofmann, Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden. Bd. 3: »Der Tod Georgs«, Hg. und mit einem Nachwort von Alo Allkemper. Paderborn 1994. Abgekürzt wird dieser Band mit der Sigle ›TG‹, die Ziffer nach dem Komma verweist auf die entsprechende Seite.

³² Zur Ästhetik Schopenhauers vgl. Barbara Neymeyr, Ästhetische Autonomie als Abnormalität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik. Berlin/New York 1996.

auf diese Weise den Ausweg aus den Aporien des ästhetischen Daseins und des Todes. Damit muss der Ausgang des Textes nicht zwangsläufig als mögliche Reintegration in die (religiöse) Gemeinschaft gedeutet werden,³³ sondern vielmehr als Hoffnung, aus der partiellen Einsicht in die metaphysische Grundlage des Lebens eine ethische Dimension des ›gerechten‹ Miteinanders zu eröffnen. Dies soll im Folgenden näher erläutert werden.

Auffällig ist die Sonderstellung des Romans innerhalb der Literatur der Jahrhundertwende – Schnitzlers »Sterben« (1892) ausgenommen –, da die Krankheit hier nicht (wie generell in der Dekadenzliteratur) zur sensitiven Steigerung des Lebens führt, sondern in nahezu ›naturalistischer‹ Manier unbeschönigt das Leiden und qualvolle Dahinsiechen im Sterbevorgang beschrieben werden.³⁴ Die *fuga mortis* und die panische Angst vor dem Tod, die zwei der Hauptaspekte des III. Kapitels ausmachen, thematisiert Schopenhauer bei der Explikation und Charakterisierung des Willens zum Leben, der als unvernünftiger Trieb selbst dann noch strebt, wenn das existenzielle Ende unmittelbar bevorsteht. Denn auch wenn das Dasein des Menschen ein von Leid bestimmtes ist, so affirmsiert der Mensch als Objektivation des Willens zum Leben das Streben so lange, bis er im Tode endlich aufhört zu wollen:

Aus der dargelegten Ursprünglichkeit und Unbedingtheit des Willens ist es erklärlich, daß der Mensch ein Daseyn voll Noth, Plage, Schmerz, Angst und dann wieder voll Langeweile, welches, rein objektiv betrachtet und erwogen, von ihm verabscheut werden müßte, über Alles liebt und dessen Ende, welches jedoch das einzige Gewisse für ihn ist, über Alles fürchtet. – Demgemäß sehn wir oft eine Jammergestalt, von Alter, Mangel und Krankheit verunstaltet und gekrümmmt, aus Herzensgrunde unsere Hülfe anrufen, zur Verlängerung eines Daseyns, dessen Ende als durchaus wünschenswerth erscheinen müßte, wenn ein objektives Urtheil hier das Bestimmende wäre. (W II/3, 419f.)

Dieser Wille zum Leben äußert sich nach Schopenhauer gerade bei Sterbenden in besonderer Intensität, weil das Leben als Objektivation des Willens untrennbar mit diesem verbunden ist und dieser als wesentlich strebender nicht enden will.

³³ So z.B. bei Scheible, der den Ausgang als »Besinnung« des Protagonisten »auf seine jüdische Abstammung« deutet (Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien [wie Anm. 23], S. 160).

³⁴ Vgl. Scherer, Richard Beer-Hofmann (wie Anm. 1), S. 291.

Eben dieser philosophische Aspekt des Leben-Wollens findet sich als zentraler Gedanke in Beer-Hofmanns Roman – artikuliert z.B. in Pauls Reflexionen über das Altern und Sterben der Menschen: »Dauern wollten sie, leben. Und höhnend ihren Wunsch erfüllend, legte das Leben in die Erfüllung alle Strafe.« (TG, 102) Bezeichnenderweise ist es Pauls »Freude am eigenen Lebendigsein«, die »schamlos [in ihm] aufjubelte« (TG, 87), da er sich selbst – in Vergleichung mit Georg – noch am Leben weiß; der Wille zum Leben sich in ihm regt.

Indes stehen all seine Reflexionen in stetem Bezug zu dem verstorbenen Freund, weshalb sich Paul nicht zuletzt die Frage nach der beruflichen Laufbahn Georgs stellt, die dieser hätte verfolgen können – wäre er nicht vom Tod ereilt worden. Die Imaginationen über dessen Leben, in dem Georg womöglich ein erfolgreicher Arzt geworden wäre, münden aber wiederum in die Ausweglosigkeit des zum Sterben verurteilten Subjekts; auch in dem bloß vorgestellten Szenario steht der Tod am Ende seiner Existenz. Der Vergeblichkeit alles Strebens zum Trotz erhebt sich dennoch ein Widerwillen, der das ihm vorbestimmte Schicksal leugnet – nicht wahrhaben will, dass es mit dem Leben zu Ende geht. Dieser Wille zum Leben, dieses Streben nach Dasein und Leben, wird im Roman in anschaulicher Ausführlichkeit beschrieben:

Und wenn er endlich matt und stumpf sich ergeben wollte, standen immer neue Zweifel und Hoffnungen, wie lästige Bettler, da und ließen sich nicht die Türe weisen. Vielleicht irrite er doch; oder [...] vielleicht gab es ein Mittel, und er kannte es nur nicht; oder [...] vielleicht lebte Einer der lange schon danach forschte und es morgen finden konnte; und morgen war es noch nicht zu spät [...]. Und andere Hoffnungen regten sich. Vielleicht war er nicht krank; [...] vielleicht glaubte er nur das Alles zu empfinden; vielleicht war er wahnsinnig; und er hoffte, und suchte nach Zeichen, denn Wahnsinn selbst schien ihm begehrenswerter als die Gewissheit des Todes. (TG, 82f.)

Der Verweis auf den Wahnsinn als der erstrebenswerten Alternative zur Gewissheit des eigenen Todes stellt sich schon in »Die Welt als Wille und Vorstellung« als Explikation der Reaktion eines psychisch nicht mehr ertragbaren und bleibenden Schmerzes oder Gedankens dar. Aus der Aporie der mentalen Qual eines unerträglichen Wissens heraus konstruiert sich das Subjekt fiktive Erinnerungen und Möglichkeiten, die ihm helfen, sich aus dem Schmerz in den Wahnsinn zu flüchten.

[W]enn nun ein solcher Kummer, ein solches schmerzliches Wissen, oder Andenken, so quaalvoll ist, daß es schlechterdings unerträglich fällt, und das Individuum ihm unterliegen würde, – dann greift die dermaßen geängstigte Natur zum *Wahnsinn* als zum letzten Rettungsmittel des Lebens: der so sehr gepeinigte Geist zerreißt nun gleichsam den Faden seines Gedächtnisses, füllt die Lücken mit Fiktionen aus und flüchtet so sich von dem seine Kräfte übersteigenden geistigen Schmerz zum Wahnsinn. (W I/1, 249)

Als wiederkehrendes Motiv durchzieht dieser pessimistische Duktus vom sterbenden Leben, der Trost- und Hoffnungslosigkeit des menschlichen Daseins den gesamten Roman und findet sich an zahlreichen Stellen, von denen hier exemplarisch eine besonders sprechende anzitiert sei:

Hilflos und Niemandem helfend, einsam neben einander, lebte sich ein Jedes, unverstanden, stumm, zu Tode. [...] Für die, die sterben mußten, war dies Alles gesetzt: Nächte, die Stille brachten, das Erglühen heller Morgen, die neuen Mut erlogen [...]. Denn atmen, nichts sonst als in der Sonne atmen zu dürfen, noch einen lichten Tag und immer noch einen, schien ihnen ein wunderbares glückseliges Los. Auserlesen, erhöht waren die, die lebten, noch verschont vom gemeinen Los des Sterbens. (TG, 80f.)

Bei Schopenhauer heißt es entsprechend:

[S]o ist offenbar, daß [...] das Leben unsers Leibes nur ein fortdauernd gehemmtes Sterben, ein immer aufgehobener Tod ist [...]. Jeder Athemzug wehrt den beständig eindringenden Tod ab, mit welchem wir auf diese Weise in jeder Sekunde kämpfen. (W I/2, 389f.)

Die Unausweichlichkeit und Omnipräsenz des Leidens und Sterbens sind als den Texten Beer-Hofmanns und Schopenhauers zugrundeliegende zentrale Paradigmen zu erkennen. Die Furcht vor dem Tod und der dem Wesen des Menschen innenwohnende Egoismus, dem das Ende seiner Existenz unerträglich und nicht begreifbar erscheint, sind die Voraussetzungen für den philosophischen Erkenntnisprozess, der in der Befreiung vom *principium individuationis* mündet und im Roman anhand der Figur Pauls demonstriert wird.

IV

Wie weit der Schopenhauerbezug im Text tatsächlich reicht, stellt sich bei näherer Betrachtung der erkenntnistheoretischen Grundlage der Di-ege se dar: Die Erzählung ist an die subjektive Wahrnehmung des Äs-theeten Paul gebunden – die Außenwelt existiert also nur und erst in Relation zum Subjekt, dessen ›Vorstellung‹ sie ist.

Diese Ausgangsposition des egozentrischen Ich entspricht der erkennt-nisttheoretischen Grundlage Schopenhauers, derzufolge es kein Objekt ohne ein Subjekt, ebenso wenig ein Subjekt ohne Objekt geben kann. Schopenhauer bestimmt die Vorstellung daher als die erste »Thatsache des Bewußtseyns, deren erste wesentliche Grundform das Zerfallen in Objekt und Subjekt ist« (W I/1, 65). Die empirische äußere Welt ist also stets nur in Beziehung auf ein sie vorstellendes Subjekt gegeben; als Vorstellung des Subjektes aber ist sie durchaus ›real‹.³⁵ Beruhend auf dem Satz vom Grunde, aus dem sich das Gesetz der Kausalität ablei-ten lässt, ist die angeschaute Welt in Raum und Zeit für das Subjekt ›wirk-lich‹, aber niemals unabhängig von diesem gegeben; damit hat sie »transzendentale Idealität« (W I/1, 43). Bedeutend ist also die Einsicht, »daß Alles, was für die Erkenntniß daist, also die ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit Einem Wort, Vorstellung« (W I/1, 29).

So ist die Wahrnehmung der äußeren Welt und der sich darin befind-lichen Objekte stets an die Vorstellung Pauls gebunden, wohingegen das wahre metaphysische Wesen der Welt (das im Text mit dem Begriff der ›Gerechtigkeit‹ korreliert ist) dem Subjekt verborgen bleiben muss. Diese selbstreferentielle Subjektbezogenheit ist die *conditio sine qua non* für den ästhetischen Solipsismus, der sich aus dieser radikalen Subjektivität kon-stituiert. Im Laufe des Romans erkennt Paul diese erkenntnistheoreti-sche Restriktion seiner Weltwahrnehmung, wenn er sich eingesteht, dass er »in *Allem* [...] nur *sich* gesucht und *sich* nur in *Allem* gefunden« (TG, 124) habe. Die bei Schopenhauer stets in Relation zu denkende Bezie-hung zwischen Subjekt und Objekt wird bei Beer-Hofmann vom distin-

³⁵ Vgl. Oliver Hallich, Der Übergang von der Transzentalphilosophie zur Metaphysik (W I, §§ 17–22). In: Arthur Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Hg. von Oli-ver Hallich und Matthias Kofler. Berlin 2014, S. 51–69, hier S. 51.

guierten Subjekt als subjektiver Ausdruck der eigenen Macht gedeutet, wenn es vermag, durch Schließen der Augen eine Welt zu zerstören, die es im nächsten Moment durch das Öffnen derselben neu zu erschaffen imstande ist. »Denn rascher als das Bild des Blitzes seinen Augen entfloß, schuf er mit dem Senken seiner Lider tiefes Dunkel um sich, und zerstörte eine Welt, die er mit jedem Augenaufschlag von Neuem sich erschuf.« (TG, 89f.)

Die erscheinende Welt ist eine der Vorstellung des Subjektes entsprungene; ohne dieses kann auch jene nicht existieren. Das Fundament, auf das sich die schopenhauersche Erkenntnistheorie stützt – nämlich, »daß Alles, was für die Erkenntniß daist [...] nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist« (W I/1, 29) –, stellt die Relation von Subjekt und Objekt und die Einsicht in die Unmöglichkeit dar, einen absoluten objektiven Standpunkt einzunehmen, da sich die äußere Welt als bloße Erscheinung der subjektiven Vorstellung erweist.

Untermauert wird die These, Beer-Hofmann habe schopenhauersche Ideen in seinem Roman implementiert, zudem durch die implizit aufgeworfene Frage nach der Realität der Außenwelt und der Differenzierung von Traum und Wirklichkeit. Der Übergang von Imaginiertem, Traum und Realität ist im Text fließend und vom Autor intendiert. Bis zum Ende des zweiten Kapitels wird der Leser im Unklaren darüber gelassen, ob Georg noch schläft (und das Erzählte nur ein Traum ist) oder ob zwischen Ende des ersten und Anfang des zweiten Kapitels eine Zeitraffung mit dem Umfang von mehreren Jahren stattgefunden hat und wichtige Ereignisse analeptisch nacherzählt werden. Diese Erzähltechnik der Verschleierung ermöglicht die Evokation eines Traumbewusstseins und die Verwischung der Grenzen zwischen träumender und »wirklicher« Realität – wirft damit also die Frage nach dem ontologischen Status des Erlebten innerhalb der Diegese auf.

Auch Schopenhauer beschäftigt die Frage nach einem absoluten Kriterium, Traum und Wirklichkeit voneinander trennen zu können, und er kommt zu dem Schluss, dass »[d]as allein sichere Kriterium zur Unterscheidung des Traumes von der Wirklichkeit« kein anderes sei

als das ganz empirische des Erwachens, durch welches allerdings der Kausalzusammenhang zwischen den geträumten Begebenheiten und denen des wachen Lebens ausdrücklich und fühlbar abgebrochen wird [...] Traum fließt

mit Wirklichkeit zusammen und wird mit ihr vermengt. [...] Hier tritt nun in der That die enge Verwandtschaft zwischen Leben und Traum sehr nahe an uns heran: auch wollen wir uns nicht schämen sie einzugestehen, nachdem sie von vielen großen Geistern anerkannt und ausgesprochen worden ist. (W I/1, 45)

Einhergehend mit dem Ineinanderfließen von Traum und Wirklichkeit, stellt die Auflösung von Zeit und Raum ein wichtiges Strukturlement von Beer-Hofmanns Roman dar. Den zahlreichen ephemeren Eindrücken, die Paul perzipiert, steht eine »Stillstellung und Aufhebung der Zeit in statischen, flächigen Bildern«³⁶ entgegen: ein Stillstehen der Handlung, das eine Zeitlosigkeit suggeriert, die »den vorüberziehenden Eindrücken durch ein ästhetisches ›Nunc stans‹ Einhalt gebietet.«³⁷ Dies entspricht der Erfahrung, die der im Zustand der Kontemplation und mystischen Versenkung ›Erlöste‹ macht, der in der Anschauung des Schönen in Kunst und Natur imstande ist, ein gleichsam ›objektives‹ Verhältnis zur Welt einzunehmen und sich von den Erscheinungen für einen Augenblick zu lösen: »Und wie herausgehoben aus der Reihe der fliehenden Stunden, schien diese Abendstunde stillzustehen« (TG, 125). Dieser soteriologische Ansatz Schopenhauers ist antiintelektualistisch; die erlösende Erfahrung wird nicht begrifflich (durch die Vernunft) oder bewusst (durch den Verstand) vermittelt, sondern findet allein in der Anschauung statt. Dem korreliert im Roman, dass Paul »den Gedanken« seiner Erkenntnis »nicht zu Ende [zu] denken« vermag und seine Überlegungen »ohne seinen Willen [sic!]« (TG, 135) um Georgs Tod kreisen. Die Aufhebung von Zeit und Raum³⁸ im Nunc stans lässt Paul vergessen, vereinzelt und von allem getrennt zu sein: »[I]n Grenzenloses, in Zeit und Raum schien man zu sinken und – sich darin verlierend – fühlte man sich ein Teil von dem, darin man sich verlor« (TG, 93).

³⁶ Joachim Pfeiffer, *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen 1997, S. 127.

³⁷ Ebd.

³⁸ Zeit und Raum sind nach Schopenhauer bloße Formen der Erkenntnis, nicht Bestimmungen des Dinges an sich; sie sind das *principium individuationis*, aus welchem sich befreit, wer sich von demselben durch Negation des Willens distanziert oder sich in der ästhetischen Kontemplation ›verliert‹.

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, ist der narrative Text Beer-Hofmanns überwiegend aus der subjektiven Perspektive Pauls geschildert.³⁹ Die innerpsychischen Prozesse des Protagonisten werden scheinbar unvermittelt wiedergegeben; »die Wirklichkeit ist nur insofern, als sie Wirklichkeit für Paul ist.«⁴⁰ Erzähltheoretisch handelt es sich also um eine vorwiegend interne Fokalisierung, was der narzisstischen Selbstbezüglichkeit des solipsistischen Helden korreliert. So finden sich im gesamten Roman – den kurzen Anfangsdialog mit dem befreundeten Doktor ausgenommen⁴¹ – konsequenterweise keine Dialoge. Bis auf diese kurze dialogische Exposition, welche vor allem der Charakterisierung Georgs dient, kommt es zu keiner direkten Interaktion mit anderen Menschen. Die Erscheinungen der äußeren Welt sind Paul nicht eigenständige wesenhafte Entitäten, sondern fungieren lediglich als Stimulanzien zu Reizen, die seine Vorstellungskraft stacheln, um Bilder und Stimmungen zu evozieren, die für ihn ästhetischen Wert besitzen. Der in seiner Vorstellung ›Befangene‹ ist deshalb nicht imstande, das ›wahre Wesen der Welt‹ jenseits der Erscheinungen zu erkennen. Diese ›subjektivistische‹ Perspektive verbietet Paul eine ›philosophische‹ Sicht auf die Welt, die ihm eine metaphysische Dimension eröffnen könnte. »Sich selbst nur« sucht er in den Menschen und Dingen, die ihm begegnen, »und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens« (TG, 123) will er nichts wissen. Die Frau im Traum ist ihm bloßer Spiegel seines narzisstischen Selbst – eine Projektionsfläche, die er so lange bearbeitet, bis sie ihm gleicht:

³⁹ Informationen über Georg – um den es dem Titel zufolge gehen soll – erhält der Leser lediglich aus der Sicht des Protagonisten; kein einziges Mal tritt der erfolgreiche junge Mediziner als eigenständige Figur im Roman auf. Auf diese Weise bricht der Text mit den Erwartungen des Lesers und dennoch scheint die Titelgebung eine durchaus adäquate zu sein – soll der Roman schließlich nicht vom *Leben* Georgs, sondern von dessen *Tod* handeln. Freilich ist die Funktion gerade dieser Figur von enormer Bedeutung für die Handlung des Romans, da das entscheidende Ereignis eben der unerwartete Tod des Freundes ist, der als Art Katalysator für Pauls innerpsychischen Bewusstseinswandel fungiert. Es geht demnach um die transformatorische Wirkung und Bedeutung von Georgs Tod *für* Paul.

⁴⁰ Rainer Hank, Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns. Frankfurt a.M. 1984, S. 87.

⁴¹ Hajek nennt den Eingangsdialog sogar einen »Scheindialog« (Edelgard Hajek, Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zu Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf 1971, S. 79).

Und woran immer er auch dachte – an ihren Blick und ihren Gang, an den Klang ihrer Stimme wenn sie im Dämmern neben ihm saß und sprach – hinter allem fand er nur sich wieder, und seine eigenen unruhig flackernden Gedanken starrten verzerrt ihn an, mit dem vertraulichen Lächeln Mitschuldiger. (TG, 58)

Erst der Einbruch des Todes katalysiert Pauls Reflexionen über sein egozentrisches Leben und initiiert damit einen im Unbewussten ablaufenden Erkenntnisprozess, der einhergeht mit Betrachtungen über die Problematik des Daseins und monologischen Deliberationen über die Aporien des Todes und der Sterblichkeit.

Die Thematisierung und Problematisierung des Todes trifft den zentralen Kern des Romans. Als Dreh- und Angelpunkt nahezu aller thematisierten Aspekte im Text kreisen die Reflexionen Pauls um die philosophische Frage nach der Bedeutung des Todes für das Leben und die Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz.⁴² In Analogie zu dieser poetischen Darstellung einer ›Philosophie des Leidens‹ spricht Schopenhauer bekanntlich vom Tod als dem »eigentliche[n] inspirirende[n] Genius, oder [...] Musaget der Philosophie« (W II/4, 542). Ähnlich wie bei Epikur und Lukrez erachtet er den Tod nicht für ein Übel, »da jedes Uebel, wie jedes Gut, das Daseyn zur Voraussetzung hat« (W II/4, 548), also mit dem Tod sein Ende findet. Der Tod, so Schopenhauer, sei nicht fürchtenswert, weil der Zustand der Nichtexistenz dem der Existenz vorangegangen und daher dem der Nichtexistenz nach dem Tode gleichzusetzen sei.⁴³ Dieser Gedanke findet sich als Reflexion über das Wesen der Zeit in variierter Form im Roman Beer-Hofmanns wieder:

Er faßte es nicht, daß es gewesen, und er haßte alle, die in selbstverständlichen Begreifen, unerschaudernd, an dem Wunder vorüberschritten, das sie *Zeit* nannten. *Gewesen* durfte er es nennen, weil er noch nicht geboren als es

⁴² Auch Pfeiffer weist auf diesen Sachverhalt hin, allerdings ohne ihn mit der Philosophie Schopenhauers in Verbindung zu bringen: »Im Grunde erscheinen alle Gedanken und Phantasien Pauls angestoßen von dem Unfaßlichen, das der Tod des Anderen (und der eigene Tod) bedeutet« (Pfeiffer, Tod und Erzählen [wie Anm. 36], S. 141).

⁴³ »Wenn was uns den Tod so schrecklich erscheinen läßt der Gedanke des *Nichtseyns* wäre; so müßten wir mit gleichem Schauder der Zeit gedenken, da wir noch nicht waren. Denn es ist unumstößlich gewiß, daß das *Nichtseyn* nach dem Tode nicht verschieden seyn kann von dem vor der Geburt, folglich auch nicht beklagenswerther. Eine ganze Unendlichkeit ist abgelaufen, als wir *noch nicht* waren: aber das betrübt uns keineswegs. Hingegen, daß nach dem momentanen Intermezzo eines ephemeren Daseyns eine zweite Unendlichkeit folgen sollte, in der wir *nicht mehr* seyn werden, finden wir hart, ja unerträglich« (W II/4, 546f.).

geschah? Und übermütig in der Kraft des Seins prahlten die Dinge um ihn, nur weil ihr Leben und das seine einen Augenblick sich begegnet? [...] Das *war* sagen, weil es ihm nicht gegönnt es zu sehen, und es *ist* sprechen, weil es mit ihm geboren? (TG, 26)

Auch die Frage danach, ob die Nichtexistenz der Existenz vorzuziehen sei – die von Schopenhauer affirmierend beantwortet wird –, lässt sich bei Beer-Hofmann in modifizierter Weise rekonstruieren – und zwar in den Überlegungen Pauls darüber, ob es besser sei, früh zu sterben oder ein langes Leben zu führen. Obwohl sich der Protagonist mal für die eine, dann für die andere Variante entscheidet, kann er die Aporien, in welche ihn die Vorstellungen vom Tod führen, letztlich nicht lösen. Die Vorstellung vom Tod ist für ihn eine undenkbare, da es ihm nicht möglich ist, sich selbst als nicht existent vorzustellen – der Tod seines Freundes ist ihm daher ein unbegreifbares Ereignis: »Georg war nicht mehr da; aber es schien ihm kein anderes Fernsein als sonst, und daß er nie mehr da sein könne, sprach er sich vor, verständnislos, mit betäubtem Erstaunen« (TG, 70). Pauls Gedanken und Überlegungen darüber, wie es gewesen wäre, wenn der Tod Georg nicht so früh ereilt hätte, führen konsequent zu Ende gedacht erneut an dessen Lebensende und vergegenwärtigen die existentielle Ausweglosigkeit, welche der schoenhauersche Pessimismus expliziert: Den Lebenden als Ausdruck des Willens ist allen dasselbe Schicksal beschieden: »ein Daseyn voll Noth, Plage, Schmerz, Angst« (W II/3, 419). »Mit den Andern, gedrängt wie sie sich drängten, stöhnend wie sie stöhnten, gezeichnet mit ihrem Zeichen, unkenntlich in der grauen Herde, trieb es ihn die Straße hinab, von der kein Weg mehr abzweigte« (TG, 83).

Der Gedanke an das allen gemeinsame Los des Leidens am Willen zum Leben führt Paul schließlich zu der Erkenntnis, dass nicht allein er selbst am Leben leide, sondern jedes andere Wesen ›gezeichnet‹ sei vom Los der Mortifikation und des Sterbens. Damit wird der gänzliche Unterschied zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich in einem gewissen Grade aufgehoben. Es ist die »Theilnahme [...] am Leiden eines Andern«, die dazu führt, dass sich das Subjekt gänzlich mit diesem identifiziert, sich also gleichsam an dessen Stelle (ver-)setzt und das Leiden desselben als sein eigenes erfährt; damit ist »das Nicht-Ich gewissermaßen zum Ich geworden« (E VI/2, 248).

Hat der Wille zum Leben aber das *principium individuationis* durchschaut, erkennt er sich in allen Erscheinungsformen wieder und so ist selbst das Weinen über fremdes Leiden dem Weinen über das eigene Schicksal nicht nur äquivalent, sondern identisch. Der vom Egoismus bestimmte Mensch erkennt daher im Anderen sein eigenes Schicksal; weint also nicht über den Tod des Anderen, sondern über den eigenen:

Wann wir nicht durch die eigene, sondern durch fremde Leiden zum Weinen bewegt werden; so geschieht dies dadurch, daß wir uns in der Phantasie lebhaft an die Stelle des Leidenden versetzen, oder auch in seinem Schicksal das Loos der ganzen Menschheit und folglich vor Allem unser eigenes erblicken, und also durch einen weiten Umweg immer doch wieder über uns selbst weinen, Mitleid mit uns selbst empfinden. Dies scheint auch ein Hauptgrund des durchgängigen, also natürlichen Weinens bei Todesfällen zu seyn. (W I/2, 467f.)

Im Anderen erkennt das vereinzelte Subjekt also das Los der gesamten Menschheit und empfindet im Mitleid mit dem Anderen im Grunde nichts anderes als Mitleid mit sich selbst. Schopenhauer pointiert dies mit dem – dem Hinduismus entnommenen – Terminus »*Tat twam asi*«, was bedeutet: »Dieses Lebende bist du« (W I/1, 280). Der Unterschied zwischen Subjekt und Objekt ist somit aufgehoben, die Vorstellung vom Leiden und Sterben des Anderen wird als eigenes vergegenwärtigt. Im Leiden des Anderen begreift sich das in seiner subjektiven Vorstellung befangene Subjekt nun aber als Teil eines übergeordneten Ganzen – integriert in den Leidenszusammenhang allen Lebens. Auf diese Weise kann eine partielle Ablösung vom *principium individuationis* erfolgen, womit sich eine gleichsam metaphysische Verbindung einer allumfassenden Gesetzmäßigkeit konstituieren kann.

Hauptsächlich also ergreift ihn Mitleid über das Loos der gesammten Menschheit, welche der Endlichkeit anheimgefallen ist, der zufolge jedes so strebsame, oft so thatenreiche Leben verlöschen und zu nichts werden muß: in diesem Loose der Menschheit aber erblickt er vor Allem sein eigenes (W II/2, 468).

Dieses Phänomen des Mitleids findet sich in zahlreichen Passagen von Beer-Hofmanns Roman: naheliegenderweise in den Reflexionen Pauls über den Tod seines verstorbenen Freundes, die zu der Erkenntnis führen, dass Pauls Schmerz nicht eigentlich auf den Tod seines Freundes zurück-

zuführen ist, sondern aus dem Bewusstsein entsteht, selbst einmal den Tod erleiden zu müssen. In der Identifikation mit dem Freund imaginiert sich Paul an die Stelle Georgs und realisiert, dass er selbst – mit den Worten Schopenhauers – »der Endlichkeit anheimgefallen« ist: »[E]r wußte, was ihn jetzt erschütterte, war nur der Tod, nicht Georgs Tod« (TG, 70). Der Tod Georgs hat Bedeutung lediglich für das Subjekt Paul, das sich in der Identifikation der Aufhebung von Ich und Nicht-Ich annähert; doch steht dem im *principium individuationis* verhafteten egoistischen Ich das eigene Leben im Fokus. So trifft es Paul also nicht primär, dass Georg gestorben ist, sondern vielmehr »daß Georg *ihm* gestorben war« (TG, 71):

Georg war ihm gestorben. Aber Alles, was ein Fragen um Georgs mögliches Schicksal geschienen, war nur ein angstvolles Fragen um sein eigenes gewesen; und er hatte um Georg getrauert, weil Einer ihm gestorben war, mit dem er gerne Nachts durch menschenleere stille Gassen schritt. Vieles Qualvolle und Verworrne in ihm, hatte sich dann lindernd zu Worten geformt; seine eigenen unruhig fragenden Gedanken hatte er in Georg geworfen, bis sie aus diesem widerhallten (TG, 120f.).

Das fremde Leid als das eigene erfahren – dies darf als das paradigmatische Fundament der schopenhauerschen Mitleidsethik gelten. Deutlicher noch tritt dieses Mitleidsmotiv aber in der Imagination Pauls über Georgs künftiges Leben in Erscheinung: Das Sterben seiner Patienten miterlebend, miterleidend, wird dieser – in der Vorstellung Pauls – auch am Ende seines erfolgreichen Lebens schließlich vom Tod heimgesucht und von den Menschen, die ihn lieben, selbst wiederum bemitleidet:

Trübes Mitleid mit sich selbst [sic!] blieb in ihnen zurück, ein unklares Bedauern, daß sie nicht gefühllos sein Leiden mitanzusehen vermochten. [...] Und wie sehr sie ihn auch liebten – nicht der Hunger, nicht der Durst, nicht die Notdurft eines einzigen Tages, würde um seines Todes willen in ihnen schwiegen; und wer wußte es, ob sie nicht alle ihre Tränen, gemahnt durch seinen Tod, nur sich und ihrer eigenen Sterblichkeit weinten? (TG, 84).

Die existenziellen Bedürfnisse – Objektivationen des Willens zum Leben, der sich in Hunger und Durst manifestiert (vgl. W II/4, 673) – hören auch nach dem Tod des Freundes nicht auf; das Weinen über das Leiden und den Tod ist nichts anderes als »Mitleid mit sich selbst, oder das auf seinen Ausgangspunkt zurückgeworfene Mitleid« (W I/2, 467).

VI

Mit dem Mitleid, das Paul für sich selbst in der Erscheinung des Anderen empfindet, nähert sich der Protagonist der Erkenntnis der metaphysischen Einheit der Welt an. »Gerechtigkeit« – so die unvermittelte Eingebung – sei es, die in allen Dingen gleichermaßen walte.

Die Frage danach, wie genau diese Gerechtigkeit im Text semantisch zu fassen sei, hat man in der Forschung auf verschiedene Weise beantwortet: So ist ihr entweder ein biblisch-jüdisches oder ein monistisches Verständnis zugrunde gelegt worden.⁴⁴ Setzt man vor dem Hintergrund der vorangegangenen Analyse aber Schopenhauers »Welt als Wille und Vorstellung« als einen der wirksamen Prätexte voraus, ergeben sich neue Deutungswege, die bei der Dechiffrierung des Gerechtigkeitsbegriffes sehr hilfreich sein können.

Schopenhauer differenziert zwischen der juristischen »zeitlichen Gerechtigkeit«, die im Bereich der Erscheinungen zu situieren ist, und der »ewigen Gerechtigkeit«, die sich auf das Ding an sich, also den Willen selbst bezieht. Daher ist hier nur in einem analogen Sinne von »Gerechtigkeit« die Rede, denn diese Art von Gerechtigkeit ist nicht zeitlich zu verorten, hat also weder in retrospektiver noch prospektiver Hinsicht

⁴⁴ Allerdings gibt es in den bisherigen Deutungsansätzen auch implizite Hinweise auf Schopenhauer, dessen Erkenntnistheorie und Metaphysik. So referiert Hank – womöglich ohne, dass es ihm bewusst ist – zumindest terminologisch auf den metaphysischen Willen Schopenhauers, wenn er behauptet, im Text verberge sich »[h]inter aller Wirklichkeit [...] ein ‚stummer Wille‘« (Hank, Mortifikation und Beschwörung [wie Anm. 40], S. 156). Er bemerkt – und Scherer folgt ihm in diesem Punkt –, dass es sich bei Beer-Hofmanns Gerechtigkeitsbegriff keineswegs um den im Judentum üblicherweise gebrauchten handeln kann; der Autor sich vielmehr »gegen die Interpretation in der jüdischen Tradition kehrt« (ebd., S. 162), ja bestrebt ist, »den jüdischen Gerechtigkeitsbegriff monistisch umzudeuten« (ebd., S. 163). Zudem erkennt Hank in der im Text gezeichneten Gerechtigkeitsvorstellung durchaus »fatalistische Züge« (ebd.), führt diese aber nicht auf eine bestimmte weltanschauliche oder konkrete philosophische Position zurück. Bei Schopenhauer heißt es: »[W]ir fassen sehr bald die Welt auf als Etwas, dessen Nichtseyn nicht nur denkbar, sondern sogar ihrem Daseyn vorzuziehn wäre; daher unsere Verwunderung über sie leicht übergeht in ein Brüten über jene *Fatalität*, welche dennoch ihr Daseyn hervorrufen konnte« (W II/3, 200). – Auch Scherer sieht die Ungeheimnheiten in der Verwendung des Gerechtigkeitsbegriffes, sofern dessen Herkunft aus dem biblisch-jüdischen Kontext angenommen wird. Er weist darauf hin, dass Beer-Hofmann beim Gebrauch des Gerechtigkeitsbegriffs »an den ‚Gesetzes-Begriff vorsokratischer Elementenphilosophie‘ (Scherer, Richard Beer-Hofmann [wie Anm. 1], S. 304) gedacht haben könnte, wohingegen das Sonnenmotiv aber eindeutig biblischer Herkunft sei. So kommt Scherer zu dem Schluss, dass der Gerechtigkeitsbegriff Beer-Hofmanns zwar biblisch geprägt sei – als kosmisches Prinzip dem biblischen Terminus allerdings im Kern widerspreche.

eine vergeltende Funktion.⁴⁵ Vielmehr ist die ewige Gerechtigkeit mit dem Bild einer »vollkommenen Balance zwischen Schuld und Leiden«⁴⁶ beschreibbar. Schopenhauer bestimmt sie als »unfehlbar, fest und sicher« (W I/2, 436), sie liege im Wesen der Welt, welches als Objektivation des einen Willens zum Leben zu bestimmen sei. Die ewige Gerechtigkeit liegt jenseits der zeitlichen und damit auch jenseits von Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit im allgemein gebräuchlichen Sinne. Denn wenn sich in der Welt der Erscheinungen die Individuen gegenseitig verletzen – und damit zwar zeitliche Ungerechtigkeit generieren –, so wird die ewige Gerechtigkeit, die im steten Zusammenhang mit dem metaphysischen Willen zu denken ist, von dieser auf keine Weise tangiert. Als metaphysisches Prinzip wirkt der Wille als ewige Gerechtigkeit, und damit sind die einzelnen Individuen als Objektivationen des Willens untrennbar miteinander verbunden. So kann – aus der Perspektive der ewigen Gerechtigkeit – keinem im *principium individuationis* Befangenen ein ›Unrecht widerfahren. Opfer und Täter sind unter Abstraktion von Raum, Zeit und Kausalität keine getrennten Individuen mehr, sondern Objektivationen des einen metaphysischen Prinzips, das als ewige Gerechtigkeit die ganze Welt beherrscht. In allem also waltet die ewige Gerechtigkeit als stummer Wille und »in allem was ihm [dem einzelnen Wesen] widerfährt, ja nur widerfahren kann, geschieht ihm immer Recht. Denn sein ist der Wille: und wie der Wille ist, so ist die Welt« (W I/2, 438).

Diese ›Idee‹⁴⁷ einer ewigen Gerechtigkeit ist zentral für den Ausgang von Beer-Hofmanns Roman. Denn mit der Denkmöglichkeit einer Gerechtigkeit jenseits von Kausalität, Zeit und Raum kann sich Paul aus der Vereinsamung seiner Individuation befreien und sich selbst als Teil eines metaphysischen Weltganzen begreifen, dessen individuelles Los mit dem Los aller untrennbar verbunden ist. Der in allem wirkende Wille, sein metaphysisches Gesetz und die darin enthaltene ewige Gerechtigkeit, scheint sich für Paul allein mit dem Wort ›Gerechtigkeit‹ zu offenbaren: »Ein Wort nur hatte sich herabgesenkt, und aller Glanz ging von dem *einen* aus: ›Gerechtigkeit‹. [...] Und Unrecht konnte nicht

⁴⁵ Vgl. Jean-Claude Wolf, Bejahung und Verneinung des Willens (W I, §§ 60–67). In: Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (wie Anm. 35), S. 153–169, hier S. 157.

⁴⁶ Ebd., S. 158.

⁴⁷ ›Idee‹ ist hier durchaus im platonischen Sinne zu verstehen; so auch Schopenhauer: »Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen« (W I/1, 323).

geschehen [...]. Unaufhaltsam, nach eingeborenen Gesetzen, entrollten sich ihre Lose, und was Unrecht schien, war nur der Knoten, zu dem gerechte Lose, das Leben flechtend, sich verschlangen« (TG, 126f.). Der wirkende Wille, der sich in der »buntverworrenen Vielfalt des Geschehens« (TG, 126) im *principium individuationis* objektiviert, kann also als das in allen Erscheinungen wirkende metaphysische Prinzip, als der in allem sich objektivierende ›tiefste Wille‹ identifiziert werden. Wenn die Erkenntnis um die ewige Gerechtigkeit das Individuum aus seiner Vereinzelung gedanklich ›befreit‹, so bleibt der ›Ungerechte‹ zeitlebens im Egoismus des *principium individuationis* gefangen.⁴⁸

Die intuitive Erkenntnis von der Identität des metaphysischen Willens in allen Erscheinungen bringt also zugleich einen Wechsel der Perspektive mit sich – und zwar vom Besonderen der Erscheinungen (der Vorstellung) auf das Allgemeine sich hinter dem ›Schleier‹ der Wahrnehmung Befindliche (den Willen). Aus der retrospektiven Betrachtung seines Lebens identifiziert sich Paul daher als einen ›Ungerechten‹, der – selbst befangen im *principium individuationis* – »Allem das Recht auf ein eigenes Schicksal abgesprochen hatte« (TG, 125). Das wahre Wesen der Welt verkennend, war ihm die äußere Welt als eine allein für ihn geschaffene Bühne erschienen – ein seiner Vorstellung entsprungenes »Schauspiel, ihm geboten« (TG, 119).⁴⁹

Die Vorstellung vom Leiden und Sterben anderer Menschen – sei es die Frau im zweiten Kapitel, die derträumende Paul bei ihrem Sterben begleitet, oder dessen Freund Georg, der *realiter* stirbt und schließlich in der Vorstellungswelt Pauls samt der von ihm betreuten Patienten letztlich den Tod findet – wirft das Subjekt stets auf sich selbst zurück und lässt es die Schicksale anderer als das eigene erkennen und Mitleid empfinden.

Die physische Verbindung Pauls zu seinen Vorfahren und anderen Wesen im Allgemeinen erkennt er schließlich im eigenen Blut, das ihn in

⁴⁸ Vgl. W I/2, 461: »Wir haben gefunden, daß die freiwillige Gerechtigkeit ihren innersten Ursprung hat in einem gewissen Grad der Durchschauung des *principii individuationis*, während in diesem der Ungerechte ganz und gar befangen bleibt.«

⁴⁹ Analoges artikuliert Schopenhauer bezüglich der Tätigkeit des Künstlers mittels der Verwendung der Theater-Metaphorik: Den Künstler »fesselt die Betrachtung des Schauspiels der Objektivation des Willens: bei demselben bleibt er stehn, wird nicht müde es zu betrachten und darstellend zu wiederholen, und trägt derweilen selbst die Kosten der Aufführung jenes Schauspiels, d.h. ist ja selbst der Wille, der sich also objektivirt und in stetem Leiden bleibt« (W I/1, 335).

einem nichtmetaphorischen, metaphysisch-biologischen Sinne in die Gemeinschaft der Lebenden integriert und mit dieser versöhnt: »Aber, was diese Abendstunde ihm gegeben, blieb; immer in ihm und nur in ihm; dem Blut in seinen Adern nicht bloß vergleichbar – sein Blut selbst, das zu ihm geredet hatte; und darauf zu horchen hatte diese Stunde gelehrt« (TG, 132f.). Die Erkenntnis, vom Blut in den eigenen Adern auf eine allumfassende Zugehörigkeit zu den ihm ›verwandten‹ Wesen zu schließen, ist für Paul eine bleibende, mithilfe welcher er den ästhetischen Solipsismus und Egoismus hinter sich lassen und zur Einsicht, selbst im *principium individuationis* befangen zu sein, gelangen kann. Eine metaphysische Dimension erhält sie allerdings erst dadurch, dass er »vom Fühlen des gerechten Gottes [...] durchströmt« (TG, 133) wird – er also Physisches (›Blut‹) mit Metaphysischem (›gerechter Gott‹) korreliert.

Dieses Vorgehen zur Erkenntnis des wahren Wesens des Seins entspricht der ›induktiven⁵⁰ Methodik Schopenhauers, der in »Die Welt als Wille und Vorstellung« den Herzschlag und den Blutumlauf als die »ursprüngliche Aeußerung des Willens« (W II/3, 281) definiert – also als unmittelbaren Ausdruck des metaphysischen Prinzips versteht. Evident ist es für Schopenhauer deshalb, »daß der Wille sich am unmittelbarsten im *Blute* objektivirt, als welches den Organismus ursprünglich schafft und formt« (W II/3, 298). Besonders prägnant wird der Schopenhauerbezug aber im letzten Satz des Romans, in dem der Protagonist »nur das Schlagen seines eigenen Bluts« fühlt oder – in der Terminologie Schopenhauers – das Blut als unmittelbare Objektivation des metaphysischen Willens zum Leben in sich pulsieren spürt. Dadurch, dass das Blut als konkreter physischer Bestandteil des Körpers auf ein hinter den Erscheinungen liegendes An-Sich verweist (welches wiederum die Gesetze der ewigen Gerechtigkeit bestimmt), konstituiert sich ein unmittelbarer Kontakt zwischen ›Blut‹, ›Wille‹ und ›Gerechtigkeit‹. Letztere wird schließlich mit dem Sonnenmotiv bildhaft veranschaulicht. So wird im Zusammenhang mit der ewigen Gerechtigkeit das Motiv der Sonne symbolisch eingeblendet und im Kontext der metaphysischen Erfahrung Pauls als Vergleich für dessen Erkenntnis eingesetzt. Auffallend ist die ambivalente Zeichnung dieser Sonne, die ganz im Gegensatz zu geläufigen Se-

⁵⁰ Vgl. Dieter Birnbacher, Induktion oder Expression? Zu Schopenhauers Metaphilosophie. In: Schopenhauer-Jahrbuch 69 (1988), S. 7–19.

mantisierungen, nicht mit ›Wärme‹ und ›Licht‹, sondern mit ›Leiden‹, ›Gesetz(-mäßigkeit)‹ und ehrfurchtgebietender ›Gerechtigkeit‹ konnotiert ist: Als Sonne, »deren Strahlen sie nicht wärmten, deren Licht ihnen nie geleuchtet, und vor deren blendendem Glanz sie dennoch mit zitternden Händen, ehrfürchtig ihre leidenerfüllte Stirne beschatteten« (TG, 133), offenbart sich diese ewige Gerechtigkeit:

Glaublich wie die Sonne, sollte sie täglich ihren Lauf vollenden, leuchtend an jedem Morgen aufsteigend, und golden das Ende jedes Tages und jedes Lebens segnend. Sie aber – die Herrin war *über* allen Sonnen – war anders. *Einmal* am Urbeginn hatte sie ihr Gesetz verkündet – ein einziges Wort vielleicht, das Alles enthielt [...]: Zur Tiefe wollten alle Wasser, alle Feuer lechzten nach oben [...] ein Jedes das Gesetz erfüllend das ihm vorgeschriven; das in seinem Samen schlief, keimend erwachte, unerkannt sein tiefster Wille [sic!] war. (TG, 126)⁵¹

Der ›tiefste Wille‹, welcher als das alles bestimmende Gesetz erscheint, bleibt ›unerkannt‹⁵² und so verwundert es freilich nicht, wenn Paul – »geschüttelt von den Schauern des Erkennens und denen des Nichtverständens« (TG, 129) – am Ende zwar realisiert, dass er am »feierliche[n] Kreisen« (TG, 130) des ewigen Gesetzes⁵³ partizipiert, den schopenhauerschen ›Willen‹ als das hinter den Erscheinungen obwaltende Prinzip aber nicht zu identifizieren versteht. Für ihn offenbart er sich als ›Gerechtigkeit‹, die das (das Leben aller determinierende) Gesetz ›verkündet‹.

Es lässt sich festhalten, dass der Begriff der Gerechtigkeit, dem Paul eine metaphysische Dimension beimisst, nicht allein in einem biblisch-jüdischen oder monistischen Sinne verstanden werden muss, sondern

⁵¹ Das hier verwendete Beispiel des in die Tiefe stürzenden Wasser findet sich auch in »Die Welt als Wille und Vorstellung« und wird mit dem Bild der aufgehenden Sonne korreliert, die mit dem ›Willen‹ zu identifizieren ist: »Wenn wir sie nun mit forschendem Blicke betrachten, wenn wir den gewaltigen, unaufhaltsamen Drang sehn, mit dem die Gewässer der Tiefe zueilen [sic!] [...] so wird es uns keine große Anstrengung der Einbildungskraft kosten, [...] unser eigenes Wesen wiederzuerkennen, jenes Nämliche, das in uns beim Lichte der Erkenntniß [sic!] seine Zwecke verfolgt [...] so gut wie die erste Morgendämmerung mit den Strahlen des vollen Mittags den Namen des Sonnenlichts theilt, – auch hier wie dort den Namen *Wille* [sic!] führen muß, welcher Das bezeichnet, was das Seyn an sich jedes Dinges in der Welt und der alleinige Kern jeder Erscheinung ist« (W I/1, 163f.).

⁵² Bei Schopenhauer heißt es entsprechend: »[S]ie [d.i. die lebendige Erkenntnis der ewigen Gerechtigkeit] wird daher, wie auch die ihr verwandte und sogleich zu erörternde reine und deutliche Erkenntniß des Wesens aller Tugend, der Mehrzahl der Menschen stets unzugänglich bleiben« (W I/2, 442).

⁵³ Auch die Denkfigur eines zyklischen Zeitverlaufs findet sich bei Schopenhauer wieder, der die Zeit »einem endlos drehenden Kreise« (W I/2, 353) vergleicht.

ergänzend auch mit dem Gerechtigkeitsbegriff Schopenhauers deutbar ist. So konnte gezeigt werden, dass zentrale Motive im Text mit der Willensmetaphysik Schopenhauers nicht nur konvergieren, sondern von Beer-Hofmann unmittelbar aus dessen Hauptwerk, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, entnommen und poetisch transformiert sein könnten. Obiger Analyse zufolge weist »Der Tod Georgs« etliche Parallelen und intertextuelle Referenzen auf, die diese These stützen und den Roman als den Erkenntnisprozess des Ästheten Pauls darstellen, der in der metaphysischen Wahrheit einer Allverbundenheit durch den Willen zum Leben kulminiert. Damit führt der Roman das Leiden anderer als das eigene vor und mündet am Ende in der Ahnung vom metaphysischen Wesen der Welt, in der alles miteinander verflochten ist.

VII

Was Beer-Hofmann in diesem Roman vorführt, ist also eine grundlegende Kritik an der subjektivistischen Wahrnehmung und der allein auf ästhetischen Prinzipien beruhenden Lebenshaltung des Ästhetentums mithilfe schopenhauerscher Philosopheme. Der formalen Struktur, die durch die Ornamentalisierung und leitmotivische Erzähltechnik einzelne subjektiv gebrochene Erscheinungen und Gedanken zu einer universalen Einheit verbindet, entspricht das kunstphilosophische Postulat Schopenhauers, demzufolge der wahre Dichter »aus dem Leben das ganz Einzelne« herausnehme und »es genau in seiner Individualität« schildere, um dadurch »das ganze menschliche Daseyn« zu offenbaren; so hat »er zwar scheinbar [...] mit dem Einzelnen, in Wahrheit aber mit Dem, was überall und zu allen Zeiten ist, zu thun« (W II/4, 502). Dieser künstlerischen Vermittlung der platonischen ›Idee‹ durch die Darstellung des Einzelnen korreliert auf inhaltlicher Ebene die sukzessive Transformation der mentalen Disposition des Protagonisten, die sich als psychische Reversion des nihilistischen Egozentrismus (mit dem Primat des Ästhetischen) und als Entwicklung hin zu einer monistisch fundierten Denkweise bestimmen lässt. In der Anerkennung des Tatsächlichen präsentiert sie sich dem Protagonisten am Ende des Romans als Idee der metaphysischen ›Gerechtigkeit‹ und erhält damit eine ethische Dimension. Im lebensphilosophischen Kontext monistischer Allverbundenheit sieht sich Paul so

»vermählt mit Allem, Allem notwendig und Allem unentbehrlich« (TG, 130) und begreift seine Leiden als integralen Bestandteil von Gesetzen einer ewigen Notwendigkeit. Der Ausgang des Romans lässt damit die Möglichkeit offen, aus der Durchschauung des *principium individuationis* – »Keiner durfte für sich allein sein Leben leben« (TG, 128) – und der Empfindung des Mitleids stufenweise erst »die freie Gerechtigkeit, dann die Liebe, bis zur völligen Aufhebung des Egoismus« (W I/2, 503) zu bewirken. Damit exponiert der Text zwar einerseits eine latente Kritik der schopenhauerschen Kunstphilosophie und Soteriologie (Erlösung durch ästhetische Kontemplation), die mit der Problematisierung und Überwindung der ästhetischen Weltsicht des Protagonisten einhergeht – akzentuiert und affirmsiert allerdings andererseits die moralphilosophischen Implikationen von Schopenhauers Mitleidsethik, deren Umsetzung in der Schlusszene des Romans – Pauls Anschluss an den Trupp vorüberziehender Arbeiter – bereits auf subtile Weise anklingt. So darf die poetische Darstellung in »Der Tod Georgs« im Ganzen als das literarische Äquivalent der schopenhauerschen Willensmetaphysik und Mitleidsethik gedeutet werden. Denn wenn Schopenhauer zufolge »Jeder alle Leiden der Welt als die seinigen, ja alle nur möglichen als für ihn wirklich zu betrachten [hat], solange er der feste Wille zum Leben ist« (W I/2, 440), dann entspricht dies der Mitleidserfahrung Pauls, der aus der existenziellen Selbstreferenz, der Erfahrung des Mitleids mit dem verstorbenen Freund, vom Leiden und Sterben des Einzelnen auf das Schicksal aller Wesen schließt – welche damit im ontologischen Sinne über den Willen (der wesentlich Leiden ist) untrennbar miteinander verbunden werden. Damit ergibt sich eine Gesetzmäßigkeit, die mit dem Begriff der ›Gerechtigkeit‹ auf ein metaphysisches Prinzip rekurreert, das alles Seiende miteinander verbindet. Dies ist die bleibende Erkenntnis Pauls, die ihm das Leben zwar im Wesentlichen als Leiden vergegenwärtigt, dieses »Leiden« für ihn aber »kein Verstoßensein« (TG, 130) mehr bedeutet. Mit dieser Hoffnung, die Paul aus der Erkenntnis um das große »von Urbeginn gemessene[], feierliche[] Kreisen« (TG, 130) und aus dem Walten ewiger Gesetze gewinnt, erwächst »für ihn daraus etwas [...], was seinem Leben Zuversicht« (TG, 135) gibt – die Erkenntnis, dass sein wahres Wesen auch nach dem Tod Dauer und Fortbestand hat. Zwar nicht in der individuellen Erscheinung in Zeit und Raum, dem

principium individuationis, sondern im unvergänglichen Wesen, dem Ding an sich. Denn »[d]em Willen zum Leben ist das Leben gewiß: [...] gleichviel wie die Individuen, Erscheinungen der Idee, in der Zeit entstehen und vergehn, flüchtigen Träumen zu vergleichen« (W I/2, 354).

Jürgen Daiber

Therapeutisches Scheitern Freud, das Kokain und die Literatur

Am 15. Juli 1896 schreibt der 40-jährige Neurologe Sigmund Freud an seinen Intimus Wilhelm Fließ, seines Zeichens Spezialist für Hals- und Nasenkrankheiten in Berlin, einen Brief. Der Beginn des Schreibens kündigt ein Ereignis an, dessen Folgen für Freud ebenso radikal wie unabsehbar sein werden. Freuds Brief setzt mit folgenden Worten ein:

Mein teurer Wilhelm!

Eben Deinen Brief erhalten und mich sehr gefreut, was ich alles von Dir hören werde. Schade nur, daß ich nicht sicher weiß, wann. Es liegt nämlich so: der Alte hat Blasen- und Mastdarmlärmung, läßt in der Ernährung nach und ist dabei geistig überfrisch und euphorisch. Ich glaube wirklich, daß es seine letzte Zeit ist, kenne aber nicht seinen Termin und getraue mich nicht weg, am wenigsten über zwei Tage und auf einen Genuss, dem ich ganz nachhängen möchte. Dich in Berlin treffen, einige Stunden den neuen Zauber von Dir hören und dann plötzlich auf eine Nachricht Tag oder Nacht zurückreisen müssen, die doch dazu ein bloßer Schreckschuh gewesen sein kann – dem möchte ich gerne ausweichen, und dieser Furcht opfere ich das brennende Bedürfnis, wieder einmal ganz zu leben mit dem Kopf und dem Herzen zugleich.¹

Bei dem »Alten« handelt es sich um den 81-jährigen Jakob Freud, Sigmund Freuds Vater, der sich im fortgeschrittenen Stadium einer schweren Krebserkrankung, eines Darmkarzinoms, befindet. Was die geistige »Überfrische« und »Euphorie« des Vaters angeht, spielt Freud mit seiner Beobachtung auf eine Hypothese an,² die der befreundete Fließ in seinem umstrittenen Buch »Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen« (1897) entwickeln wird. Der neben medizinischen Spekulationen³ auch zu obskurer Zahlenmystik neigende Wilhelm

¹ Sigmund Freud, Brief an Wilhelm Fließ, 15. Juli 1896. In: Sigmund Freud: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Bearbeitung der deutschen Fassung von Michael Schröter. Frankfurt a.M. 1986, S. 205.

² Vgl. ebd.

³ Fließ vertritt in diesem Werk die Ansicht, dass »Nasenbeschaffenheit und Sexualzyklus [...] in einem engen Verhältnis zueinander« stehen und »empfindliche Störungen der Nase«

Fließ glaubt, dem Prozess des Sterbens in dessen intrinsischem Verlauf auf die Schliche gekommen zu sein. Laut Fließ handelt es sich beim Todestag um einen gemäß seiner Zyklustheorie⁴ periodisch auftretenden »Angstag«, dem zwingend eine Phase der Euphorie vorausgehen müsse. Jene Phase, die aus der Perspektive Sigmund Freuds gerade sein erkrankter Vater durchläuft.

Freud gibt sich angesichts des bevorstehenden Todes seines Erzeugers nach außen hin nicht sonderlich erschüttert. Zum mindest heißt es im Fortlauf des Briefs an Wilhelm Fließ:

Der Zustand des Alten deprimiert mich übrigens nicht. Ich gönne ihm die wohlverdiente Ruhe, wie er sie selbst wünscht. Er war ein interessanter Mensch, innerlich sehr glücklich; er leidet jetzt sehr wenig, löscht mit Anstand und Würde aus.⁵

Das Urteil der Freud-Biografen fällt angesichts dieses psychischen Reflexes eines Sohnes auf den herannahenden Tod seines Vaters äußerst uneinheitlich aus.⁶

In einem Punkt immerhin ist sich die Forschung einig: Die Trauerarbeit, welcher sich Freud unterziehen muss, nachdem sein Vater am 23. Oktober 1896 stirbt, deutlich später als vom Sohne ursprünglich vermutet, führt zur Zusitzung jenes krisenhaften Zustandes, der Freud ab Juli 1897 zu einem Experiment radikaler Introspektion führen wird. Sigmund Freud bezeichnet dieses Experiment im Vorwort zur zweiten Auflage seiner »Traumdeutung« als »Selbstanalyse« und setzt es unmittelbar mit dem Tod des Vaters in Korrelation.

Auch das Material dieses Buches, diese zum größten Teil durch die Ereignisse entwerteten oder überholten eigenen Träume, an denen ich die Regeln

daher »auf sexuellen Fehlhaltungen und Nervenzerrüttung« basieren. Vgl. dazu Peter-André Alt, Sigmund Freud. Der Arzt der Moderne. Eine Biographie. München 2016, S. 179.

⁴ Vgl. dazu Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 180f.

⁵ Freud, Brief an Wilhelm Fließ, 15. Juli 1896 (wie Anm. 1), S. 206.

⁶ Dieses Urteil schwankt von respektvoller Wertschätzung eines Mannes von tiefer Weisheit, dessen Ende jedoch unbewusst die eigene tief sitzende Todesangst im Filius aktivierte (vgl. Max Schur, Sigmund Freud. Leben und Sterben. Frankfurt a.M. 1973, S. 31ff.), über eine Freud unterstellte spontane Reaktion eines »liebevoll[en] Vergessen[s]« (vgl. Peter Gay, Freud. Eine Biographie für unsere Zeit. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Joachim A. Frank. Frankfurt a.M. 2001, S. 105), hin zur These einer zeitversetzt einsetzenden »Trauer [...] ungewöhnlich in ihrer Intensität« (ebd.), bis zu der Annahme, dass »Freud sich befreindlich kalt gegenüber dem sterbenden Vater verhielt«, auch wenn »sein Tod ein Geschehen [blieb], das ihn innerlich tief berührte« (Alt, Sigmund Freud [wie Anm. 3], S. 251).

der Traumdeutung erläutert hatte, erwies bei der Revision ein Beharrungsvermögen, das sich eingreifenden Änderungen widersetzte. Für mich hat dieses Buch nämlich noch eine andere, subjektive Bedeutung, die ich erst nach seiner Beendigung verstehen konnte. Es erwies sich mir als ein Stück meiner »Selbstanalyse«, als meine Reaktion auf den Tod meines Vaters, also auf das bedeutsamste Ereignis, den einschneidendsten Verlust im Leben eines Mannes.⁷

Ernest Jones hat Freuds Selbstanalyse als dessen »kühnstes Unternehmen – [...] die Analyse seines eigenen Unbewußten« bezeichnet: »Wie bei allen bahnbrechenden Leistungen, so fällt es auch hier der Nachwelt schwer, die ganze Bedeutung dieser Tat zu ermessen. Ihre Einzigartigkeit bleibt bestehen.«⁸

Lässt man einmal den Duktus der Heldengeschichtsschreibung beiseite, so bleibt richtig, dass sich Freud mit seinem Selbstexperiment erheblichen psychischen Risiken aussetzte. 1905 bemerkt er aus der Distanz von acht Jahren im »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« dazu:

Wer wie ich die böesten Dämonen, die unvollkommen gebändigt in einer menschlichen Brust wohnen, aufweckt, um sie zu bekämpfen, muß darauf gefaßt sein, daß er in diesem Ringen selbst nicht unbeschädigt bleibe.⁹

Diese Dämonen waren vielfältig. Auf dem Gebiet der Sexualität bestanden sie vor allem in der späten Einsicht Freuds, einer Fehleinschätzung aufgesessen zu sein, als er den Ursprung hysterischer Symptome seiner Patienten in frühkindlichem Missbrauch verortete.¹⁰ Das Begehrn – so die Einsicht Freuds im Zuge seiner Selbstanalyse – wurde nicht durchweg gewaltsam von außen durch Erwachsene an Kinder herangetragen. Freud entdeckte die – nach den Maßstäben seines bürgerlich-viktoriaischen Milieus – schockierenden Versatzstücke des infantilen Sexual-

⁷ Sigmund Freud, Die Traumdeutung. In: Ders., GW. Bd. II/III. Frankfurt a.M. 1968, S. X.

⁸ Ernest Jones, Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. I. Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen. 1856–1900. Übersetzt von Katherine Jones. Bern 1960, S. 373.

⁹ Sigmund Freud, Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In: Ders., GW. Bd. V. Frankfurt a.M. 1968, S. 272.

¹⁰ Vgl. zu diesem Punkt Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 374–376, und Gay, Freud (wie Anm. 6), S. 108–114.

lebens.¹¹ Doch seine Aufzeichnungen machen in ihrer rückhaltlosen Offenheit auch vor einer Demontage des eigenen Selbstkonzepts nicht halt:

egoistische Strebungen, Größensucht und Ehrgeiz, Unzufriedenheit mit der bescheidenen sozialen Herkunft, Eifersucht des alternden Mannes auf die Jugend der eigenen Söhne [...] einer vorübergehenden deutschnationalen Gesinnungsphase, [...] Furcht vor Antisemitismus, Sehnsucht nach voller gesellschaftlicher Integration durch die Erlangung einer Professur.¹²

Freud schonte sich nicht beim Blick in den inneren Spiegel.¹³ Die Schonungslosigkeit dieses Blicks war einzig und allein dem Ziel geschuldet, möglichst tragfähiges Material zur Entschlüsselung der Sprache des Unbewussten zusammenzutragen.¹⁴

Auf eine dieser im Zuge der Selbstanalyse zu Tage geförderten »Entdeckungen« Freuds, die gerade nicht in diese Beschönigungstendenz der »Gesammelten Werke« und ihrem Hang zu autobiografischer Verlogen-

¹¹ Diese Entdeckung vollzog sich nicht zuletzt durch die Analyse Freuds eigener sexueller Initiation. Freud litt nach eigener Einschätzung unter einer neurotischen Mutterbindung, welcher er in den Briefen an Wilhelm Fließ Züge von »Hysterie« zuschreibt. Zugleich wird ihm durch Analyse seiner Träume die »Schlüsselrolle seiner Kinderfrau Monika Zajic bewusst«, die Freud gegenüber Fließ als »Lehrerin in sexuellen Dingen« beschreibt. Vgl. Freud, Brief an Wilhelm Fließ. 4. Oktober 1897 (wie Anm. 1), S. 290. Vgl. zusätzlich Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 256f.

¹² Sigmund Freud, Selbstdarstellung. Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse. Hg. und eingeleitet von Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a.M. 1971, S. 28.

¹³ Freud zeigte parallel zur Selbstanalyse zeit seines Lebens wenig Bereitschaft, diese inneren Entdeckungen öffentlich zu machen. Tendenzen zur »Selbstverhüllung, ja Verheimlichung finden sich nicht nur in Freuds früher Jugend und in der Verlobungszeit, in der er mit seiner Braut eine »Geheimchronik« führte, auch später noch war er, vor allem hinsichtlich seiner Kindheitserlebnisse, selbst in der Familie »wortkarg«; bis ins hohe Alter bediente er sich zum Selbstschutz fortgesetzter ausgeklügelter Strategien.« Vgl. Sigmund Freud, Selbstdarstellung (wie Anm. 12), S. 25.

¹⁴ Als Beleg für diese These kann gelten, dass Freud mehrmals in seinem Leben »Tabula rasa« macht und große Teile seiner Briefe und privaten Zeugnisse vernichtet. Im April 1885 bekennt er gegenüber seiner Verlobten Martha Bernays:

Ein Vorhaben habe ich allerdings ausgeführt, welches eine Reihe von noch nicht geborenen, aber zum Unglück geborenen Leuten schwer empfinden wird. Da Du doch nicht erraten wirst, was für Leute ich meine, so verrate ich Dir's gleich: es sind meine Biographen. Ich habe alle meine Aufzeichnungen seit vierzehn Jahren und Briefe, wissenschaftliche Exzerpte und Manuskripte meiner Arbeit vernichtet. [...] Alle alten Freundschaften und Beziehungen haben sich dabei mir nochmals präsentiert und stumm den Todesstreich empfangen [...] alle meine Gedanken und Gefühle über die Welt im allgemeinen und soweit sie mich betraf im besonderen, sind für unwert erklärt worden, fortzubestehen. [...] Aber das Zeug legt sich um einen herum wie der Flugsand um die Sphinx, bald wären nur noch mehr meine Nasenlöcher aus dem vielen Papier herausgeragt; ich kann nicht reifen und nicht sterben ohne die Sorge, wer mir in die Papiere kommt.« (Brief an Martha Bernays. 28. April 1885. In: Sigmund Freud, Briefe 1873–1939. Hg. von Ernst L. Freud. London 1960, S. 136)

heit einzuordnen sind, wird im Folgenden näher eingegangen: Es handelt sich um die von Ernest Jones als »Kokain-episode«¹⁵ bezeichneten Geschehnisse in Freuds Existenz zwischen 1884 und 1887.

Mit folgender Zielsetzung: In einem ersten hinführenden Schritt sollen Freuds eigene Erfahrungen mit der Droge Kokain sowie sein therapeutisches Experiment eines Morphinentzugs mittels Kokain am Freunde Ernst Fleischl von Marxow aufgearbeitet werden.¹⁶ Ziel der erneuten Darstellung dieser in der Forschung bereits analysierten Episode¹⁷ ist die Neugewichtung eben dieser Episode auf folgende These hin: An Freuds Kokaineepisode kann gezeigt werden, dass sein missglückender Versuch eines Morphinentzugs im Falle Fleischl erhebliche Schuldgefühle bei Freud selbst auslöst.

Zweitens: Der Versuch der eigenen Bearbeitung dieser Schuldgefühle missglückt Freud im Rahmen seiner sich ab 1897 anschließenden Selbstanalyse. Das Scheitern dieses Versuchs einer Auflösung der eigenen inneren Widerstände fließt dabei als literarisches Traumprotokoll in Freuds »Traumdeutung« (1899) ein. Konkret handelt es sich dabei um vier eigene Träume Freuds, welche die Kokaineepisode thematisieren (»Botanische Monographie«, »Drei Parzen«, »Graf Thun« und »Irmas Injektion«). Freud integriert sie eigenständig als Untersuchungsmaterial in die »Traumdeutung«. Die Träume »Drei Parzen« und »Irmas Injektion« zeigen dabei eindringlich den scheiternden Versuch Freuds einer Verarbeitung der Fleischleepisode.

Drittens wird Freud in einem nächsten Schritt in der Weiterentwicklung seiner Selbstanalyse eine Technik der Reintegration zuvor abgespalterner Erinnerungsvorgänge kreieren, die er in sein psychoanalytisches Verfahren integriert. Er macht dieses Verfahren 1914 zum Gegenstand eines zehnseitigen Aufsatzes namens »Erinnern, Wiederholen und

¹⁵ Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 102–124.

¹⁶ Diese Aufarbeitung erfolgt auf Basis der von Freud zwischen 1884 und 1887 publizierten Schriften zum Kokain (»Über Coca« (1884), »Beitrag zur Kenntnis der Cocawirkung« (1885), »Über die Allgemeinwirkung des Cocains« (1885), »Gutachten über das Parke Cocain« (1885) sowie »Bemerkungen über Cocainsucht und Cocainfurcht mit Beziehung auf einen Vortrag W.A. Hammonds« (1887)). Weiterhin fließt der private Briefwechsel Freuds in jener Phase (primär mit der Verlobten Martha Bernays und dem Arztkollegen und Freund Wilhelm Fließ) in die Textanalyse ein.

¹⁷ Die Forschungsliteratur zum Thema fließt in die Untersuchung ein und wird im Folgenden sukzessive und *en détail* benannt.

Durcharbeiten«¹⁸. Die im Aufsatz entwickelten Abläufe beziehen – dies wird zu zeigen sein – ihre spezifisch therapeutische Heil- und Erkenntniskraft nicht zuletzt durch eine Integration von literarisch inspirierten Verfahrenstechniken, deren erste Spuren einer »Poesietherapie« bereits in der »Traumdeutung« nachweisbar sind.

Viertens schließlich soll belegt werden, dass Freud dieses weiterentwickelte Verfahren erneut als Deutungsmuster der Aufarbeitung seiner eigenen Rolle in der Fleischl-Kokainepisode auf sich anzuwenden sucht. Mit, so wird sich zeigen, wiederum fragwürdigem Ergebnis in Sachen Therapieerfolg.¹⁹ Ihre – wenn überhaupt – lediglich partiell therapeutische Wirksamkeit in punkto Kokainepisode erreicht die Selbstanalyse Freuds – so meine abschließende These – erst in den späten Schriften »Selbstdarstellung« (1925/1934), »Das Unbehagen in der Kultur« (1930) und dem Briefwechsel der letzten Lebensjahre.

I. Die Kokainepisode

a. Freud und das Selbstexperiment mit Kokain

Anfang April 1884 entdeckte Freud im »Centralblatt für die medicinischen Wissenschaften« eine Rezension zu einem kurzen Aufsatz Theodor Aschenbrandts. Aschenbrandts Artikel war vier Monate zuvor in der »Deutschen Medicinischen Wochenschrift« erschienen und stellte einen in Europa noch weitgehend unbekannten Wirkstoff vor, an dessen Erforschung nun Sigmund Freud erhebliche Zukunftshoffnungen knüpfte.²⁰ Am 21. April 1884 schreibt der enthusiastische Freud an seine Verlobte Martha Bernays:

¹⁸ Sigmund Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: Ders., GW. Bd. X. Frankfurt a.M. 1967, S. 126–136.

¹⁹ Freud thematisiert diese Gefahr der langwierigen, nahezu »unabschließbaren Analyse« im Aufsatz selbst. Dies bewahrt ihn jedoch nicht davor, in die hellsichtig skizzierte Falle zu tappen. Freud, der »den Mechanismus der Verdrängung in der Traumdeutung als erster entdeckte«, ist nicht davor geschützt, »selbst unter seinen Einfluss zu geraten«. Vgl. dazu: Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 120.

²⁰ Die folgende Darstellung der Kokainepisode Freuds folgt wesentlich dem vorzüglichen Kommentar von Albrecht Hirschmüller in Sigmund Freud, Schriften über Kokain. Herausgegeben und eingeleitet von Albrecht Hirschmüller. Frankfurt a.M. 2013, S. 9–40; weiterhin Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 112–120.

Mit einem Projekt und einer Hoffnung trage ich mich jetzt auch, die ich Dir mitteilen will; vielleicht wird's ja auch nichts weiter. Es ist ein therapeutischer Versuch. Ich lese von Cocain, dem wirksamen Bestandteil der Cocablätter, welche manche Indianerstämme kauen, um sich kräftig für Entbehrungen und Strapazen zu machen. Ein Deutscher [T. Aschenbrandt] hat nun dieses Mittel bei Soldaten versucht und wirklich angegeben, daß es wunderbar kräftig und leistungsfähig mache. Ich will mir nun das Mittel kommen lassen und auf Grund naheliegender Umstände es bei Herzkrankheiten, ferner bei nervösen Schwächezuständen, insbesondere bei dem elenden Zustande bei der Morphiumentziehung (wie bei Dr. Fleischl) versuchen. Vielleicht arbeiten schon viele andere damit, vielleicht taugt es nichts. Aber das Versuchen will ich nicht unterlassen und Du weißt, was man oft versucht und immer will, das gelingt dann einmal. Mehr als einen solchen glücklichen Wurf brauchen wir nicht, um an unsere Hauseinrichtung denken zu dürfen.²¹

Aschenbrandt hatte in seiner Studie vom 12. Dezember 1883 in der »Medizinischen Wochenschrift« während einer Waffenübung eines bayerischen Armeekorps den Soldaten Kokain verabreicht und dabei eine beträchtliche Erhöhung der Leistungsfähigkeit, insbesondere der Marschfähigkeit unter erschwerten Bedingungen, sowie länger ausbleibende Erschöpfung durch Nahrungs- und Schlafentzug festgestellt.²² Das weckte das Interesse Freuds, der 1884 als schlecht bezahlter Assistenzarzt des Wiener Allgemeinen Krankenhauses ein verstärktes Interesse daran hatte, sich durch wissenschaftliche Forschungen einen Namen zu machen. Der im Brief der Verlobten beschworene »glückliche Wurf« war zunächst einmal ganz vordergründig an die Hoffnung geknüpft, durch eine präzise Analyse der klinischen Wirksamkeit des Kokains die wissenschaftliche Reputation in den Kreisen des eigenen Faches zu steigern und dadurch den beruflichen Aufstieg zu beschleunigen. Ehe und Familiengründung, seit der Verlobung im Juli 1882 mit Martha Bernays Freuds erklärtes Ziel, waren unabdingbar an diesen Aufstieg als Arzt und Wissenschaftler geknüpft. Freuds früher Biograf Ernest Jones vermerkt zu diesem Punkt lakonisch: »Es stimmt, daß Freud sich mit seinen Untersuchungen über das Kokain einen gewissen Namen zu machen hoffte.«²³

²¹ Freud, Brief an Martha Bernays. 21. April 1884. In: Freud, Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 106.

²² Vgl. Martin Stingelin, Das Rätsel Freud. Bruchstücke zu einer Biografie: Die Affäre der Psychoanalyse mit dem Kokain. In: Literaturkritik.de. Nr. 1, Januar 2006 (<http://literaturkritik.de/id/8981> (Zugriff: 31.10.2018)).

²³ Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 108.

Freud war fest entschlossen, sich mit dem Wirkstoff²⁴ detailliert aus-einanderzusetzen. Bei der Prüfung neuer Arzneistoffe war Ende des 19. Jahrhunderts dazu ein klassisches Procedere vorgeschrieben:

Genauere Beschreibung des Pharmakons, Tierversuch, Selbstversuch, klinische Erprobung. Der erste Schritt war der traditionelle Weg der Botanik und der Pharmakognosie, der zweite wurde durch die experimentelle Pharmakologie verfolgt. Beide waren schon getan: Die Kokainpflanze war botanisch genau beschrieben, das 1860 daraus isolierte Kokain war chemisch recht gut untersucht, und über die physiologischen Wirkungen lagen sorgfältige Studien vor, auch wenn sich die Beobachter nicht in allem einig waren. Freud konnte davon ausgehen, daß die Substanz brauchbar und jedenfalls in kleinen Dosen [im Falle Freuds: 50–100 mg] ungiftig war. Der Selbstversuch war also der nächste logische Schritt und den tat Freud unverzüglich.²⁵

Am 24. April 1884 bestellt Freud über die Wiener Engelapotheke bei der Arzneimittelfirma Merck in Darmstadt ein Gramm Kokain zu drei Gulden und 33 Kreuzer, für Freud eine horrende Summe, welche »zehn Prozent seines Monatseinkommens« ausmachte; eine »hohe Investition, die ihm, dem [s]parsamen«²⁶ Freud zunächst einiges Kopfzerbrechen bereitete. Am 30. April 1884 nimmt Freud die erste kleinere Dosis Kokain über die Nase zu sich [50 mg] und ist von der Wirkung angetan.²⁷ Er registriert eine Verlangsamung seines Pulses von 88 auf 72 Schläge die Minute, »fühlt eine Zunahme der Selbstbeherrschung, fühlt sich lebenskräftiger und arbeitsfähiger«²⁸. Nach mehreren weiteren Versuchen, die sich durch wachsende experimentelle Systematisierung auszeichnen – Messung der Zunahme der Armmuskulokraft unter Kokaineinfluss mit dem Dynamometer, Prüfung einer Verkürzung der psychischen Reaktionszeit mit dem Exnerschen Neuramöbimeter,²⁹ – zeigt sich Freud euphorisiert über die Ergebnisse seines Selbstversuchs:

Ich habe diese gegen Hunger, Schlaf und Ermüdung schützende und zur gei-

²⁴ Hierzu Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 114: »1858 gelang Friedrich Gaedecke in Rostock die Isolierung des Wirkstoffs Kokain aus der Coca-Pflanze, 1859 wiederholte Friedrich Wöhler diese Analyse.«

²⁵ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 12.

²⁶ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 114.

²⁷ Vgl. zu Folgendem die Darstellung bei Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 114.

²⁸ Sigmund Freud, Über Coca (1884). In: Ders., Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 62.

²⁹ Vgl. Sigmund Freud, Beitrag zur Kenntnis der Cocawirkung (1885). In: Ders., Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 92ff.

stigen Arbeit stählende Wirkung der Coca etwa ein dutzendmal an mir selbst erprobt [...] Langanhaltende, intensive geistige oder Muskelarbeit wird ohne Ermüdung verrichtet, Nahrungs- und Schlafbedürfnis, die sonst zu bestimmten Tageszeiten auftreten, sind wie weggewischt.³⁰

Von diesem Zeitpunkt an wird der Kokainkonsum bei Freud für die nächsten Jahre zu einer »lieben Gewohnheit«.³¹ Freud nimmt die Droge zum einen, weil er von ihrer physiologischen Verträglichkeit überzeugt ist. Die Epoche, in welcher er sozialisiert wird, ist sich bis Mitte der 1880er Jahre noch in keiner Weise darüber bewusst, dass sich bei Kokain im Gefolge seiner euphorisierenden Wirkung diverse Formen körperlicher und seelischer Abhängigkeit einzustellen vermögen. Freud wird diese Erfahrung in seinem unmittelbaren Umfeld zeitnah auf gravierende Art und Weise machen. Zum Zeitpunkt der Niederschrift von »Über Coca«, Mitte 1884, ist für ihn »die Einnahme von Kokain ein fast alltäglicher Vorgang«, den er über einen längeren Zeitraum hinweg »bedenkenlos wiederholte«.³² Er verwendet die Droge bei Hals- und Nasenschmerzen, gegen Müdigkeit, Erschöpfung, Herzrhythmusstörungen, Reiseübelkeit und depressive Verstimmungen. Als Freud am 18. Februar 1886 auf einen Empfang des berühmten Neurologen Charcot geladen ist, schildert er der Verlobten eindringlich die seine Verkrampfung im Umgang mit Menschen lösende Wirkung des Kokains:

Du kannst Dir ungefähr mein mit Neugier und Befriedigung gemischtes Grauen denken. Weiße Handschuhe und Krawatte, selbst ein neues Hemd, Frisieren der letzten noch übrigen Haare, und so weiter. Etwas Cocain, um das Maul öffnen zu können.³³

Im August 1887 hat Freud sich für eine einmonatige Reservistenübung bei der k.k. Landwehr in Olmütz einzufinden, um dort »Vorlesungen über das Sanitätswesen im Felde zu halten, in aller Frühe kurz nach vier Uhr auf[zu]stehen und an absurden Schlacht-Inszenierungen teil[zu] nehmen«³⁴. Er vermag die geistige Ödnis in Verbindung mit den körper-

³⁰ Sigmund Freud, Über Coca (1884). In: Ders., Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 63.

³¹ Stingelin, Das Rätsel Freud (wie Anm. 22).

³² Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 115.

³³ Freud, Brief an Martha Bernays, 18. Januar 1886. In: Freud, Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 188.

³⁴ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 157.

lichen Anstrengungen nur durch die Einnahme von Kokain (zu) bewältigen.³⁵

Die Briefe an den befreundeten Wilhelm Fließ berichten noch im Januar 1895 von einer »Kokainisierung der linken Nase«³⁶, mit deren Hilfe Freud – in Unkenntnis der eigentlichen medizinischen Zusammenhänge – seine entzündeten Schleimhäute beruhigen wollte. Die 1895 verstärkt auftretenden Herzrhythmusstörungen – mit hoher Wahrscheinlichkeit der jahrelangen Arbeitsüberlastung geschuldet – führen bei Freud dann zu Episoden akut einsetzender Todesangst –, welche er ebenfalls mit Kokaineinnahmen bekämpft. So heißt es im Brief an Wilhelm Fließ vom 20. April 1895: »Heute kann ich schreiben, weil ich bessere Hoffnung habe; ich habe mir aus einem elenden Anfall mit einer Kokainisierung herausgeholfen.«³⁷ Und am 12. Juni 1895, nach einem Abklingen besagter Angstsymptome, schreibt Freud an Fließ: »Es geht mir I-IIa. Ich brauche viel Kokain.«³⁸

b. Das »Kokainexperiment« mit Ernst Fleischl von Marxow

Antidepressivum, Lokalanästhetikum, Steigerungsmittel körperlicher und geistiger Arbeitskraft – Freuds Selbstexperimente mit Kokain fallen – wie gezeigt – gerade in der Anfangsphase des Kontakts mit der unbekannten Droge ab Sommer 1884 durchweg positiv aus. Für Freud wird »die Einnahme von Kokain ein fast alltäglicher Vorgang, den er bedenkenlos wiederholte«.³⁹ Die Euphorie der ersten Monate des Selbstversuchs spiegelt sich am deutlichsten im Brief an die Verlobte Martha Bernays vom 2. Juni 1884 wider. Der Brief ist unmittelbar vor der Niederschrift von Freuds »Über Coca« verfasst, welche ab Mitte Juni 1884 erfolgt. Im Schreiben wirkt der oft so nüchternen und methodisch streng argumentierende Wissenschaftler angesichts des von ihm erforschten Wirkstoffs geradezu erotisch befeuert:

Wehe Prinzeßchen, wenn ich komme. Ich küß Dich ganz wohl und füttere Dich ganz dick, und wenn Du unartig bist, wirst Du sehen, wer stärker ist,

³⁵ Vgl. Ebd.

³⁶ Freud, Brief an Wilhelm Fließ, 24. Januar 1895 (wie Anm. 1), S. 105.

³⁷ Freud, Brief an Wilhelm Fließ, 20. April 1895 (wie Anm. 1), S. 127.

³⁸ Freud, Brief an Wilhelm Fließ, 12. Juni 1895 (wie Anm. 1), S. 134.

³⁹ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 115.

ein kleines, sanftes Mädchen, das nicht isst, oder ein großer, wilder Mann, der Cocain im Leib hat. In meiner letzten schweren Verstimung habe ich wieder Coca genommen und mich mit einer Kleinigkeit wunderbar auf die Höhe gehoben. Ich bin eben beschäftigt, für das Loblied auf dieses Zaubermittel Literatur zu sammeln.⁴⁰

Freud hatte, fraglos beeinflusst von der stimulierenden Wirkung des Kokains, nach dem Selbstexperiment einen Schritt unternommen, dessen Folgen sich als fatal erweisen sollten: Er setzte das Mittel »wenige Tage nach dem ersten Selbstversuch [...] auch therapeutisch ein«⁴¹. Versuchsobjekt ist Ernst Fleischl von Marxow, zehn Jahre älter als Freud und glänzend begabter Assistent des Physiologen Ernst Brücke, an dessen Institut auch der Famulus Freud eine Zeit lang naturwissenschaftliche Grundlagenforschung betrieben hatte.⁴² Fleischl, der aus begütertem Hause stammt und dem eine glänzende wissenschaftliche Karriere vorausgesagt war, hatte sich bei einer »unsachgemäß durchgeföhrten Leichensektion eine Infektion im Daumen« zugezogen, die eine Amputation der Daumenkuppe verlangte.⁴³ Der Amputationsstumpf erwies sich als extrem schmerzempfindlich, es kam zu Knotenbildungen am Stumpf, die mehrfache Nachoperationen nach sich zogen und Fleischl zu einem chronischen Schmerzpatienten machten. Um sein körperliches Leiden zu lindern, nahm er »regelmäßig Chloral, später auch Morphium, von dem er sich bald nicht mehr lösen konnte«⁴⁴. Die gesteigerten Dosierungen der Drogen offenbarten zunehmend ihre psychisch destabilisierende Wirkung. Fleischls Konzentrationsvermögen leidet, er benötigt für die Laboranalysen die dreifache Zeit,⁴⁵ bricht mit seiner Verlobten und wird

⁴⁰ Sigmund Freud, Brief an Martha Bernays am 2. Juni 1884. In: Sigmund Freud/Martha Bernays, *Die Brautbriefe*. Bd. 3. Warten in Ruhe und Ergebung. Warten in Kampf und Erregung. Januar 1884 – September 1884. Hg. von Gerhard Fichtner, Ilse Grubrich-Simitis und Albrecht Hirschmüller. Frankfurt a.M. 2015, S. 381.

⁴¹ Hirschmüller: Kommentar in *Schriften über Kokain* (wie Anm. 20), S. 13.

⁴² Freud hatte sich in Brückes Labor von 1876 bis 1882 unter anderem mit Rückenmarksstudien von Meeresswirbeltieren beschäftigt und im Umfeld dieser Tätigkeit Freundschaft mit Ernst Fleischl geschlossen, der Assistent bei Brücke war. Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 77f.

⁴³ Vgl. Alt, Sigmund Freud. *Arzt der Moderne. Die Beschreibung der folgenden Symptomatik folgt der Darstellung bei Alt* (wie Anm. 3), S. 112f.

⁴⁴ Ebd., S. 113.

⁴⁵ Vgl. hierzu Freuds Brief an Martha Bernays. 22. Oktober 1883. In: Sigmund Freud/Martha Bernays, *Die Brautbriefe*. Bd. 2. Unser »Roman in Fortsetzungen.« Juli 1883 – Dezember 1883. Hg. von Gerhard Fichtner, Ilse Grubrich-Simitis und Albrecht Hirschmüller. Frankfurt a.M. 2013, S. 360f.

von Depressionen heimgesucht. Während eines kurzen Besuchs im Oktober 1883 bekommt Freud erstmals Einblick in den Zustand jahrelanger Agonie seines Kollegen und Freundes, der vom Morphium abhängig geworden ist:

Ich fragte ihn, ganz trostlos, wohin das führen soll. Er sagte, seine Eltern halten ihn für einen großen Gelehrten, solange die leben, werde er ihnen nicht den Schmerz antun, die Gelehrsamkeit aufzugeben; wenn die einmal tot sind, dann schließe er sich zusammen, denn er halte es für ganz unmöglich, das lange auszuhalten. Einen Menschen, der so klar seine Lage übersieht, trösten zu wollen, ist unsinnig.⁴⁶

Freud ist betroffen vom Schicksal des Freundes. Als er Anfang April 1884 auf Aschenbrandts Kokainexperimente mit Soldaten im »Centralblatt für die medicinischen Wissenschaften« stößt, sieht er die unverhoffte Chance, mit dem neuen, noch weitgehend unerforschten Mittel Kока-in nicht nur die eigene Karriere befördern zu können, sondern auch der fatalen Sucht des Freundes ein Ende bereiten zu können. Im Zuge der Vorbereitung auf den »Über Coca«-Aufsatz war Freud auf die Experimente des amerikanischen Mediziners W.H. Bentley gestoßen, der 1878 einer »Morphinistin das gewohnte Alkaloid durch Coca ersetzt«⁴⁷ und damit eine signifikante Verbesserung ihres Gesundheitszustands erreicht hatte.⁴⁸

Anfang Mai 1884 beginnt Freud mit dem Versuch eines Morphinentzugs durch Kokaintherapie bei Fleischl. Anfangs scheint die Therapie unmittelbar anzuschlagen. Bereits am 9. Mai bewirken die Kokaininjektionen bei Fleischl völlige Schmerzlosigkeit am Daumenstumpf. Der Patient verzichtet auf »sein Morphinpräparat, verspürte leichtes Frieren und eine Magenverstimmung, ohne daß es zu den sonst üblichen Entzugsreaktionen mit gesteigerter nervöser Empfindlichkeit und Bewusstseinsstörungen«⁴⁹ kommt. Freud ist enthusiastisch angesichts des scheinbar leichten Entzugs und schreibt am 9. Mai 1884 an die Verlobte: »Triumph, freue Dich mit

⁴⁶ Freud, Brief an Martha Bernays vom 5. Oktober 1883 (wie Anm. 45), S. 306.

⁴⁷ Freud, »Über Coca« (wie Anm. 28), S. 77.

⁴⁸ Freud schreibt in »Über Coca« zu diesem Punkt: »In den letzten Jahren ist in Amerika die wichtige Wahrnehmung gemacht worden, daß die Cocainpräparate die Kraft besitzen, den Morphin hunger bei gewohnheitsmäßigen Morphinisten zu unterdrücken und die bei der Morphinentwöhnung auftretenden schweren Kollapserscheinungen auf ein geringes Maß zurückzuführen.« Freud, »Über Coca« (wie Anm. 28), S. 77.

⁴⁹ Vgl. Freud, Brief an Martha Bernays. 9. Mai 1884 (wie Anm. 40), S. 319.

mir. Es ist also doch aus dem Cocain was Schönes geworden.«⁵⁰ Bereits am 12. Mai jedoch ist die schmerzhemmende Wirkung des Kokains rückläufig, sodass Injektionen mit höheren Dosierungen erforderlich werden. Freud hat Fleischl im Verdacht, parallel zu den Kokaingaben heimlich erneut Morphin zu konsumieren. An die Verlobte Martha Bernays schreibt er: »[E]r stellt es in Abrede, aber einem Morphinisten, und selbst wenn es der Ernst Fleischl ist, darf man nicht glauben.«⁵¹ Ein *circulus vitiosus* wird im Folgenden in Gang gesetzt, der sich wesentlich daraus speist, dass Freud von der physischen und psychischen Ungefährlichkeit der Droge Kokain völlig überzeugt ist.

Nach Absetzung des Morphiums durch Freud benötigt Fleischl immer größere Menge Kokain, um die durch die Morphiumentwöhnung entstehenden Schmerzen ertragen zu können. Die stetige wachsende Dosierung des Kokains führt beim Schmerzpatienten zwar zu einer jeweils kurzfristig anhaltenden Eindämmung des Schmerzes, bringt aber mittelfristig die Verlagerung der Abhängigkeit Fleischls von Morphin zum Kokain mit sich. Ein Vorgang, den Freud sich unter keinen Umständen eingestehen will. Als Fleischl am 19. Mai wegen anhaltender Schmerzen sich einer erneuten Operation bei dem Chirurgen Theodor Billroth am Daumen unterzieht, notiert Freud am 23. Mai 1884:

Er ist Montag operiert worden, wurde von Billroth genötigt, sehr viel Morphin zu nehmen, hatte nach der Operation die furchtbarsten Schmerzen und bekam dann er weiß selbst nicht wieviel Injektionen. Bis dahin hatte er mit dem Cocain ausgezeichnet aushalten können. Das Cocain hat also seine Probe sehr gut bestanden. Das Morphin wird er sich wieder abgewöhnen, sobald die Wunde geheilt ist.⁵²

Fleischl war ohne Morphin ausgekommen und lediglich

die Schmerzen und die Notwendigkeit einer neuen Operation hatten [Fleischl] dazu gezwungen, wieder zum Morphin zu greifen. Das war der Stand der Dinge bei der Abfassung von Freuds erster Studie [»Über Coca«] und so stellte er sie dort auch dar.⁵³

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Freud, Brief an Martha Bernays, 12. Mai 1884 (wie Anm. 40), S. 326.

⁵² Freud, Brief an Jones, 23. Mai 1884, zit. nach Hirschmüller: Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 29.

⁵³ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 29.

Freud täuscht sich jedoch grundlegend bezüglich des Suchtpotenzials des Kokains und so ignoriert er einen verhängnisvollen Nebeneffekt seiner Therapie: *Weder der Schmerz noch die Sucht werden bei Fleischl auf Dauer eliminiert*. Der chronische Schmerz kehrt beim Patienten nach kurzer Zeit zurück, die Sucht wird lediglich substituiert: Weg vom Morphin hin zum Kokain, dessen Suchtpotenzial Freud dezidiert verneint. In »Über Coca« heißt es dazu:

Bemerkenswert erscheint mir, was ich an mir selbst und anderen urteilsfähigen Beobachtern erfahren habe, daß nach der ersten und wiederholten Coca-Einnahme durchaus kein Verlangen nach weiterem Cocagebrauch eintritt, vielmehr eher eine gewisse, nicht motivierte Abneigung gegen das Mittel. Vielleicht hat dieser Umstand dazu beigetragen, daß die Coca trotz einiger warmer Empfehlungen in Europa sich keinen Platz als Genussmittel erworben hat.⁵⁴

Am 12. Juli 1884 bemerkt Freud gegenüber der Verlobten, dass Fleischl erneut regelmäßig Kokain konsumiere. Wenige Tage später verlässt Fleischl Wien und Freud verliert seinen Freund und damit sein Versuchsobjekt für einige Monate aus den Augen. Fleischls Gesundheitszustand verschlechtert sich in diesem Zeitraum wieder, die Schmerzen kehren zurück und seine Leistungsfähigkeit schränkt sich weiter ein. Freud verbringt annähernd den gesamten September 1884 bei seiner Verlobten Martha Bernays in Hamburg. Als er Anfang Oktober nach Wien zurückkehrt, kommt es zu einer erneuten Begegnung mit Fleischl, von welcher Freud unmittelbar der Verlobten berichtet:

Da bekam ich heute einen Brief von Fleischl, ich solle ihn bald besuchen und war am Abend bis jetzt bei ihm [...] Fleischl habe ich herzlich die Hand geschüttelt für das was er uns gethan hat. Er sieht besser aus, klagt aber furchtbar und sagt, seine letzte grosse Entdeckung sei sein Schwanengesang gewesen [...] Interessant war noch, dass er von dem grossen chemischen Fabrikanten Merck in Darmstadt, dem sein grosser Cocaverbrauch aufgefallen ist, eine Anfrage erhalten hat, was er denn über Wert und Wirkung des Mittels weiss.⁵⁵

⁵⁴ Freud, Über Coca (wie Anm. 28), S. 66.

⁵⁵ Unveröffentlichter Brief Freuds an Martha Bernays. 5. Oktober 1884, zit. nach Han Israëls, Der Fall Freud. Die Geburt der Psychoanalyse aus der Lüge. Hamburg 1999, S. 101.

Fleischls Kokainkonsum hatte sich derart gesteigert, dass der Hersteller des Mittels Verdacht zu schöpfen begann. Freud jedoch bleibt in seiner Einschätzung des Kokains gegenüber Fleischl bei der einmal eingeschlagenen Strategie. Im Januar 1885 unternimmt Freud den Versuch, bei »Trigeminusneuralgie [Gesichtsschmerz] den Schmerz durch Kokaineinspritzungen in den Nerv zu bekämpfen«.⁵⁶ Der Versuch, dieselbe Wirkung durch Einspritzungen in Fleischls Neurome zu erreichen, scheitert. Freud beginnt zu diesem Zeitpunkt wohl, Verdacht in Bezug auf das Suchtpotenzial des Kokains zu schöpfen. Doch noch immer ignoriert er die warnenden Signale. Im Vortrag »Über die Allgemeinwirkung des Cocains«, gehalten am 5. März 1885 im psychiatrischen Verein in Wien, wiederholt Freud seinen Lobgesang auf das Kokain als probates Mittel beim Morphinentzug. Er führt als Exempel seine eigenen Erfahrungen mit Ernst Fleischl von Marxow an:

Ich habe selbst Gelegenheit gehabt, eine – und zwar plötzliche – Morphinentziehung unter Cocain hier zu beobachten, und konnte sehen, daß die Person, welche bei einer früheren Entziehung die schwersten Kollapserscheinungen geboten hatte, nun mit Hilfe des Cocains arbeitsfähig und außer Bette blieb und nur durch Frieren, Diarrhoe und das von Zeit zu Zeit wiederkehrende Morphinbedürfnis an seine Abstinenz gemahnt wurde. Es wurden etwa 0,40 gr. Cocain pro die verbraucht, und nach 20 Tagen war die Morphinabstinenz überwunden. Eine Cocagewöhnung trat dabei nicht ein, im Gegen teil war eine steigende Abneigung gegen den Cocaingenuß unverkennbar.⁵⁷

Freud orientiert sich hier nicht streng an den Fakten. Bei der Darstellung der Entziehung Fleischls gibt er als Zeitraum bis zur Morphinfreiheit 20 statt zehn Tage und als verabreichte Tagesdosis Kokain 0,4 statt 0,3 Gramm an.⁵⁸ Zudem konnte von einer »steigende[n] Abneigung« Fleischls »gegen den Cocaingenuß« zu besagtem Zeitpunkt ganz und gar keine Rede sein. Hat Freud hier bewusst gelogen und die Öffentlichkeit hinters Licht geführt, wie Han Israëls meint, der die noch nicht publizierten Brautbriefe Freuds an Martha Bernays ausgewertet hat und etwas effekthascherisch von der »Geburt der Psychoanalyse aus der Lüge«

⁵⁶ Jones, Leben und Werk, Bd. I (wie Anm. 8), S. 116.

⁵⁷ Sigmund Freud, Über die Allgemeinwirkung des Cocains. Vortrag, gehalten im Psychiatrischen Verein am 5. März 1885. In: Ders., Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 106.

⁵⁸ Vgl. Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 30.

spricht?⁵⁹ Oder befand Freud sich lediglich in »einer komplizierten, konflikthaften Situation« zwischen »wissenschaftlicher Redlichkeit einerseits und Loyalität gegenüber dem befreundeten Patienten andererseits«, welchen er »nicht öffentlich als kokainsüchtig brandmarken«⁶⁰ wollte?

Spätestens im Mai 1885, also zwei Monate nachdem er die oben zitierte Passage in seinem Vortrag verlesen hatte, erkennt Freud endgültig die eigentliche Dimension von Fleischls Kokainkonsum. Freud verbringt im April und Mai 1885 mehrere Nächte bei Fleischl, bei welchem dieser in einem warmen Bad liegt und »alle Register von der hellen Verzweiflung bis zur ausgelassensten Lust an schlechten Witzen«⁶¹ zieht. Freud berichtet der Verlobten am 21. Mai 1885:

Ich frage mich jedesmal, ob ich noch in meinem Leben etwas so Erschütterndes und Erregendes erleben werde wie diese Nächte bei Fleischl. Es geschieht ihm ein großer Gefallen, wenn man bei ihm so lange bleibt und seine Mittheilungen zeigen mir den hohen Grad von freundschaftlicher Vertrautheit, mit der er mich beschenkt [...] sein Gespräch, seine Erklärungen aller möglichen schweren Dinge, seine Urtheile über die Personen in unserem Kreis, seine vielfache Thätigkeit unterbrochen von den Zuständen der hochgradigsten Erschöpfung, gehalten durch Morphium und Cocain, das alles gibt ein Ensemble, von dem nicht mehr zu schreiben ist, das ich Dir einmal ganz ausführlich erzählen muss, wenn wir beisammen sitzen.⁶²

Statt des durch die Kokaintherapie intendierten Morphinenzugs war Fleischl auf dem besten Wege, eine »kombinierte Morphin-Kokain-Abhängigkeit mit erheblichen Komplikationen«⁶³ zu entwickeln. Ein Faktum, über das sich Freud von nun an nicht länger hinwegtäuschen konnte. Freud muss feststellen, dass Fleischl »in den letzten drei Monaten nicht weniger als 1800 Mark [...] für Kokain ausgegeben hatte«⁶⁴, was einem Gramm Kokain pro Tag entsprach, also etwa das 100-Fache jener Dosis, die Freud in seinen Selbstexperimenten mit dem Stoff am eigenen Körper erprobt hatte. Freud gibt gegenüber seiner Verlobten Martha Bernays am 8. Juni 1885 in einem Brief zum ersten Mal explizit zu erkennen,

⁵⁹ Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55)

⁶⁰ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 30.

⁶¹ Unveröffentlichter Brief Freuds an Martha Bernays vom 10. April 1885, zit. nach Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 109.

⁶² Unveröffentlichter Brief Freuds an Martha Bernays. 21. Mai 1885, zit. nach Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 110.

⁶³ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 31.

⁶⁴ Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 116.

nen, dass sich Fleischl mit dem ständigen Kokainkonsum erheblichen Schaden zugefügt hat.⁶⁵ Wieder einmal hatte Freud eine Nacht bei dem neben dem chronischen Schmerz unter schwerer Schlaflosigkeit und unter mit Krämpfen verbundenen Ohnmachtsanfällen leidenden Fleischl verbracht. Im Brief vom 15. Juni 1885 präzisiert Freud seine Erlebnisse gegenüber der Verlobten:

Als ich hörte, dass Breuer [der Fleischl behandelnde Arzt] nicht nach Hause kommen werde, weil er Nachdienst bei Fleischl habe, bot ich mich an, ihn abzulösen [...] Dann brachte ich die Nacht bei Fleischl zu. Ich habe Dir wol nicht erzählt, dass er durch fortgesetzten Gebrauch sehr grosser Cocainmengen sich endlich eine Art von Delirium tremens zugezogen hat ganz wie ein Trinkerdelirium.⁶⁶

Gegen Ende Juni 1885 teilt Josef Breuer, Fleischls Arzt, das Vorhaben seines Patienten mit, den Sommer außerhalb Wiens in St. Gilgen zu verbringen. An diesem Punkt verlieren sich Sigmund Freud und sein »Kokain-Versuchsobjekt« Ernst Fleischl von Marxow für eine längere Zeit aus den Augen. Den September 1885 verbringt Freud bei seiner Verlobten Martha Bernays in Hamburg und reist von dort aus unmittelbar nach Paris. Dort wird er am 19. Oktober 1885 erstmals den Kliniktrakt des Pariser Krankenhauses Salpêtrière betreten, um bei dem berühmten Neurologen Jean-Martin Charcot zu hospitieren. Am 21. Februar 1886 schreibt Freud von dort aus an die Verlobte: »Von Fleischl fehlt jede Nachricht, er soll in einem jämmerlichen Zustand sein, Breuer meint, es käme bald zur Krisis mit ihm«.⁶⁷

Die Hoffnung Freuds, die Morphinsucht Ernst Fleischls von Marxow durch kontrollierte Gaben von Kokain beenden zu können und seine Schmerzen auf eine gesundheitsverträgliche Art und Weise zu lindern, hat sich zu diesem Zeitpunkt endgültig zerschlagen. Freud hat seinen Irrtum erkannt, auch wenn er ihn zu diesem Zeitpunkt nicht öffentlich benennt. Nach außen hin bleibt Freud bei seiner in der Schrift »Über Coca« (1884) und in dem im Januar 1885 veröffentlichten Aufsatz »Beitrag

⁶⁵ Vgl. Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 112.

⁶⁶ Brief an Martha Bernays vom 15. Juni 1885, zit. nach Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 112.

⁶⁷ Brief an Martha Bernays vom 21. Februar 1886, zit. nach Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 115.

zur Kenntnis der Cocawirkung« vertretenen »These, daß das Kokain keine Abhängigkeit verursache«.⁶⁸

Im Juli 1885 hatte sich jedoch erstmals eine kritische Stimme gegen das Kokain als Mittel beim Morphinentzug zu Wort gemeldet.

Albrecht Erlenmeyer, Psychiater und Leiter einer Privatklinik in Koblenz, veröffentlichte im »Zentralblatt für Nervenheilkunde« am 1. Juli 1885 einen Aufsatz, in welchem er die positive Wirkung des Kokains bei einem versuchten Morphinumzug infrage stellte.⁶⁹ Der Grund: Das Kokain war laut Erlenmeyer keineswegs so harmlos für die ans Morphium Gewöhnten, wie es seine Anhänger, gemeint war unter anderem Freud, darzustellen suchten. Im Mai 1886 legte Erlenmeyer mit einem weiteren Aufsatz nach, der die Kritik am Einsatz von Kokain als Substitut des Morphiums erheblich verschärfte. Erlenmeyer schreibt – und Freuds Bewusstsein wird sich dieser Satz nachhaltig einprägen –: »Gelingt die Substituierung des Morphiums durch Kokain, so hat [der Morphinist] den Teufel mit dem Beelzebub vertrieben«.⁷⁰

Freud kann angesichts dieser vehementen Angriffe die bereits länger aufkeimenden eigenen Zweifel nicht länger ignorieren. In seiner letzten Studie zum Kokain, »Bemerkungen über Cocainsucht und Coca-infürcht« (1887), beharrt er noch immer auf dem therapeutischen Wert des Kokains, muss aber eingestehen, dass dieser Wert zu Missbrauch, sprich: zur Suchtentwicklung führen könne. Er tut dies bezeichnenderweise mit einer Formulierung, welche auf die Studie Erlenmeyers unmittelbaren Bezug nimmt:

Der Wert des Cocain für die Morphinisten ging aber auf andere Weise verloren. Die Kranken selbst begannen sich des Mittels zu bemächtigen und es demselben Mißbrauche zu unterwerfen, den sie mit Morphium zu treiben gewohnt waren; das Cocain sollte ihnen ein Ersatz für das Morphin werden [...] der Cocainhunger [trat] an Stelle des Morphinhungers – dies waren die traurigen Ergebnisse des Versuches, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben.⁷¹

⁶⁸ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 118.

⁶⁹ Vgl. zu Folgendem die Darstellung bei Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 32.

⁷⁰ Albrecht Erlenmeyer, Über Cocainsucht. Vorläufige Mitteilung. 31. Mai 1886. In: Deutsche Medizinal-Zeitung 44 (1986), H. 7,1, S. 483.

⁷¹ Sigmund Freud, Bemerkungen über Cocainsucht und Cocainfürcht mit Beziehung auf einen Vortrag W.A. Hammonds (1887). In: Ders., Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 125.

Freud bezieht sich hier – ohne Namen zu nennen – offenkundig auf die von ihm selbst gemachte Erfahrung mit dem eigenen Freund Ernst Fleischl von Marxow. Dennoch besteht er weiterhin darauf, sich keines Behandlungsfehlers schuldig gemacht zu haben. So heißt es in der Schrift:

Das Cocain hat bei uns keine anderen, keine eigenen Opfer gefordert. Ich habe mannigfache Erfahrungen über länger fortgesetzten Cocaingebrauch bei Personen, die nicht Morphinisten waren, und habe auch selbst das Medikament durch Monate genommen, ohne etwas von einem besonderen, dem Morphinismus ähnlichem Zustande oder von einem Verlangen nach weiterem Cocaingebrauche zu verspüren oder zu erfahren.⁷²

Freud hält mithin entstehende Kokainsucht im Umfeld eines versuchten Morphinentzugs für den Ausdruck einer »geschwächte[n] Willenskraft und Reizbedürftigkeit« von »Personen, die bereits einem Dämon verfallen waren«.⁷³ Er wirft im Laufe der Studie zudem Erlenmeyer Versuchsfehler vor und verweist auf medizinische Studien, die zu einem positiven Befund in punkto Kokain gelangen.⁷⁴

Das Ganze liest sich aus heutiger Perspektive wie der Versuch einer Selbstabsolution. Freud reduziert das Problem der Suchtentwicklung ausschließlich auf eine bereits vorhandene Disposition in der Persönlichkeitsstruktur von vornherein willensschwacher Probanden. Dies ignoriert die Tatsache, dass Freud im Falle Fleischls über lange Zeit hinweg an der Gültigkeit der Substitutionsthese festhält und damit an dem Glauben, dass im Falle des Kokains »Heilwirkungen ohne gleichzeitige Abhängigkeit erzeugt werden könnten.«⁷⁵

Im Falle des Freundes Ernst Fleischl von Marxow, für dessen Gesundung sich Freud ohne jede Frage uneigennützig und engagiert einsetzt, erweist sich diese Fehleinschätzung als fatal. Fleischl erholt sich von seiner Drogenabhängigkeit nicht mehr, er leidet – glaubt man aktuellen medizinischen Befunden – an einer Polytoxikomanie,⁷⁶ einer Abhängigkeit von mehreren Suchtmitteln. Vier Jahre nach den besagten Vorfällen

⁷² Ebd., S. 126.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 32.

⁷⁵ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 120.

⁷⁶ Vgl. dazu: Eberhard Haas, Freuds Kokainepisode und das Problem der Sucht. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 15 (1983), S. 171–228.

stirbt Ernst Fleischl von Marxow, gerade einmal 45 Jahre alt, am 22. Oktober 1891 in Wien an den Folgen jahrelangen Drogenmissbrauchs. Freud trägt an diesem Vorfall aus juristischer und auch medizinischer Perspektive keine Schuld. Dennoch fühlt er die Verantwortung, Fleischl in Kontakt zum Kokain gebracht zu haben. Er vergisst den Vorfall nicht. Er verdrängt ihn. Im Wartezimmer seiner Praxis, »wo zukünftig nur die Porträts engster Vertrauter Platz fanden«,⁷⁷ hängt Freud eine Fotografie Ernst Fleischl von Marxows als Erinnerung an den toten Freund auf. Doch so einfach lässt sich die Erinnerung nicht zum Schweigen bringen. Sie dringt in die Träume und zwingt das Geschehene in die Schleife der Wiederholung hinein.

2. Kokain in »Die Traumdeutung«

In Freuds 1901 erschienenem Schlüsselwerk »Die Traumdeutung« finden vier eigene Träume Freuds aus den Jahren 1888 bis 1898 Erwähnung, in denen das Kokain eine mehr oder minder große Rolle für die Entschlüsselung des latenten Trauminhalts spielt.⁷⁸ Es handelt sich zum einen um den wohl berühmtesten Traum der Psychoanalyse »Irmas Injektion« (1895), der unmittelbar mit der Fleischlepisode in Verbindung zu bringen ist. Weiterhin geht es um die zwei Träume »Botanische Monographie« und »Graf Thun« (1898). Beide Träume thematisieren Freuds im Zusammenhang mit seinen Kokainstudien entstandenes Gefühl einer »ungerechten Zurücksetzung«.⁷⁹ Durch Freuds Schriften zum Kokain war Carl Koller, Augenarzt am Allgemeinen Krankenhaus in Wien, auf das Mittel aufmerksam geworden. Koller hatte schon seit Jahren »nach Möglichkeiten für die Betäubung des Auges gesucht und dafür verschiedene Substanzen wie Chloral, Bromide und Morphin getestet«,⁸⁰ allerdings ohne durchschlagenden Erfolg. Koller griff nun Freuds Überlegungen einer möglichen sedierenden Wirkung des neuen Wirkstoffs

⁷⁷ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 120.

⁷⁸ Eine der wenigen Studien, die sich systematisch mit dem Zusammenhang von Freuds Beschäftigung mit Kokain und der Entstehung seiner Traumdeutung befasst, bietet: Jürgen vom Scheidt, Freud und das Kokain. Die Selbstversuche Freuds als Anstoß zur »Traumdeutung«. München 1973.

⁷⁹ Ebd. S. 118.

⁸⁰ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 16.

auf und verwendete Kokain mit großem Erfolg für lokalanästhetische Anwendungen bei Augenoperationen. Kollers Verfahren machte Schule und wurde von Pharmakologen und anderen Augenärzten übernommen. Freud akzeptierte, dass Koller aus seinen theoretischen Überlegungen die richtigen praktischen Schlüsse gezogen hatte. Dennoch saß der Stachel in seinem Fleisch, nicht ausreichenden akademischen Profit aus der Verwertung der eigenen Befunde zum Kokain geschlagen zu haben. Am 29. Oktober 1884 beklagt er sich gegenüber Minna Bernays, der Schwester seiner Braut: »Die Kokaingeschichte hat mir allerdings viel Ehre eingebracht, aber doch den Löwenanteil anderen«.⁸¹

Der vierte Traum aus der »Traumdeutung«, welcher Freuds Beschäftigung mit dem Kokain thematisiert, nennt sich »Drei Parzen« und führt ins Zentrum unserer Fragestellung. Freud integriert den Traum von den »Drei Parzen« nicht zufällig in ein Unterkapitel (V.) der Traumdeutung, in welchem »rezente Anlässe [...] als Traumquellen auftreten«.⁸²

Nachdem ich gereist bin, müde und hungrig, das Bett aufgesucht habe, melden sich im Schlafe die großen Bedürfnisse des Lebens und ich träume: Ich gehe in eine Küche, um mir Mehlspeise geben zu lassen. Dort stehen drei Frauen, von denen eine die Wirtin ist und etwas in der Hand dreht, als ob sie Knödel machen würde. Sie antwortet, daß ich warten soll, bis sie fertig ist. [...] Ich werde ungeduldig und gehe beleidigt weg. Ich ziehe einen Überrock an; der erste, den ich versuche, ist mir aber zu lang. Ich ziehe ihn wieder aus, etwas überrascht, daß er Pelzbesatz hat. Ein zweiter, den ich anziehe, hat einen langen Streifen mit türkischer Zeichnung eingesetzt. Ein Fremder

⁸¹ Freud, Briefwechsel mit Minna Bernays 1882–1938. Hg. von Albrecht Hirschmüller. Tübingen 2005, S. 96. Besagte narzisstische Kränkung fließt in einen Traum ein, den Freud mit dem Titel »Traum von der botanischen Monographie« in das fünfte Kapitel von »Die Traumdeutung« integriert [vgl. Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 175]. Dort heißt es: »Traum von der botanischen Monographie: Ich habe eine Monographie über eine gewisse Pflanze geschrieben. Das Buch liegt vor mir, ich blättere eben eine eingeschlagene farbige Tafel um. Jedem Exemplar ist ein getrocknetes Spezimen der Farbe beigegebunden, ähnlich wie aus einem Herbarium.« (Ebd., S. 175) Freud liefert unmittelbar im Anschluss an die Schilderung des Traumes die Deutung gleich mit: Er verweist auf seine Kokainstudie und das durch sie erweckte Interesse des Augenarztes Carl Koller. Anschließend schildert er eine Tagesfantasie »am Vormittag des Tages nach dem Traume« (ebd., S. 176), in welcher er sich einer Augenoperation per Lokalanästhesie durch Kokain unterzog, ohne seinen Beitrag an diesem wissenschaftlichen Fortschritt preiszugeben: »Ich würde durch keine Miene verraten, daß ich an dieser Entdeckung selbst einen Anteil habe« (ebd., S. 176). Freud nimmt illusionslos seine tief sitzende Enttäuschung über den ausbleibenden akademischen Ruhm und die verpasste Chance auf Profit durch seine Kokainstudien in den Blick. Obwohl er selbst »das betreffende Buch geschrieben hat, scheint [im Traum] niemand außer ihm selbst davon Notiz zu nehmen, denn nur er blättert es durch« (Alt, Sigmund Freud [wie Anm. 3], S. 118).

⁸² Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 210.

mit langem Gesicht und kurzem Spitzbart kommt hinzu und hindert mich am Anziehen, indem er ihn für seinen erklärt. Ich zeige ihm nun, daß er über und über türkisch gestickt ist. Er fragt: Was gehen Sie die türkischen (Zeichnungen, Streifen ...) an? Wir sind dann aber ganz freundlich miteinander.⁸³

Entscheidend für meine Untersuchung sind die im Zuge der freien Assoziation von Freud angestellten Wortassoziationen bezüglich der im Traum befindlichen Gegenstände, die Freud in der dem Traum unmittelbar angeschlossenen Deutung folgen lässt. Freud gibt diesen Traumgegenständen symbolischen Charakter und erinnert als latenten Trauminhalt eine von seinem Bewusstsein verdrängte »traurige Szene«:

Und nun die Knödel! [...] Und endlich taucht die Erinnerung an einen anderen teuren Lehrer auf, dessen Name wiederum an Etwas Eßbares anklingt (Fleischl, wie Knödl), und an eine traurige Szene, in der [...] ein Mittel aus der lateinischen Küche, das den Hunger benimmt, das Kokain [eine Rolle spielen].⁸⁴

Das dem Traum zugrundeliegende Gefühl ist jenes der Todesangst, welches den Träumer im Traum abgetrieben durch den Affekt des Hungers zu einer Art rigorosen Carpe-diem-Haltung führt. Freud deutet den latenten Trauminhalt von »Drei Parzen« mit den folgenden Worten:

Man soll sich nichts entgehen lassen, nehmen, was man haben kann, auch wenn ein kleines Unrecht (sic!) dabei mitläuft; man soll keine Gelegenheit versäumen, das Leben ist so kurz, der Tod so unvermeidlich.⁸⁵

Der hier unvermittelt einfließende, sprechende Passus von einem »kleine[n] Unrecht«, an welches eine verborgene Schuld gekoppelt sein könnte, bestimmt auch die Darstellung des Traums von »Irmas Injektion«. Hier wird allerdings der Bezug auf die Kokainepisode im Zusammenhang mit der Behandlung Fleischl von Marxows von Freud explizit gemacht.

Der Traum von »Irmas Injektion« ist von einem Grundgefühl der Furcht geprägt, einen ärztlichen Kunstfehler an einer Patientin begangen zu haben. Freud stellt ihn als »Schlüsseltraum« an den Anfang des zweiten Kapitels seiner »Traumdeutung«, in welchem die »Methode

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 212f.

⁸⁵ Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 213f.

der Traumdeutung« anhand »der Analyse eines Traummusters«⁸⁶ Satz für Satz durchgeht. Im Gang der Analyse wird Freuds Schuldgefühl als zentraler Bedeutungskern des Traums, als Traumgedanke, der den Gang der Darstellung motiviert, Schritt für Schritt sichtbar. Eine entscheidende Rolle in dieser Darstellung einer unabsichtlich begangenen Schuld spielt dabei Freuds Kokainkonsum und die von Freud verordnete Kokaintherapie Ernst Fleischl von Marxows. Deutungsmuster zu diesem Themenkomplex tauchen insgesamt dreimal in Freuds Deutung des Traums auf, ein deutliches Signal ihrer inhaltlichen ›Dringlichkeit‹.

Im Traum klagt die Patientin Irma zunächst Freud an, ihre Krankheit lediglich psychologisch zu therapieren, ihre massiven körperlichen Schmerzen jedoch zu ignorieren. In dem von Freud auf einer Druckseite umfänglich geschilderten Traum heißt es dann weiter:

Ich erschrecke und sehe sie an. Sie sieht bleich und gedunsen aus; ich denke, am Ende übersehe ich da doch etwas Organisches. Ich nehme sie zum Fenster und schaue ihr in den Hals. [...] Der Mund geht dann auch gut auf, und ich finde rechts einen großen Fleck, und anderwärts sehe ich an den merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfe.⁸⁷

Entscheidend ist nun der Deutungsbefund, welchen Freud den körperlichen Bildern des weißfleckigen Halses und der verschorften Nasenmuscheln gibt. Freud bekennt umstandslos, dass die durch den Traum ausgelösten visuellen Assoziationen ihn an seine eigenen Kokainexperimente und die Kokaineepisode mit Ernst Fleischl von Marxow erinnern.

Die Schorfe an den Nasenmuscheln mahnen an eine Sorge um meine eigene Gesundheit. Ich gebrauchte damals häufig Kokain, um lästige Nasenschwellungen zu unterdrücken, und hatte vor wenigen Tagen gehört, daß eine Patientin, die es mir gleich tat, sich eine ausgedehnte Nekrose der Nasenschleimhaut zugezogen hatte. Die Empfehlung des Kokains, die 1885 von mir ausging, hat mir auch schwerwiegende Vorwürfe eingetragen. Ein teurer, 1895 schon verstorbener Freund hatte durch den Mißbrauch dieses Mittels seinen Untergang beschleunigt.⁸⁸

⁸⁶ Ebd., S. 100.

⁸⁷ Ebd., S. 111f.

⁸⁸ Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 116.

So offenherzig und schonungslos die Deutung Freuds im Duktus ihrer kritischen Selbstanalyse auch sein mag, so stark weicht sie von den tatsächlichen Fakten ab. Mit dem »teure[n] Freund« ist offenkundig Ernst Fleischl von Marxow gemeint, der allerdings bereits am 22. Oktober 1891 an den Folgen seines Drogenmissbrauchs stirbt. Weshalb täuscht sich Freud hier um vier Jahre in der Bestimmung des Todes eines ihm angeblich so nahestehenden Menschen? Weshalb verschweigt er die Tatsache, dass dieser Freund durch seinen Rat zu einem Morphinentzug mittels Kokains gebracht wurde? Weshalb ist hier nur allzu vage von »schwerwiegende[n] Vorwürfen« die Rede, welche »die Empfehlung des Kokains« dem praktizierenden Arzt Freud eingetragen habe? Vieles spricht dafür, dass Freud hier Fakten verdrängt, oder gravierender: virulente Schuldgefühle dem Mechanismus einer bewussten Selbstzensur unterzieht.⁸⁹ Eine derartige Beschönigung und Uminterpretation der Fakten findet sich auch in den beiden anderen Deutungspassagen des Traums, in welchen das Kokain zur Sprache kommt. Im Fortlauf von Freuds Traum kommen jetzt andere Ärztefiguren ins Spiel, die den von medizinischen »Versagensängsten« geplagten Freud entlasten sollen. »Ich rufe schnell Dr. M. hinzu, der die Untersuchung wiederholt und bestätigt [...] Mein Freund Otto steht jetzt auch neben ihr [Irma], und Freund Leopold perkutiert [abklopfen] sie über dem Leibchen...«⁹⁰ Hinter Dr. M. verbirgt sich Freuds langjähriger Mentor und Arztkollege Josef Breuer, mit Otto ist Oscar Rie, Kinder- und Hausarzt der Familie Freud, gemeint, Leopold spielt auf Ludwig Rosenberg an, seines Zeichens ebenfalls Kinderarzt und Teilnehmer an der wöchentlich im Hause Freud stattfindenden Tarockrunde.⁹¹ Die gemeinsame Diagnose der drei neu hinzugezogenen Ärzte ergibt, dass Irma unter Diphtherie leidet, was den Träumer Freud zunächst »entlastet, weil das organische Leiden von seiner psychologischen Fehltherapie unabhängig zu sein scheint.«⁹²

Im Folgenden geht der Träumer noch weiter und schiebt die Verant-

⁸⁹ Völlig überzogen und spekulativ erscheint hier die Position von Michel Onfray, der Freud nicht nur ein radikales Scheitern seines »Therapieveruchs« von Fleischl bescheinigt, sondern zusätzlich unterstellt, Freud habe »das Fiasko unbedingt in einen Erfolg ummünzen« wollen und dies belegende Briefe an die Verlobte würden der »kritischen Forschung« vorenthalten. Vgl. Michel Onfray, Anti Freud. Die Psychoanalyse wird entzaubert. Aus dem Französischen von Stephanie Singh. München 2011, S. 228f.

⁹⁰ Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 112.

⁹¹ Vgl. hierzu Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 273.

⁹² Ebd.

wortung für die Fehlbehandlung seinem Freund Otto (Rie) zu, welcher der Patientin eine Injektion verabreichte, die zu besagter Infektion führte. In der Darstellung des Traums durch Freud selbst heißt es dazu:

Wir wissen auch unmittelbar, woher die Infektion röhrt. Freund Otto hat ihr unlängst, als sie sich unwohl fühlte, eine Injektion gegeben [...] Man macht solche Injektionen nicht so leichtfertig ... Wahrscheinlich war auch die Spritze unrein.⁹³

Entscheidend ist nun, welche Deutung Freud selbst dieser Passage des Traums gibt. Im Akt freier Assoziation bringt er die Injektionen, welche Oscar Rie faktisch Emma Eckstein, die unter dem Decknamen Irma im Traum fungiert, 1895 in einem Wiener Hotel verabreichte, mit seiner Behandlung Ernst Fleischl von Marxows in Verbindung:

Die Injektionen erinnern mich wieder an den unglücklichen Freund, der sich mit Kokain vergiftet hat. Ich hatte ihm das Mittel nur zur internen Anwendung während der Morphiumentziehung geraten; er machte aber unverzüglich Kokaininjektionen.⁹⁴

Und kurz darauf heißt es noch einmal:

Außerdem deutet mir der obenstehende Satz [»Man macht solche Injektionen nicht so leichtfertig«] wiederum auf den verstorbenen Freund, der sich so rasch zu den Kokaininjektionen entschloß. Ich hatte Injektionen mit dem Mittel, wie gesagt, gar nicht beabsichtigt.⁹⁵

Wiederum weicht Freud in der vorgeblich schonungslosen Traum- und Selbstanalyse von den Fakten ab. Freud praktizierte den eigenen Kokainkonsum mittels Einnahme der Droge durch Nase und Mund. Gegenüber seinem Patienten Fleischl hatte Freud sehr wohl die unkluge »Empfehlung« gegeben, »Kokain durch Injektionen zu verabreichen«.⁹⁶ Warum leugnet er diese Tatsache nun explizit zweimal in rascher Folge in einer Deutung seines eigenen Traumes, in welchem Freud selbst die Kokainepisode und Ernst Fleischl von Marxow ins Spiel bringt? Es liegt nahe, hier »eine aus-

⁹³ Freud, Traumdeutung (wie Anm. 7), S. 112.

⁹⁴ Ebd., S. 120.

⁹⁵ Ebd., S. 122.

⁹⁶ Gay, Freud (wie Anm. 6), S. 57. Vgl. auch Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 120 (hier heißt es: »Freud selbst bevorzugte die Kokain-Einnahme durch Nase oder Mund, behandelte jedoch Fleischl mit Injektionen«), Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 116f.

geprägte Fähigkeit zur Verdrängung⁹⁷ ins Spiel zu bringen. Freud, dessen zentrales Schaffen in dieser Phase der Entstehung seiner »Traumdeutung« darauf gerichtet ist, die Gesetze ans Tageslicht zu befördern, mit welchem das Unbewusste unliebsame psychische Geschehnisse aus dem Bewusstsein »entsorgt«, wird selbst ein Opfer der von ihm beschriebenen und vorgeblich enthüllten psychischen Mechanismen. Im Umgang mit seinen Patienten, welche er mittels der Methode freier Assoziation vorgeblich unzensiert ihre Träume erzählen ließ, hatte Freud die Ambivalenz der menschlichen Natur studieren können. Er hatte erkannt, dass »Menschen zugleich wissen und nicht wissen können, daß sie intellektuell verstehen können, was sie sich gefühlsmäßig zu akzeptieren weigern.«⁹⁸ Eine beliebte Methode, mit allzu aufdringlichen unbequemen Gefühlen umzugehen, war dabei jene Technik, die Freud selbst als »Verdrängung« bezeichnete und als einen zentralen Vorgang der Traumarbeit identifizierte. Verdrängung meint bei Freud einfach den Versuch des Individuums, unliebsame und »mit einem Trieb zusammenhängende Vorstellungen (Gedanken, Bilder, Erinnerungen) in das Unbewußte zurückzustoßen oder dort festzuhalten.«⁹⁹ So war Freud wohl während der Geschehnisse des Jahres 1885 im Falle Ernst Fleischl von Marxows verfahren. Was jetzt, mehr als ein Dutzend Jahre später, von diesen Ereignissen wieder an die »Oberfläche« des Bewusstseins gelangte, waren Erinnerungen, die von Wunschvorstellungen überformt blieben.

3. Freud und die Literatur

a. Der Aufsatz »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« (1914)

Als Kaiser Franz Joseph am 28. Juli 1914 gegenüber Serbien den Krieg erklärt, gerät das Kaiserreich in eine militaristischen Taumel, dem sich in der Anfangsphase auch der dezidierte Antimilitarist Freud nicht vollkommen zu entziehen vermag.¹⁰⁰ Als mittlerweile fast Fünfzigjähriger bleibt Freud von einem Fronteinsatz verschont, allerdings wirkt sich die neue historische Situation unangenehm auf seinen beruflichen Alltag

⁹⁷ Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 120.

⁹⁸ Gay, Freud (wie Anm. 6), S. 103.

⁹⁹ Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1972, S. 582.

¹⁰⁰ Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 583.

aus. Die Wiener Praxis läuft schlecht. Er finde in ganz Europa kaum noch sieben Patienten, bemerkt Freud im Oktober 1914 gegenüber seinem späteren Biografen Ernest Jones.¹⁰¹

Freud nutzt die freiwerdenden zeitlichen Ressourcen für eine verstärkt einsetzende wissenschaftliche Forschung. Zwischen 1914 und 1915 entstehen auf diese Weise eine Reihe von Abhandlungen mit »dem erklärten Ziel, die theoretischen Annahmen der Psychoanalyse zu klären und zu vertiefen.«¹⁰² Freud plant, diese Texte in einer Monografie mit dem Titel »Zur Vorbereitung einer Metapsychologie« erscheinen zu lassen. Den Anfang macht die bereits 1914 abgeschlossene Studie »Zur Einführung in den Narzißmus«, gefolgt von zwei Arbeiten zu weiteren psychoanalytischen Schlüsseltermini: »Die Verdrängung« (1915) und »Das Unbewußte« (1915).

Scheinbar als Nebenprodukt entsteht im Umfeld dieser Schriften eine kleine, lediglich zehnseitige Studie namens »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« (1914), die für unsere Untersuchung von großem Belang ist. Freud unternimmt auch in dieser Schrift den Versuch einer Klärung psychoanalytischer Begrifflichkeiten. Er geht dabei von seiner analytischen Prämissen aus, dass psychische Vorgänge – das Denken, die Erinnerungen, die Triebe – im Kern Gegenstände des Unbewussten sind, die nur ausschnittsweise und häufig unter großen inneren Kämpfen. und mithilfe bestimmter Techniken (Hypnose, freie Assoziation, Traumschilderung) zur Übernahme ins Bewusstsein gebracht werden können. In »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« schildert Freud eingangs den Fall eines Patienten, der sich »im Hier und Jetzt der Behandlung trotzig und ungläubig gegenüber dem Arzt verhält«¹⁰³ und das vom Arzt eingeforderte Sich-Erinnern an Konflikte mit der elterlichen Autorität verweigert. Die Tatsache, dass der Patient die Erinnerung an für ihn zurückliegende unangenehme Erfahrungen nicht aktiviert, führt laut Freud zu einer Art Wiederholungswang. Der Patient verhält sich unbewusst in einem Akt der Übertragung aktuell gegenüber dem Arzt so, wie er es früher gegenüber der elterlichen Autorität getan hat. Im Text heißt es dazu:

¹⁰¹ Vgl. Briefwechsel mit Ernest Jones, zit. nach Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 598.

¹⁰² Lothar Bayer, *Metapsychologische Schriften*. In: Freud Handbuch. Hg. von Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer. Stuttgart 2013, S. 123–127, hier S. 123.

¹⁰³ Wolfgang Mertens, Behandlungstechnik. In: Ebd., S. 139–145, hier S. 143.

Wir haben nun gehört, der Analysierte wiederholt anstatt zu erinnern, er wiederholt unter den Bedingungen des Widerstandes; wir dürfen jetzt fragen, was wiederholt oder agiert er eigentlich? Die Antwort lautet, er wiederholt alles, was sich aus den Quellen seines Verdrängten bereits in seinem offenkundigen Wesen durchgesetzt hat, seine Hemmungen und unbrauchbaren Einstellungen, seine pathologischen Charakterzüge. Er wiederholt ja auch während der Behandlung alle seine Symptome.¹⁰⁴

Um diesen *Wiederholungszwang* zu unterbrechen, der die analytische Kur von nun an auf Schritt und Tritt begleitet, ist laut Freud die Aufforderung des Arztes an den Patienten nicht länger ausreichend, sich an bewegende Vorfälle in der eigenen Vergangenheit zu erinnern. Der Arzt muss stattdessen dem Patienten die Möglichkeit geben, sich »in den ihm unbekannten Widerstand zu vertiefen«.¹⁰⁵ Dies geschieht laut Freud dadurch, dass der Arzt den Akt der Übertragung psychischer Problemstellungen auf sich selbst in diesem Stadium der Kur hinnimmt und nicht sanktioniert. Ziel ist es, den Analysanden auf diese Art und Weise tiefer mit der Natur seines Widerstands vertraut zu machen und so einen Prozess des Einsetzens tatsächlicher Erinnerung zu ermöglichen. Freud schreibt dazu:

Das Hauptmittel aber, den Wiederholungszwang des Patienten zu bändigen und ihn zum Motiv fürs Erinnern umzuschaffen, liegt in der Handhabung der Übertragung. Wir machen ihn unschädlich, ja vielmehr nutzbar, indem wir ihm sein Recht einräumen, ihn auf einem bestimmten Gebiete gewähren lassen. Wir eröffnen ihm die Übertragung als den Tummelplatz (sic!), auf dem ihm gestattet wird, sich in fast völliger Freiheit zu entfalten, und auferlegt ist, uns alles vorzuführen, was sich an pathologischen Trieben im Seelenleben des Analysierten verborgen hat.¹⁰⁶

Damit aus Wiederholung tatsächliche Erinnerung werden kann, die schließlich in den erstrebten Prozess des Durcharbeitens überführbar wird, braucht es seitens des Arztes laut Freud vor allem Geduld, Zeit, ärztliche Frustrationstoleranz und Einsicht in den tatsächlichen Gang des analytischen Prozesses.

Ich bin oft in Fällen zu Rate gezogen worden, in denen der Arzt darüber klagte, er habe dem Kranken seinen Widerstand vorgestellt, und doch habe

¹⁰⁴ Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (wie Anm. 18), S. 131.

¹⁰⁵ Ebd., S. 135.

¹⁰⁶ Ebd., S. 134.

sich nichts geändert, ja der Widerstand sei erst recht erstarkt und die ganze Situation sei noch undurchsichtiger geworden. Die Kur scheine nicht weiter zu gehen. Diese trübe Erwartung erweist sich dann immer als irrig. Die Kur war in der Regel im besten Fortgange; der Arzt hatte nur vergessen, daß »das Benennen des Widerstandes nicht das unmittelbare Aufhören desselben zur Folge haben kann.« Man muß dem Kranken die Zeit lassen, sich in den ihm unbekannten Widerstand zu vertiefen, ihn durchzuarbeiten, ihn zu überwinden, indem er ihm zum Trotze die Arbeit nach der analytischen Grundregel fortsetzt. Erst auf der Höhe desselben findet man dann in gemeinsamer Arbeit mit dem Analysierten die verdrängten Triebregungen auf, welche den Widerstand speisen und von deren Existenz und Mächtigkeit sich der Patient durch solches Erleben überzeugt.¹⁰⁷

Die Geduldprobe des Arztes besteht für Freud darin, besagte Abläufe der Übertragung zuzulassen, sie nicht durch analytisch-suggestive Interventionen von ärztlicher Seite aus zu beschleunigen und das ein- oder mehrmalige Aussprechen des Widerstands seitens des Patienten nicht zwangsläufig für dessen Durchdringung zu halten. Hatte die von Freud in seiner Anfangsphase noch unter Einfluss seines Mentors Josef Breuer praktizierte kathartische Technik¹⁰⁸ noch das primäre Ziel, mithilfe von Hypnose die Erinnerung an den Moment der Symptombildung und das innere Reproduzieren der an diesem Moment beteiligten psychischen Vorgänge aufzurufen, so geht Freud in seiner Analyse nun einen anderen Weg. Er erkennt, dass die ein- oder mehrmalige Erinnerung/Benennung an ein traumatisches Moment dieses nicht zwangsläufig aufhebt oder auch nur mildert.

b. Psychoanalyse als »Poesietherapie«

»Die Versöhnung mit dem Verdrängten«¹⁰⁹ gestaltet sich also schwierig und verlangt weitaus mehr Zeit, als häufig vom Analytiker veranschlagt.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd., S. 135f. (Hervorh. d. Verf.)

¹⁰⁸ Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 196ff.

¹⁰⁹ Freud, Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (wie Anm. 18), S. 132.

¹¹⁰ Der späte Freud wird am Ende seines Lebens im Aufsatz »Die endliche und die unendliche Analyse« (1937) betonen, dass der psychoanalytische Prozess letztlich unabsließbar bleibt. Er »führte stets zu relativen Ergebnissen, zu einer Verbesserung der Lebensmöglichkeiten, selten zu dauerhafter Heilung.« Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 839.

Freud macht diese Erfahrung nicht nur im Umgang mit seinen Patienten. Auch der Zugang zu den eigenen Verdrängungsmechanismen im Falle Ernst Fleischl von Marxows – dies wird im Folgenden zu zeigen sein – wird bei ihm selbst Zeit erfordern, langanhaltende innere Prozesse initiieren und ihn lebenslang beschäftigen. Freuds Verfahren zielt auf eine radikalierte Form von Selbsterkenntnis. Die Methode, derer er sich für diese Selbstanalyse bediente, ist bekanntlich jene der freien Assoziation,¹¹¹ und das Material, auf welches er sich in diesem Zusammenhang hauptsächlich stützte, entnahm er zu wesentlichen Bestandteilen aus seinen eigenen Träumen.¹¹² Die intendierte Selbstanalyse wird im psychoanalytischen Prozess dabei zusammen mit dem Gegenüber des Therapeuten in Form einer mündlichen Darstellung durchgeführt.

Parallel dazu sind bei Freud schriftliche Ausdrucksformen als Mittel zur Selbsterforschung und Selbstreflexion im Prozess der Selbstanalyse von Anfang an im Einsatz. Freud selbst führt systematisch ein Traumtagbuch und nutzt dieses als Materialsammlung für ein Selbstexperiment, welches »die eigene Person zum Prüfstein seiner Hypothesen [macht], weil von ihr zuverlässigere Ergebnisse zu erwarten waren als von Dritten«.¹¹³ Diese radikale Introspektion in die verwirrenden Windungen und Dunkelzonen des Unbewussten der Selbstanalyse verlangt aufgrund ihrer Novität nach einem Stil, der, so Freud, »des ernsten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren«¹¹⁴ muss. Bereits in seinen »Studien über Hysterie« (1895) und den dort entwickelten fünf Fallgeschichten hysterischer Symptomatik konstatierte Freud überrascht: »Ich bin nicht immer Psychotherapeut gewesen, sondern bin bei Lokaldiagnosen und Elektrodiagnostik erzogen worden wie andere Neuropathologen, und es berührt mich selbst noch eigentlich, daß die Krankengeschichten, die

¹¹¹ Die freie Assoziation basiert auf der zentralen Idee, sich im Akt der Selbstwahrnehmung einer bewussten Zielvorstellung zu enthalten. Stattdessen rückt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, was immer das Bewusstsein an Einfällen zu Personen, Ereignissen, Dingen oder Symbolen produziert. Hierbei ist es wichtig, diese Äußerungen nicht zu zensieren, keinen kritischen Einwendungen nachzugeben, auch wenn diese die produzierten Assoziationen als unpassend, unangenehm, sittenwidrig, unsinnig oder unwichtig erscheinen lassen. Vgl. Freud, »Selbstdarstellung« (wie Anm. 12), S. 69.

¹¹² Vgl. dazu Gay, Freud (wie Anm. 6), S. 116.

¹¹³ Stingelin, Das Rätsel Freud (wie Anm. 22).

¹¹⁴ Sigmund Freud, Studien über Hysterie. In: Ders., GW. Bd. I. Frankfurt a.M. 31969, S. 227.

ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind.«¹¹⁵ Dieser literarisch geprägte Stil Freuds ist in der Forschung bereits zum Gegenstand mehrerer Untersuchungen geworden.¹¹⁶ Die Tatsache, dass die Stadt Frankfurt im Juli 1930 dem Wissenschaftler Freud den drei Jahre zuvor gestifteten Goethe-Preis verleiht, zeigt zudem, dass der dichterische Duktus in Freuds Prosa bereits von den Zeitgenossen erkannt wird.¹¹⁷

Laut Freud, dies der Kern der kleinen Studie »Der Dichter und das Phantasieren« (1908), bietet sich »eine Gleichstellung des Dichters mit dem Tagträumer, der poetischen Schöpfung mit dem Tagtraum«¹¹⁸ an. Diese und ähnliche Analogiebildungen zwischen dichterischen und psychoanalytischen Verfahrensmechanismen haben Vertreter der sogenannten »Poesietherapie«¹¹⁹ etwas umstandslos zu der Aussage verführt, »das Werk Sigmund Freuds [...] als Wendepunkt in der Geschichte des kreativen und therapeutischen Schreibens«¹²⁰ zu begreifen. Die Argumentation läuft dabei wie folgt: Ähnlich wie im psychoanalytischen Gespräch komme es beim »therapeutischen Schreiben«¹²¹ zunächst

zu einer *Regression*, bei der sich der Schreibende auf verborgene, innere Triebkräfte einlasse, was in der Folge zu einer graduellen Auflösung festgefügter

¹¹⁵ Ebd. Die Analyse der Krankheit, so konstatiert Peter-André Alt zu Recht, »kam also in der Darstellungskunst der *Studien* als unglaubliches, extrem anmutendes Ereignis zum Vorschein. Sie fand ihre Entsprechung in einer Erzählstruktur, die auf ein einzigartiges Geschehen zulief.« Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 214: Freuds Darstellungskunst trägt dabei laut Alt nicht allein novellistische Züge, sie bezieht weitere literarische Gattungen wie *detective stories*, Erzählungen von der Nachtsseite der Romantik oder »Lese-Tragödien einer kathartischen Dramaturgie« (Alt, Sigmund Freud [wie Anm. 3], S. 220) mit ein.

¹¹⁶ Vgl. zu diesem Themenkomplex: Michael Rohrwasser, Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen 2005; weiterhin Patrick J. Mahony: Der Schriftsteller Sigmund Freud. Frankfurt a.M. 1989.

¹¹⁷ Rudolf Kayser schreibt zur Verleihung in der »Neuen Rundschau«: »Während die literarische Zunft die Verantwortung für die Sprache immer mehr verliert und in Gestaltung und Gegenständen täglich mehr in billigen Journalismus hinabgleitet, schreibt dieser Forscher eine Prosa, die zum edelsten deutschen Sprachgut gehört.« (Rudolf Kayser, Siegmund [!] Freud und der Goethe-Preis, in: Die neue Rundschau XXXXI [1930], S. 423)

¹¹⁸ Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders., Schriften zur Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 1987, S. 177.

¹¹⁹ Der Begriff Poesietherapie wird dabei in der Forschung in der Regel in einem sehr weiten Sinne gebraucht: »Unter Poesietherapie kann jedes therapeutische oder selbstanalytische Verfahren verstanden werden, das durch Schreiben den subjektiven Zustand eines Individuums zu bessern versucht.« Silke Heimes: Kreatives und therapeutisches Schreiben. Ein Arbeitsbuch. Göttingen 2013, S. 17. Der Terminus ist an dem von Jack Leedy geprägten Begriff »poetry therapy« orientiert. Vgl. Jack Leedy, Poetry therapy. The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders. Philadelphia und Toronto 1969.

¹²⁰ Heimes, Kreatives und therapeutisches Schreiben (wie Anm. 119), S. 12.

¹²¹ Ebd.

innerer Strukturen führe und in einem Folgeschritt, der *Progression*, die sich durch sprachliche Überarbeitung und Formung begleiten und forcieren lasse, zu einer Integration der freigewordenen Kräfte in die Gesamtpersönlichkeit.¹²²

Zusätzlich wird der von Freud im vorgestellten Aufsatz »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« propagierte *Dreischritt* der *therapeutischen Arbeit* mit dem *selbstanalytischen Schreiben* parallelisiert¹²³ und als Produktionsmechanismus therapeutischen Schreibens festgemacht:

Der kreative Prozess kann in Analogie zum therapeutischen Prozess verstanden werden. Die Inspiration im Künstlerischen entspräche dem Erinnern in der Therapie, die Phase der Inkubation könnte mit der des Wiederholens gleichgesetzt werden, die Illumination entspräche der Durcharbeitung, die Verifikation der Integration. Sowohl der kreative als auch der therapeutische Prozess zielen auf eine Restitution des Ich auf der Basis eines erweiterten Dialogs mit dem Unbewussten.¹²⁴

Obwohl die hier vorgenommene Gleichschaltung von kreativem und therapeutischem Prozess neben einigen Schnittstellen auch erhebliche Ungereimtheiten aufweist,¹²⁵ bleibt wahr und offenkundig, dass Freud über seine schriftliche Tätigkeit im Falle der Kokaineisode mit Fleischl mittels sprachlicher Darstellung Aufschluss über den eigenen Anteil an den tragisch verlaufenden Geschehnissen zu gewinnen versucht. Seine in unterschiedlichem Ausmaß autobiografisch gefärbten und über unterschiedliche Textsorten verfassten schriftlichen Zeugnisse zu dieser Episode stellen allesamt den Versuch einer Annäherung an die schuldhaft

¹²² Ebd. (Hervorh. d. Verf.)

¹²³ Vgl. Lutz von Werder/Barbara Schulte-Steinicke/Brigitte Schulte, Die heilende Kraft des Schreibens. Ostfildern 2011, S. 22ff. Siehe weiterhin zum zentralen Einfluss Freuds auf das therapeutische Schreiben: Lutz von Werder, Lehrbuch des kreativen Schreibens. Grundlagen, Technik, Praxis. Wiesbaden 2016, S. 18f.

¹²⁴ Heimes, Kreatives und therapeutisches Schreiben (wie Anm. 119), S. 20.

¹²⁵ Bereits Freud verweist darauf, »daß sehr viele dichterische Schöpfungen sich vom Vorbilde des naiven Tagtraumes weit entfernt halten« (Freud, Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders., Schriften zur Kunst und Literatur [wie Anm. 118], S. 177), sprich: sich sowohl inhaltlich als auch produktionsästhetisch im kreativen Prozess hochgradig kalkulierte, strikt regelpoetisch orientierte Schöpfungen finden lassen. Weiterhin: Dichtung ist ein in der Regel individuelles schriftliches Zeugnis, Psychoanalyse ein in der Regel dialogischer mündlicher Prozess. Dichtung liegt nicht zwangsläufig als Absicht die Analyse neurotischer Strukturen zugrunde (Horaz: *Prodesse et delectare*); sie hat in der Regel den Akt einer öffentlichen Rezeption durch interessierte Leser zum Ziel und steht durch unterschiedliche Grade der Fiktionalität in einem komplexen Status zur Realität als Sphäre des Faktualen. All dies trifft in keinem oder nur in einem marginalen Sinne auf die psychoanalytische Tätigkeit zu.

empfundenen Geschehnisse dar. Angefangen von den Briefen an die Verlobte Martha Bernays (1884/85), unmittelbar während der Behandlung Fleischl von Marxows, hin zur einsetzenden Selbstanalyse und ihren Spuren im Briefwechsel mit dem Freunde Wilhelm Fließ (1896/1897), weiter zur Darstellung der Kokaineisode mittels der Deutung eigener Träume in »Die Traumdeutung« (1901), führt der Weg der Durcharbeitung des Geschehenen Freud hin zu einer unsteten, nicht linearen, von zahlreichen Brüchen und Regressen durchzogenen Perspektive auf die eigenen, inneren Widerstände, deren nächstes beredtes Zeugnis Freuds mit persönlichen Mitteilungen am wenigsten »gefilterte« Darstellung bildet: ein 1925 erschienener Text mit dem sprechenden Namen »Selbstdarstellung«.

4. Die Früchte der »unabschliessbaren Analyse«

a. »Selbstdarstellung« (1925)

1921 hatte der Leipziger Verlag Felix Meiner eine Reihe eingeführt, die sich »Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen« nannte. Ziel der Publikationen war die Etablierung einer Gattung namens »Autoergographie: Die Autoren sollten eine authentische Darstellung ihres Lebenswerks geben mit Hinweisen auf das persönliche Moment darin.«¹²⁶ Ab 1923 brachte Felix Meiner eine analoge Reihe für die Medizin auf den Weg. Das rapide Wachstum der psychoanalytischen Bewegung legte es nahe, auch ihren Gründer Sigmund Freud um einen Beitrag zu bitten. Obwohl Freud dem »furor biographicus«¹²⁷ zeitlebens äußerst kritisch gegenüber steht, sagt er zu.¹²⁸

Freud verfasst den Text im Sommer 1924 während seiner Ferien auf dem Semmering nahe Wien.¹²⁹

¹²⁶ Michael Schröter, Autobiographische Schriften. In: Freud Handbuch (wie Anm. 102), S. 215–219, hier S. 216.

¹²⁷ Vorwort von Ilse Grubrich-Simitis. In: Freud, »Selbstdarstellung« (wie Anm. 12), S. 18.

¹²⁸ Als Freud 1929 von einem amerikanischen Verleger aufgefordert wird, eine Art intime Biografie in der Tradition eines Rousseau vorzulegen, lehnt er empört ab mit den Worten: »Was alle Autobiographien wertlos macht, ist ja ihre Verlogenheit.« Sigmund Freud, Brief an Edward Bernays, 10. August 1929. In: Ders., Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 408.

¹²⁹ Vgl. Schröter, Autobiographische Schriften (wie Anm. 126), S. 217.

Die Anfrage fällt in eine Zeit schwerer Krisen und persönlicher Prüfungen. Im Januar 1920 stirbt Freuds Tochter Sophie, sein »Sonntagskind«, an den Folgen der Spanischen Grippe. In einem Brief vom 4. Februar 1920 äußert Freud gegenüber Sandor Ferenczi:

Jahrelang war ich auf den Verlust der Söhne gefaßt, nun kommt der der Tochter; da ich im tiefsten ungläubig bin, habe ich niemand zu beschuldigen und weiß, daß es keinen Ort gibt, wo man eine Klage anbringen kann.¹³⁰

Im Juni 1923 stirbt der von Freud sehr geliebte viereinhalbjährige Enkel Heinele; ein Verlust, der Freud emotional ebenfalls stark trifft und nach welchem er an sich selbst erstmals depressive Symptome registriert.¹³¹ Zwei Monate zuvor, im April 1923, war bei Freud eine Geschwulst in der Mundhöhle entdeckt worden, die sich – entgegen erster Aussagen des behandelnden Arztes – als Karzinom entpuppte und in

den kommenden 16 Lebensjahren, die Freud noch blieben, [...] mehr als 50 kleinere und größere Eingriffe erforderlich [machten], um die Prothese besser einzupassen, wildes Zellwachstum zu verhindern und neu wucherndes Gewebe zu schneiden.¹³²

In diesem stark belastenden Umfeld ist die Textentstehung von Freuds »Selbstdarstellung« zu verorten. Der Autor ist – entgegen seiner sonstigen Haltung – »diesmal freigebiger [...] mit persönlichen Mitteilungen: in Bezug auf seine Familie und sein Judentum, seine Laufbahn in Schule und Universität«.¹³³ Professionell bedient Freud parallel dazu die Ansprüche der Textsorte: Er liefert eine intellektuelle Biografie nach den Vorgaben der Reihe, schildert seine Erfahrungen mit Hypnose und klinischer Arbeit bei Charcot, stellt den von ihm vollzogenen Wandel von der kathartischen zu der von ihm kreierten psychoanalytischen Therapie mittels freier Assoziation dar und gibt zudem eine Zusammenfassung seiner Sexualtheorie und eine knappe Darstellung seiner Traumlehre. Für die hier untersuchte Fragestellung ist lediglich das erste Kapitel der »Selbstdarstellung« von zentralem Interesse, da es mit einer bei Freud

¹³⁰ Sigmund Freud, Brief an Sandor Ferenczi, 4. Februar 1920. In: Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 327.

¹³¹ Vgl. Hans-Martin Lohmann, Die intellektuelle Biographie. In: Freud Handbuch (wie Anm. 102), S. 49–76, hier S. 70.

¹³² Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 657f.

¹³³ Schröter, Autobiographische Schriften (wie Anm. 126), S. 217.

singulären »autobiographischen Ausführlichkeit«¹³⁴ auf die frühe Phase von Freuds Schaffen bis ca. 1890 zu sprechen kommt. Entscheidend ist nun, dass Freud im eng gedrängten Raum der Schrift an einer Stelle plötzlich die weitgehend chronologische Darstellung seiner beruflichen/persönlichen Laufbahn unterbricht und den bis dahin völligen Verzicht auf selbstanalytische Deutung lockert. Aufgrund der Wichtigkeit für die folgende Analyse wird die Passage *in extenso* gegeben:

Im Herbst 1886 ließ ich mich in Wien als Arzt nieder und heiratete das Mädchen, das seit länger als vier Jahren in einer fernen Stadt auf mich gewartet hatte. Ich kann hier rückgreifend erzählen, daß es die Schuld meiner Braut war, wenn ich nicht schon in jenen jungen Jahren berühmt geworden bin. Ein abseitiges [!], aber tiefgehendes Interesse hatte mich 1884 veranlaßt, mir das damals wenig bekannte Alkaloid Kokain von Merck kommen zu lassen und dessen physiologische Wirkungen zu studieren. Mitten in dieser Arbeit eröffnete sich mir die Aussicht einer Reise, um meine Verlobte wiederzusehen, von der ich zwei Jahre getrennt gewesen war. Ich schloß die Untersuchung über das Kokain rasch ab und nahm in meine Publikation die Vorhersage auf, daß sich bald weitere Verwendungen des Mittels ergeben würden. Meinem Freunde, dem Augenarzt L. Königstein, legte ich aber nahe, zu prüfen, inwieweit sich die anästhesierenden Eigenschaften des Kokains am kranken Auge verwerten ließen. Als ich vom Urlaub zurückkam, fand ich, daß nicht er, sondern ein anderer Freund, Carl Koller (jetzt in New York), dem ich auch vom Kokain erzählt, die entscheidenden Versuche am Tierauge angestellt und sie auf dem Ophthalmologenkongreß zu Heidelberg demonstriert hatte. Koller gilt darum mit Recht als der Entdecker der Lokalanästhesie durch Kokain, die für die kleine Chirurgie so wichtig geworden ist; ich aber habe mein damaliges Versäumnis meiner Braut nicht nachgetragen.¹³⁵

H. Gundlach, A. Métraux¹³⁶ und M. Stingelin haben herausgearbeitet,¹³⁷ dass Freuds Darstellung hier in mehreren Punkten von der eigentlichen Faktenlage abweicht.¹³⁸ Zum einen ist Freud am 18. Juni 1884, »als er das Druckmanuskript seiner Studie ›Über Coca‹ beendete, nicht zwei

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Freud, »Selbstdarstellung« (wie Anm. 12), S. 46.

¹³⁶ Vgl. Horst Gundlach/Alexandre Métraux, Freud, Kokain, Koller und Schleich. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Bd. 33,1. Stuttgart 1979, S. 434–451.

¹³⁷ Vgl. weiterhin Han Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 45–120 und Bernd Nitschke, Sigmund Freud, Kokain und die Anfänge der Psychoanalyse. In: Psychodynamik der Sucht. Psychoanalytische Beiträge zur Theorie. Hg. von Klaus W. Bilitza. Göttingen 2008, S. 25–47.

¹³⁸ Vgl. Stingelin, Das Rätsel Freud (wie Anm. 22).

Jahre, sondern gerade ein Jahr von seiner Verlobten Martha Bernays getrennt¹³⁹. Zum anderen wird Freud von »der Aussicht einer Reise« nicht während der Arbeit an »Über Coca« im Sommer 1884 überrascht. Das Treffen zwischen den Verlobten ist lange zuvor vereinbart und nimmt keinen ungeplanten Einfluss auf die Textproduktion. Entscheidender ist jedoch ein anderer Punkt: Freud thematisiert noch einmal in einer leicht ironischen Volte seine narzisstische Kränkung bezüglich der lokalanästhetischen Wirksamkeit des Kokains, deren Entdeckung und Ruhm Carl Koller an seiner Stelle zugefallen ist. Das eigene Versäumnis, die therapeutischen Anwendungsmöglichkeiten des Kokains im Auge nicht erkannt zu haben, wird hier in einer scheinbar launigen Wendung auf die spätere Braut und die damit einhergehenden Verpflichtungen als Ehemann verschoben.¹⁴⁰ Freud bekennt immerhin im Passus indirekt, dass seine Beschäftigung mit dem Kokain im Kern von dem Antrieb gespeist ist, »schon in jenen jungen Jahren berühmt geworden« zu sein.

Weitaus interessanter jedoch ist, was Freud in dieser persönlich gefärbten Passage der »Selbstdarstellung« »verschweigt«. Er verschweigt, was sowohl zentraler Gegenstand besagter Schrift »Über Coca« als auch stetig wiederkehrender Punkt in seinen früheren schriftlichen Darstellungen der Kokainepisode in zahlreichen Briefen und den geschilderten Träumen und Deutungsversuchen von »Die Traumdeutung« war: Er verschweigt die eigenen Versuche einer therapeutischen Anwendung des Kokains beim Morphinentzug bei seinem Freund und Probanden Ernst Fleischl von Marxow.

Freud hatte in einem eigenen Kapitel von »Über Coca« das Kokain nicht nur als probates Mittel bei »Störungen der Magenverdauung, gegen Asthma und als Aphrodisiakum, [...] als Stimulans insbesondere gegen Hysterie, Hypochondrie, melancholische Hemmung, Stupor und Neurasthenie«¹⁴¹ gepriesen, sondern vor allem auch als Drogenersatz gerühmt und explizit betont, »daß die Cocapräparate die Kraft besitzen,

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Horst Gundlach und Alexandre Métraux fassen in einer Analyse des Textes dessen divergierende Deutungsmuster seitens der Forschung treffend zusammen: »Der Absatz wird mal als intime Information, mal als Sündenbocksuche geschildert, mal als offener, mal als verdrängter Selbstvorwurf, mal als Symptom verborgener Ambivalenz, mal als einfache Feststellungen seiner [Freuds] Enttäuschungen und seines Versäumnisses«. Vgl. Gundlach/Métraux, Freud, Kokain, Koller und Schleich (wie Anm. 136), S. 440.

¹⁴¹ Stingelin, Das Rätsel Freud (wie Anm. 22).

den Morphinhunger bei gewohnheitsmäßigen Morphinisten zu unterdrücken und die bei der Morphinentwöhnung auftretenden schweren Kollapserscheinungen auf ein geringes Maß zurückzuführen.«¹⁴² In der »Selbstdarstellung« ist nun lediglich von der lokalanästhesierenden Kraft des Kokains die Rede und von der vertanen Chance frühzeitigen Ruhms wegen einer geplanten Heirat. Wollte Freud – der Textsorte intellektuelle Autobiografie geschuldet – die authentische Darstellung seines beruflichen Lebenswerks nicht mit der Darstellung beruflicher Irrtümer und ärztlicher Fehlleistungen eintrüben und kontaminieren? Erforderte die Gattung im Sinne Freuds eine Art Heldengeschichte? Oder reichen Freuds Motive tiefer?

Für andere, tiefer gehende Motive spricht manches. Als Fritz Wittels, der bis 1910 zu Freuds Anhängern im Mittwochskreis gezählt hatte, 1924 die erste Biografie über Sigmund Freud mit dem Untertitel »Der Mann, die Lehre, die Schule« publiziert, zeigt sich der Porträtierte wenig amüsiert. Freud hatte Wittels im Vorfeld der Publikation eine Liste mit Errata und aus seiner Perspektive faktischen Verzerrungen zukommen lassen. Als das Buch erscheint, registriert Freud zwar in einem Brief an Wittels im August 1924: »Sie haben offenbar meine Berichtigungen verwertet«, hat aber an dem vorliegenden Werk Grundlegendes zu bemängeln:

Sie kennen meine Einstellung zu diesem Werk, sie ist nicht freundlicher geworden. Ich bleibe dabei, daß jemand, der so wenig von einem weiß wie Sie von mir, kein Recht hat, eine Biographie über den Betreffenden zu schreiben. Man wartet, bis er gestorben ist, dann muß er alles über sich ergehen lassen, und es ist ihm zum Glück auch gleichgültig.¹⁴³

Was Freud neben diesem grundsätzlichen Einwand einer mangelnden detaillierten Kenntnis des »Untersuchungsgegenstands« dann – zeitlich parallel zur Niederschrift seiner eigenen »Selbstdarstellung« – entfaltet, ist in einem Kritikpunkt für meine Analyse bemerkenswert: Freud wirft seinem ersten Biografen vor, »in der Cocaingeschichte, auf die Sie aus mir nicht bekanntem Motiv so großes Gewicht legen«, Kollers Entdeckung der lokalanästhesierenden Wirkung des Kokains »in falsches Licht [zu] rücken«.¹⁴⁴ Mehr noch: Glaubt man Ernest Jones, äußerte Freud Wittels

¹⁴² Freud, Über Coca (wie Anm. 28), S. 77.

¹⁴³ Sigmund Freud, Brief an Fritz Wittels vom 15. August 1924. In: Ders., Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 350.

¹⁴⁴ Ebd., S. 351.

gegenüber im Umfeld von dessen Recherchen zu seiner Biografie: »Das Studium von Kokain war ein Allotrión, das ich gerne beendet hätte.«¹⁴⁵ Jones fährt fort: »Der Ausdruck ›Allotrión‹ mit seinem Beigeschmack des Verbotenen war Freud aus der Schulzeit vertraut, als die Lehrer damit zum Beispiel eine Liebhaberei, die von ernster Pflichterfüllung ablenkte, zu bezeichnen pflegten.«¹⁴⁶

Auf der einen Seite Selbstvorwürfe im Rahmen einer privaten Äußerung, auf der anderen Seite die Verleugnung einer möglichen Schuld in punkto Fleischl bzw. die Abwehr von Scham- und Schuldgefühlen durch Verschiebung eigener Schuldgefühle auf die Verlobte im Rahmen einer öffentlichen Selbstdarstellung. Freuds Prozess einer Durcharbeitung der Fleischlepisode, die zu besagter Versöhnung mit dem Verdrängten führen könnte, scheint auch noch in dieser späten Phase von Freuds Existenz mitten im Gange. Die hier beobachtbare Gefühlsambivalenz führt auf die Spur jener Prozesse, die sich auch in einer Änderung von Freuds wissenschaftlichem Interesse in der letzten Phase seines Lebens widerspiegeln. Eine Abwendung von dem unmittelbaren Studium der Psychoanalyse; eine Hinwendung zu »den Wechselwirkungen zwischen Menschennatur, Kulturentwicklung und jenen Niederschlägen urzeitlicher Erlebnisse, als deren Vertretung sich die Religion vordrängt«,¹⁴⁷ wie es in einer sogenannten »Nachschrift zur Selbstdarstellung« (1935) heißt. Freud schreibt dort:

[...] aber es ist doch richtig zu sagen, daß ich seit der Aufstellung der zwei Triebarten (Eros und Todestrieb) und der Zerlegung der psychischen Persönlichkeit in Ich, Über-Ich und Es (1923) keine entscheidenden Beiträge mehr zur Psychoanalyse geliefert, und was ich später geschrieben habe, hätte schadlos wegbleiben können oder wäre bald von anderer Seite beigebracht worden [...] Nach dem lebenslangen Umweg über die Naturwissenschaften, Medizin und Psychotherapie war mein Interesse zu jenen kulturellen Problemen zurückgekehrt, die dereinst den kaum zum Denken erwachten Jüngling gefesselt hatten.

Eine dieser Studien, die Freud im Fortlauf des Nachworts nennt, »Das Unbehagen in der Kultur« (1930), wird die These vertreten, dass »Kulturentwicklung unausweichlich mit einem Anwachsen des Schuldgefühls

¹⁴⁵ Jones, Leben und Werk. Bd. I (wie Anm. 8), S. 108.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Freud, Selbstdarstellung (wie Anm. 12), S. 98.

verbunden sei.«¹⁴⁸ Freud wird in dieser Schrift bei der Analyse der affektiven Grundlagen des Kulturprozesses auch auf die Rolle der Drogen zu sprechen kommen. Ein Kreis in punkto Kokainepisode beginnt sich zu schließen.

b. »Das Unbehagen in der Kultur« (1930)

Freud – und diese Bemerkungen führen bereits in den Kern unserer Fragestellung – geht einleitend in der Schrift von der basalen Feststellung aus, dass der Mensch nach Glück strebt, dieses Streben jedoch von einer Lebensrealität unterminiert wird, die dem Glücksstreben uneinnehmbare Grenzen setzt und ihm statt Lustprinzip letztlich Triebverzicht abverlangt. Laut Freud sind die menschlichen »Glücksmöglichkeiten« durch unsere Konstitution und Einflüsse der Außenwelt von vorneherein unfahrbaren Beschränkungen ausgesetzt.

Von drei Seiten droht das Leiden, vom eigenen Körper her, der, zu Verfall und Auflösung bestimmt, sogar Schmerz und Angst als Warnsignale nicht entbehren kann, von der Außenwelt, die mit übermächtigen, unerbittlichen, zerstörenden Kräften gegen uns wüten kann, und endlich aus den Beziehungen zu anderen Menschen. Das Leiden, das aus dieser Quelle stammt, empfinden wir vielleicht schmerzlicher als jedes andere; wir sind geneigt, es als eine gewissermaßen überflüssige Zutat anzusehen, obwohl es nicht weniger schicksalsmäßig unabwendbar sein dürfte als das Leiden anderer Herkunft.¹⁴⁹

Da dem Menschen auf diese Weise vom Schicksal die Karten zugeteilt sind, muss sich das Lustprinzip »unter dem Druck dieser Leidensmöglichkeiten [...] zum bescheideneren Realitätsprinzip«¹⁵⁰ umbilden, ein Vorgang, der die libidinösen Energien in uns in Aufruhr versetzt und unsere Psyche nach Kompensationsmöglichkeiten suchen lässt.

Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zu viel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren. (Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen, hat uns Theodor Fontane gesagt.) Solcher Mittel gibt es viel-

¹⁴⁸ Lothar Bayer/Kerstin Krone-Bayer, Das Unbehagen in der Kultur. In: Freud Handbuch (wie Anm. 102), S. 178.

¹⁴⁹ Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders., GW. Bd. XIV. Frankfurt a.M. 1968, S. 434f.

¹⁵⁰ Ebd., S. 435.

leicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen. Irgendetwas dieser Art ist unerlässlich.¹⁵¹

Der »Pessimismus der Argumentation«,¹⁵² wie dies Peter André Alt mit einer schlagenden Formulierung bezeichnet hat, ist an jeder Stelle des Textes greifbar. Hier schreibt ein Mann, der Religion als tröstende Illusion zu entlarven sucht, der kulturelle Leistung ausschließlich auf Basis der Unterwerfung unserer libidinösen Kräfte sich vollziehen sieht und für den technologischer Fortschritt immer an die Gefahr der Selbstausschaltung der eigenen Spezies gekoppelt ist. Der Mensch ist laut Freud »sozusagen ein Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich viel zu schaffen.«¹⁵³ Das zielt, ohne die autobiografische Lesart überstrapazieren zu wollen, durchaus selbstironisch und illusionslos auf Freuds zwischen 1928 und 1930 – während der Niederschrift von »Das Unbehagen in der Kultur« – wiederholte Besuche in Hermann Schröders zahnärztlicher Universitätsklinik in Berlin ab. Freud reist dorthin, um die seit der Krebsoperation in den Restkiefer eingesetzte Prothese richten zu lassen, welche ihm wachsende Schmerzen bereitet und seine Ess- und Sprechfähigkeit erheblich einschränkt.¹⁵⁴ Wenig später, im Herbst 1930, wird festgestellt, dass sich in Freuds restlichem Kiefer eine neue Geschwulst gebildet hat. Mit dieser Diagnose tritt »Freuds Krankengeschichte in ihr letztes Stadium ein: das Karzinom ruhte nicht mehr.«¹⁵⁵ So ist »Das Unbehagen in der Kultur« und die in ihm reflektierten Möglichkeiten zur Leidverhütung nicht zuletzt auch eine nur wenig verschleierte poetische Meditation über die Verschlechterung des eigenen körperlichen Zustands und das daran gekoppelte unerbittliche Herannahen des Todes. Auch die Passagen des Textes, die auf die tröstenden Funktionen der Drogen verweisen, sind deutlich durch Freuds eigene Erfahrungen mit Kokain und Nikotin beeinflusst. 1926 war bei Freud als Nebenwirkung einer nicht ausgeheilten Angina eine Herzmuskelentzündung festgestellt worden. Der Hausarzt Lud-

¹⁵¹ Ebd., S. 432.

¹⁵² Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 707.

¹⁵³ Freud, Unbehagen in der Kultur (wie Anm. 149), S. 451.

¹⁵⁴ Vgl. Alt, Sigmund Freud (wie Anm. 3), S. 799.

¹⁵⁵ Ebd., S. 808.

wig Braun verordnete »absolute Nikotinabstinenz und einen längeren Klinikaufenthalt«¹⁵⁶. Der Nikotinverzicht war Freud angesichts seines Karzinoms in der Mundhöhle schon lange angeraten worden, doch er hatte die unaufhebbare Gefühlsambivalenz zwischen Lustgewinn und Triebverzicht – bei drastisch reduziertem Konsum – zugunsten des Nikotins entschieden. In den Drogenpassagen von »Das Unbehagen in der Kultur« spielen zudem greifbar und implizit die Erinnerungen an die Kokaineisode mit Ernst Fleischl von Marxow hinein.

Die interessantesten Methoden zur Leidverhütung sind aber die, die den eigenen Organismus zu beeinflussen suchen. Endlich ist alles Leid nur Empfindung, es besteht nur, insofern wir es verspüren, und wir verspüren es nur infolge gewisser Einrichtungen unseres Organismus. Die roheste, aber auch wirksamste Methode solcher Beeinflussung ist die chemische, die Intoxikation. Ich glaube nicht, daß irgendwer ihren Mechanismus durchschaut [!], aber es ist Tatsache, daß es körperfremde Stoffe gibt, deren Anwesenheit in Blut und Geweben uns unmittelbare Lustempfindungen verschafft, aber auch die Bedingungen unseres Empfindungslebens so verändert, daß wir zur Aufnahme von Unlustregungen untauglich werden. Beide Wirkungen erfolgen nicht nur gleichzeitig, sie scheinen auch innig miteinander verknüpft. [...] Die Leistung der Rauschmittel im Kampf um das Glück und zur Fernhaltung des Elends wird so sehr als Wohltat geschätzt, daß Individuen wie Völker ihnen eine feste Stellung in ihrer Libidoökonomie eingeräumt haben. Man dankt ihnen nicht nur den unmittelbaren Lustgewinn, sondern auch ein heiß ersehntes Stück Unabhängigkeit von der Außenwelt. [...] Man weiß doch, daß man mit Hilfe des »Sorgenbrechers« sich jederzeit dem Druck der Realität entziehen und in einer eigenen Welt Zuflucht finden kann. Es ist bekannt, daß gerade diese Eigenschaft der Rauschmittel auch ihre Gefahr und Schädlichkeit bedingt. Sie tragen unter Umständen die Schuld daran, daß große Energiebeiträge, die zur Verbesserung des menschlichen Loses verwendet werden könnten, nutzlos verlorengehen.¹⁵⁷

Die grundlegende Ambivalenz zwischen der Sehnsucht nach »unmittelbaren Lustempfindungen« und kulturvermeidender Realitätsflucht, die nichts »zur Verbesserung des menschlichen Loses« beiträgt, bleibt für Freud in punkto Drogen unauflösbar. Diese »uranfängliche Gefühlsambivalenz«¹⁵⁸ ist auch das Kernargument jener »verhängnisvolle[n] Unvermeidlichkeit des Schuldgefühls«, die laut Freud im Individuum als »Ausdruck des Am-

¹⁵⁶ Ebd., S. 797.

¹⁵⁷ Freud, Unbehagen in der Kultur (wie Anm. 149), S. 435ff.

¹⁵⁸ Ebd., S. 492.

bivalenzkonflikts, des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestrieb«¹⁵⁹ immerzu fortbesteht. Diese Spur kann hier nicht weiterverfolgt werden. Deutlich sollte geworden sein, dass Freuds Konzept von Leidvermeidung in punkto Drogen eine grundsätzliche Triebambivalenz kreiert, die in einem metapsychologischen Sinne im Individuum an tiefer gründenden Konzepte von Gewissen, Überich und Schuldgefühl zu röhren vermag. Freud selbst dürfte dieses Konzept in der eigenen Existenz allzu vertraut gewesen sein.

5. *Conclusio*

Freud erprobte zeitlebens – beginnend mit den Schriften über Kokain, fortgeführt in der »Traumdeutung« und »Das Unbehagen in der Kultur« die konsequente Strategie, die eigene Person »zum Prüfstein seiner Hypothesen« zu machen, »weil von ihr zuverlässigere Ergebnisse zu erwarten waren als von Dritten.«¹⁶⁰ Als er im Frühjahr 1884 auf die noch weitgehend unbekannte Droge Kokain stößt, unternimmt er zunächst eine Serie von Selbstexperimenten, ehe er den Stoff als Medikament zum Morphinentzug beim Freund Ernst Fleischl von Marxow einsetzt. Freud ist zu Beginn der Therapie offenkundig nicht klar, und hier ist er in Einklang mit dem Erkenntnisstand der Wissenschaft jener Zeit, dass sich mittels Kokain subtile Formen körperlicher und psychischer Abhängigkeit ergeben können. Für ihn wird die Einnahme von Kokain in niedriger Dosierung zwischen 1884 und 1896 zu einer vertrauten Gewohnheit und einem probaten Remedium bei Hals- und Nasenschmerzen, Herzrhythmusstörungen, Reiseübelkeit und Stimmungsschwankungen.¹⁶¹ Freud selbst scheint – anders als der Freund Fleischl – in punkto Kokain niemals ein Suchtprofil ausgebildet zu haben.¹⁶² Als er 1884 mit dem

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Stingelin, Das Rätsel Freud (wie Anm. 22).

¹⁶¹ Vgl. hierzu Siegfried Bernfeld, Freuds Kokain – Studien 1884–1887. Erschienen 1953. Wiederabdruck in: Ders./Suzanne Cassirer Bernfeld, Bausteine der Freud-Biographik. Hg. und übersetzt von Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt a.M. 1981, S. 198–236, vor allem S. 222f.

¹⁶² Die Gegenposition vertritt eine Studie von Elisabeth Thornton. Sie sieht die Komplexität und – aus ihrer Perspektive – Verworrenheit zahlreicher Texte Freuds ursächlich durch seinen regelmäßigen Kokain-Konsum motiviert. Eine These, die Thornton nicht überzeugend zu belegen vermag. Vgl. Elisabeth M. Thornton, Freud and Cocaine. The Freudian Fallacy. London 1983.

Schicksal seines Freundes Ernst Fleischl von Marxow vertraut gemacht wird, steht er ganz offenkundig unter dem Druck, sich als junger Arzt möglichst schnell einen Namen zu machen und die geplante Gründung einer Familie auf ein bürgerlich solides finanzielles Fundament zu stellen. Gleichzeitig ist unstrittig, dass er dem Freund Fleischl von Marxow aus einem ärztlichen und menschlichen Impuls heraus helfen will, von der Sucht nach dem Morphin loszukommen. Dass Freud sich dabei »nicht von Vorurteilen und dogmatischen Bedenken leiten ließ«¹⁶³ und beim Schmerzpatienten Fleischl, der alle anderen seiner Epoche bekannten medizinischen Optionen bereits ausgeschöpft hatte, einen unkonventionellen experimentellen Pfad einschlägt, spricht für die Freud eigene charakterliche Mischung aus Empathie, Wagemut und ausgeprägtem Selbstbewusstsein. Dass er sich dabei »der Gefahr aussetzte, kritische Einwände nicht ernst genug zu nehmen«¹⁶⁴, und seine eigene Verantwortung für das Scheitern des Experiments über Jahrzehnte hinweg nur unzureichend in den Blick nahm, geht aus den Briefen und aus den Passagen der »Traumdeutung« ebenso explizit hervor. Freud lädt aus medizinischer Perspektive keine Schuld für den nicht glückenden Morphinentzug auf sich. Freud weiht Fleischl in jeden Schritt des Kokainexperiments ein und er ist fraglos vom medizinischen Impetus motiviert, den Freund und Patienten von der Sucht nach Morphin zu heilen.¹⁶⁵ Schuldgefühle moralischer Natur dürften in jener Phase des Sommers 1884 entstanden sein, als Freud erkennt, dass der Entzug nicht erfolgreich verlaufen wird, und dennoch an den Kokaininjektionen festhält. Freud ignoriert zusätzlich in den zu jener Phase erschienenen Studien zum Kokain das mittlerweile zumindest erahnte Suchtpotenzial der Droge und hält weiterhin die These der – offenkundig nicht vorhandenen – Tauglichkeit des Kokains für den Morphinentzug fest. Hier mag der auf dem jungen Arzt lastende gesellschaftliche Druck, in der medizinischen »Community« möglichst schnell zu Ruhm und gesellschaftlicher An-

¹⁶³ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 39.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Siegfried Bernfeld stellt in einem wichtigen Beitrag zum Thema die These auf, »daß der Wunsch, Fleischl 1884 bei der Bekämpfung seiner Morphiumsucht beizustehen, in Freuds Abwehr seiner unbewußten Todeswünsche, im Sinne einer Reaktionsbildung eine Funktion erfüllte. Er wollte seinem Freund dazu verhelfen, länger zu leben und seine Schwäche zu überwinden.« (Bernfeld, Bausteine der Freud-Biographik [wie Anm. 161], S. 233)

erkennung zu gelangen, eine Rolle gespielt haben. Unbedingte moralische Integrität strahlt Freuds Verhalten hier wohl nicht aus.

Auf der anderen Seite ist Freud in der Selbstanalyse zu versiert, um die Widersprüche, in die er sich verstrickt hat, ignorieren zu können oder zu wollen. Die »Traumdeutung« stellt einen ersten schriftstellerischen Versuch im Sinne einer Poesietherapie dar, die Mechanismen der Verdrängung innerhalb der eigenen Psyche in punkto Fleischl aufzuarbeiten. Die spätere, autobiografisch ergiebige »Selbstdarstellung« liefert zudem Hinweise darauf, dass Freuds »ausgeprägte Fähigkeit zur Verdrängung«¹⁶⁶ in punkto Fleischl und Kokainepisode noch intakt zu sein scheint. Die von Freud im »Unbehagen in der Kultur« vollzogene Überarbeitung seiner Schuldtheorie, die nun von einer »uranhänglichen Gefühlsambivalenz« im ewigen Widerstreit von kultureller Leistung und bedingungslosem Streben nach Lustgewinn ausgeht und in diesem Kontext Drogen als zentrale Ausdrucksmittel und Medien derartiger Gefühlsambivalenzen begreift, dokumentiert, dass Freud am Ende seines Lebens den Prozess des Durcharbeitens der Fleischlepisode noch immer nicht abgeschlossen hat.¹⁶⁷

Belegbar schließlich ist, dass sich in der Rundung von Freuds Leben noch einmal zwei Äußerungen finden lassen, die Freuds Selbstverständnis bezüglich seiner Rolle im Zusammenhang mit Ernst Fleischl von Marxow und dem ihm verordneten Kokainentzug in einem neuen Lichte erscheinen lassen.

Der erste dieser Belege findet sich in einem Brief, den Freud an Josef Meller, Professor für Augenheilkunde, am 8. November 1934 schreibt und den Han Israëls im Freud Museum in London entdeckt hat. Freud kommt hier noch einmal auf seine Beschäftigung mit dem Kokain um 1884 zu sprechen. Neu ist, dass er an dieser Stelle erstmals dabei auch seine Rolle und Beteiligung am Morphinentzug Fleischls erwähnt und sie einer kritischen Bewertung unterzieht.

Wie war ich zum Cocain gekommen [...]? Meine Interessen waren damals längst spezialisiert, auf Hirnanatomie und neurologische Diagnostik gerichtet.

¹⁶⁶ Freuds aktueller Biograf Peter-André Alt kommt zu dem Schluss, dass Freud bezüglich der Kokainepisode im Zusammenhang mit Ernst Fleischl von Marxow »Schuldgefühle [peinigten], die er niemals vollständig verarbeitete« (Alt, Sigmund Freud [wie Anm. 3], S. 120). Eine These, deren Beleg und/oder Widerlegung schwerfällt.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S.120.

Aber ein emotionelles Interesse war in mir erwacht, als ich zufällig in einer Kanadischen Zeitschrift die Notiz fand, das Alkaloid der Cocapflanze leiste ausgezeichnete Dienste bei der Morphinentwöhnung. Ich wusste, dass einer meiner hochgeschätzten Lehrer am physiologischen Institut, der mich auch seines persönlichen Umgangs würdigte, Dr. Ernst v. Fleischl, Morphinist war. Er litt an Neuromen nach einer Amputation des Daumens, die infolge einer Leicheninfektion notwendig geworden war. Um ihm Erleichterung zu schaffen, liess ich mir das Mittel von Merck kommen [...] Meine Absicht bei diesen Arbeiten misslang, vielmehr sie schlug ins Gegenteil um. In meiner damaligen Naivität hatte ich nicht bedacht [!], dass das Cocain nichts gegen die Schmerzen leisten könnte, die Fleischl zum beständigen Gebrauch von Morphin trieben. Nach einer überraschend leichten Entwöhnung vom Morphin wurde er Cocainist anstatt Morphinist, entwickelte arge psychische Störungen und wir waren alle froh, als er später zum früheren und milderden Gift zurückkehrte.¹⁶⁸

Freud verzichtet hier nicht nur völlig auf seine lange aufrecht erhaltene These, dass Ernst Fleischl von Marxows Morphinentzug durch die von ihm verordneten Kokaingaben ein voller Erfolg gewesen sei und kein Suchtpotenzial bezüglich des Kokains bei Fleischl geweckt habe. Wichtiger noch: Er stellt seine Rolle in der Episode erstmals in einem völlig anderen Lichte dar. Es ist plötzlich die Rede von »meiner damaligen Naivität«, von »meine Absicht misslang« und einer verordneten Therapie, deren Ziele »ins Gegenteil« umschlugen. Kurzum: Freud gesteht zumindest seine Fehleinschätzung als Mediziner in der Kokaineisode unumwunden ein. Dies weicht erheblich von den bis in die 1920er Jahre gewählten Strategien der Selbstdarstellung Freuds im Umfeld seiner Beschäftigung mit Kokain ab. In einem zweiten, von Albrecht Hirschmüller entdeckten Brief an den Zürcher Mediziner Rudolf Brun vom 18. März 1936 bezeichnet Freud seine Schriften »Beitrag zur Kenntnis der Cocawirkung« (1885) und »Bemerkungen über Cocainsucht und Cocainfurcht« (1887) als »Jugendsünden« und zählt sie zu den Arbeiten, die niemals hätten veröffentlicht werden sollen.¹⁶⁹

Der Brief Freuds reagiert nicht zuletzt auf die massiven kultur- und sozialgeschichtlichen Veränderungen im Umgang mit Kokain von den

¹⁶⁸ Brief an Josef Meller vom 8. November 1934, zit. nach Israëls, Der Fall Freud (wie Anm. 55), S. 117.

¹⁶⁹ Vgl. Sigmund Freud, Brief an Rudolf Brun vom 18. März 1936, zit. nach Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 36.

1880er Jahren bis in die 1930er hinein. Eine »gewaltige Kokainwelle [hatte] in dieser Phase Europa überschwemmt.«¹⁷⁰ Das suchtbildende Potenzial des Kokains war mittlerweile unstrittig, die Droge wurde als Betäubungsmittel eingestuft und ihr Konsum war ab 1914 in den USA und ab 1916 in Europa strafbar. Mit Procain kam ab 1904 zudem ein Stoff auf den Markt, der Kokain als Lokalanästhetikum substituierte.¹⁷¹ Die soziale Ächtung des Kokains durch »Ärzte, Sozialarbeiter und Polizisten«¹⁷² war, in eklatantem Gegensatz zu den 1880er Jahren, in vollem Gange.

Freud muss zwangsläufig diesen Diskurs zur Kenntnis nehmen. Er hält ihn jedoch nicht davon ab, an seiner positiven Einschätzung der stimulierenden, antidepressiven Kraft der Droge Kokain auch in seinen späten Jahren in einer Schrift wie »Das Unbehagen in der Kultur« festzuhalten. Aber er zwingt Freud gleichzeitig zu einer partiellen Revision seiner anfänglichen Euphorie gegenüber der Droge. Ihr Suchtpotenzial und ihr möglicher destruktiver Einfluss auf die psychische Struktur eines Menschen scheint mittlerweile durch wachsende Fallbeispiele allzu deutlich geworden. Das Schicksal Ernst Fleischl von Marxows erweist sich nicht als einzelnes Fallbeispiel einer Polytoxikomanie, aus der keinerlei Gesetzmäßigkeit abzuleiten wäre. Möglich ist, dass Freud nicht zuletzt im Zusammenhang mit einer sich wandelnden kulturellen Codierung des Kokains auch zu einer anderen Einschätzung seiner eigenen »Kokainepisode« mit Ernst Fleischl von Marxow gelangt. Diese hier im Zuge der Selbstanalyse entstehenden Einsichten dürften schmerhaft gewesen sein. Dafür spricht die augenfällige Zurückhaltung Freuds, sich mit dem Thema Sucht auf der Ebene seiner psychoanalytischen Schriften – von den wenig benannten Ausnahmen abgesehen – auseinanderzusetzen.¹⁷³ Die privaten schriftlichen Zeugnisse der Briefe in der späten Phase dokumentieren jedoch, dass Freud den Prozess der Durcharbeitung seiner ärztlichen und menschlichen Rolle im Fall Fleischl auf der Ebene seiner privaten Existenz mit hoher Wahrscheinlichkeit vollzogen hat. Was die

¹⁷⁰ Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 37.

¹⁷¹ Vgl. zu diesem Themenkomplex Hans W. Maier, *Der Kokainismus. Geschichte/Pathologie. Medizinische und behördliche Bekämpfung*. Leipzig 1926, vor allem: S. 46–86.

¹⁷² Hirschmüller, Kommentar in Schriften über Kokain (wie Anm. 20), S. 38.

¹⁷³ Vgl. dazu: Haas, Freuds Kokaineepisode (wie Anm. 76), S. 171–228. Haas konstatiert in der Studie: »Gleichwohl finden sich in seinen [Freuds] späteren Schriften auffallend wenig Hinweise zum Thema Sucht. Es hat den Anschein als vermeide er dieses Gebiet, als gäbe es ein inneres konflikthaftes Hindernis sich damit ebenso intensiv zu befassen, wie es sonst mit beinahe allen Gebieten der Psychopathologie geschehen ist« (S. 173).

öffentliche Existenz – und die Beurteilung seiner Rolle als Person der Zeitgeschichte – angeht, hat sich Freud bereits früh keinerlei Illusionen hingegeben. Gegenüber Fritz Wittels, bis 1910 Teilnehmer in Freuds Mittwochskreis und erster Freudbiograf, bemerkt er am 15. August 1924 nach Erscheinen von »Sigmund Freud. Der Mann, die Lehre, die Schule« sehr offen in einem Brief: »Sie haben längst erraten, daß ich mit dem Erfolg Ihres Buches über mich nicht zufrieden bin. Aber man ist ja ›ein großer Mann‹, also ein wehrloses Objekt.¹⁷⁴

Bereits 1910 konstatiert Freud in seiner Studie »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«,

daß Biographen in ganz eigentümlicher Weise an ihren Helden fixiert sind. Sie haben ihn häufig zum Objekt ihrer Studien gewählt, weil sie ihm aus Gründen ihres persönlichen Gefühlslebens von vornherein eine besondere Affektion entgegenbrachten. Sie geben sich dann einer Idealisierungsarbeit hin, die bestrebt ist, den großen Mann in die Reihe ihrer infantilen Vorbilder einzutragen, etwa die kindliche Vorstellung des Vaters in ihm neu zu beleben. Sie löschen diesem Wunsche zuliebe die individuellen Züge in seiner Physiognomie aus, glätten die Spuren seines Lebenskampfes mit inneren und äußereren Widerständen, dulden an ihm keinen Rest von menschlicher Schwäche oder Unvollkommenheit und geben uns dann wirklich eine kalte, fremde Idealgestalt anstatt des Menschen, dem wir uns entfernt verwandt fühlen könnten. Es ist zu bedauern, daß sie dies tun, denn sie opfern damit die Wahrheit einer Illusion und verzichten zugunsten ihrer infantilen Phantasien auf die Gelegenheit, in die reizvollsten Geheimnisse der menschlichen Natur einzudringen.¹⁷⁵

Für Freud bleibt dieses Vorgehen zeit seines Lebens »offenbar ungerecht«, denn »man darf doch niemand zum Vorwurf machen, daß er etwas nicht gehalten hat, was er niemals versprochen hatte.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Freud, Brief an Fritz Wittels, 15. August 1924. In: Freud, Briefe 1873–1939 (wie Anm. 14), S. 352f.

¹⁷⁵ Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: Ders., GW. Bd. VIII. Frankfurt a.M. 1964, S. 202f.

¹⁷⁶ Ebd., S. 202.

Elsbeth Dangel-Pelloquin

Hofmannsthal 1968

Zur Gründung der Hofmannsthal-Gesellschaft vor 50 Jahren

Die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft wurde 1968 in Frankfurt am Main gegründet. Das ist eine merkwürdige, geradezu paradoxe Koinzidenz. Zu Frankfurt 1968 drängen sich andere Assoziationen auf als die Gründung einer literarischen Gesellschaft, noch dazu für einen Schriftsteller, der in den Augen der im Sommer 68 protestierenden Studierenden als dekadenter Ästhet oder als konservativer Kulturkritiker verdächtigt wurde. Wie kam es in dieser politisch bewegten, aber literarisch dürftigen Zeit zu dieser Gründung? Im Folgenden sollen ein paar Momentaufnahmen der Gründungsszenerie festgehalten werden.

Im Spätsommer vergangenen Jahres wurde vom Deutschen Seminar der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt aus ein »Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals« versandt. Er erreichte etwa achthundert Interessenten des Planes, die uns Freunde und Kenner der Hofmannsthal-Forschung im In- und Ausland vermittelten hatten. Der Aktion war ein unerwarteter Erfolg beschieden: Im Laufe des Herbstanfangs 1967/68 erklärte rund ein Viertel der Empfänger seine Bereitschaft, der zu gründenden Gesellschaft beizutreten.¹

So steht es im ersten Heft der Hofmannsthal-Blätter vom Herbst 1968. Hinter den passivischen Formulierungen verbirgt sich eine enorme Aktivität. Martin Stern, der Initiator der Gesellschaftsgründung, von dessen Frankfurter Lehrstuhl aus der Rundbrief im Herbst 1967 verschickt worden war,² hatte mit Rudolf Hirsch, dem Sprecher der Erben, mit den Kindern Hofmannsthals, mit Carl Jacob Burckhardt und anderen Hofmannsthal-Autoritäten Vorgespräche für eine Gesellschaftsplanung geführt und die Chancen sondiert. Die tadellos archivierten Akten die-

* Dieser Beitrag ist die schriftliche Ausarbeitung einer Präsentation zum 50-jährigen Jubiläum der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, die am 15. April im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt als Gespräch zwischen dem Gründer der Gesellschaft, Martin Stern, sowie Elsbeth Dangel-Pelloquin und Konrad Heumann stattfand. Ich danke Konrad Heumann für viele Hinweise und Anregungen zu dieser schriftlichen Fassung.

¹ HB 1 (1968), S. 66.

² Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

ser Phase, die im Archiv der Gesellschaft im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum verwahrt werden, führen vor Augen, wie die Initiatoren – wozu außer Martin Stern damalige Assistenten und Hilfskräfte des Deutschen Seminars, besonders Norbert Altenhofer und Leonhard M. Fiedler, gehörten – höchst professionell ein unglaubliches Arbeitspensum in kürzester Zeit erledigten.³ Zu den Rundbriefen kamen zahllose persönliche Briefe an verschiedene Adressaten und in unterschiedlichen Tonlagen, alle selbstredend ohne Computer und moderne Kopiermöglichkeiten. Die juristische Gesellschaftsgründung, das heißt die Eintragung beim Amtsgericht, fand wenige Monate später an Hofmannsthals Geburtstag, am 1. Februar 1968, statt.

Es war nicht der erste Versuch einer Hofmannthal-Gesellschaft, aber der erste erfolgreiche. Frühere Versuche gab es seit Hofmannsthals Tod. Bereits auf der Beerdigung hatte Rudolf Borchardt für eine Gesellschaft geworben und sie bei einer Totenfeier zu Hofmannthal im Oktober 1929 in München auch öffentlich angekündigt.⁴ Kurz nach dem Krieg erfolgte eine weitere österreichische Gründung, die wenig bekannt war, kaum Mitglieder hatte und nur kurze Zeit bestand.⁵

³ Alle Quellenangaben stammen, soweit nicht anders angegeben, aus diesen Akten des Archivs der Hugo von Hofmannthal-Gesellschaft im Freien Deutschen Hochstift (FDH)/Frankfurter Goethe-Museum.

⁴ Rudolf Borchardt erwähnt den Plan gegenüber Konrad Burdach, 3. September 1929, In: BW Borchardt Kommentar, S. 594. Vgl. auch Borchardt an unbekannt, 17. März 1936, ebd., S. 693. Bei der Rede »Zu Hofmannsthals Gedächtnis« am 6. Oktober 1929 im Residenztheater München versprach Borchardt eine Hofmannthal-Gesellschaft (BW Borchardt Kommentar, S. 596–598). Vgl. dazu meinen Beitrag »Wunderbare Fügung. Heinrich Zimmer als Nachlassverwalter Hofmannsthals« in diesem Band. – In »Die schöne Literatur« (Heft 11 vom November 1929, S. 558) findet sich der Eintrag: »In München wurde unter Leitung von Rudolf Borchardt eine Hofmannthal-Gesellschaft gegründet, die die Forschung über des Dichters Leben und Dichten, die Pflege seiner Werke durch eine große Ausgabe und die Förderung der Aufführung seiner dramatischen Dichtungen auf deutschen Bühnen sich als Programm setzen will.« Tatsächlich ist in »Kürschners deutschem Literatur-Kalender« – wohl einzig aufgrund dieses Eintrags – in den 1930er Jahren mehrfach zu lesen: »Hofmannthal-Gesellschaft. Leitung: Rudolf Borchardt. S[itz]: München.« (So etwa in Kürschners deutscher Literatur-Kalender, 1934, S. 30.) Es ist zu vermuten, dass die Meldung in der »Schönen Literatur« Borchardts Versprechen vorschnell als bereits erfolgte Gründung darstellte. Von der Existenz einer solchen Gesellschaft ist außer diesen jeweiligen Einträgen nichts bekannt.

⁵ Die österreichische Hofmannthal-Gesellschaft war am 21. August 1948 in Salzburg gegründet worden. Sir George [Georg von] Franckenstein war Präsident, Josef Rehrl Ehrenpräsident, Felix Braun, Max Mell, Alexander Lernet-Holenia und Ernst Lothar wurden zu Vorstandsmitgliedern ernannt. Es kam zu keiner Aktivierung dieser Gesellschaft, sie blieb in der Gründungsphase stecken. Vgl. Dagmar Heißler, Ernst Lothar. Schriftsteller, Kritiker, Theaterschaffender. Wien, Köln, Weimar 2016, S. 358f. Vgl. auch Ernst Lothar: »Es wurde der Beschuß gefasst, unter dem Vorsitz Franckensteins eine Hofmannthal-Gesellschaft zu grün-

Der Zeitpunkt für eine Gesellschaftsgründung schien günstig, zumindest wenn man von den politischen Ereignissen absah. »So ist wohl die Hoffnung erlaubt, Hofmannsthals Dichtung habe die schwierigste Phase ihrer Bewährung hinter sich«, ist im Rundbrief zu lesen. Hofmannsthal war zu einem Klassiker der Moderne geworden, seine Kanonisierung vollzogen und sein Beliebtheitsgrad in Seminaren der Universitäten – bis in die Anfangszeit der Studentenbewegung – hoch, sodass der österreichische Literaturwissenschaftler Reinhard Urbach eine »Hofmannsthal-Proseminarflut« in Deutschland konstatierte und scherhaft hinzufügte: »Ich stelle mir geschlossene Übertritte von Massenseminaren vor, damit meine frühe Parteibuchnummer so recht zur Geltung kommt.«⁶

Die Medien hingegen blickten im Frühjahr 1968 misstrauisch, ja höhnisch auf die im studentenbewegten Frankfurter Kontext so völlig unzeitgemäße Gründung. Unter suggestiven Überschriften wie »Um Hofmannsthal bemüht« oder »Dichterkult«⁷ wurde über »Verehrungsbereitschaft«, »Kult« und »Gemeinde« gespottet und vor »schwärmerischem Getue«, ja sogar vor »Religionsstiftung« gewarnt.⁸ Nicht ganz unbegründet, denn der ehrfurchtsvolle Stil des Rundbriefes passte nicht zur universitären Aufbruchsstimmung, und das bedenkliche Wort »Gemeinde« war tatsächlich im Rundbrief zu lesen: »So richtet sich denn dieser Aufruf heute an die verstreute Gemeinde der Freunde des Dichters«.⁹

den, um einen nicht einmal in Österreich genug bekannten Österreicher der Welt bekanntzumachen und – euphorischer Hintergedanke! – den Mitgliedern das Recht zum Besuch der Salzburger Festspiele zu sichern. Ich übernahm es, die Statuten auszuarbeiten, tat dies später auch. Da waren George Franckenstein und die am liebsten nach Salzburg hatten kommen wollen, schon tot.« Ernst Lothar, Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse (Ausgewählte Werke. Bd. 5). Hamburg/Wien 1961, S. 332. Im Hofmannsthal-Archiv des FDH liegt zudem eine »Notiz über die einstige Hugo-von-Hofmannsthal-Gesellschaft«, in der es heißt: »Seit dem Tod von Botschafter Baron Franckenstein habe, wie Herr Prof. Lothar berichtete, die Hofmannsthal-Gesellschaft keinen Vorstand und überhaupt keine Organe, wohl auch keine Mitglieder mehr. Ernst Lothar sei lediglich ihr Mitbegründer.« (S. auch Anm. 19)

⁶ Reinhard Urbach an Norbert Altenhofer, 21. Mai 1968.

⁷ (l.k) in: Frankfurter Rundschau, 27. Juni 1968; (R. K.-B.) in: Die Welt, 5. Juni 1968, dort »schwärmerisches Getue«.

⁸ (g.r) in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. April 1968. Gerade die konservative FAZ tat sich besonders mit Kritik hervor: »Verehrungsbereitschaft verändert sich in solcher Entfernung leicht zu Kult, manchem erscheinen heute die Freunde Hofmannsthals schon wie eine ›Gemeinde‹. Es ist Zeit, daß derlei wieder zurechtgerückt wird. [...] Als im Herbst von Frankfurt aus der erste Aufruf an die Freunde Hofmannsthals in der Welt ging, um sie für eine Hofmannsthal-Gesellschaft zu sammeln, [...] war darin deutlich von der ›Gemeinde der Freunde die Rede, als sollte sich eine hölderlinhafte Religionsstiftung wiederholen.«

⁹ Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

Trotz dieses Gegenwinds vonseiten der Presse – oder vielmehr völlig unabhängig davon und quer zu den aktuellen Ereignissen – war die Gründung ein voller Erfolg, der die Initiatoren überraschte. Die Gesellschaft wuchs in kürzester Zeit rasant an, darunter – wie Altenhofer stolz bemerkte – »erstaunlich viel Prominenz«¹⁰.

Vor allem hatte die Gesellschaftsgründung eine neue Legitimation: Sie war als flankierende Maßnahme zur Kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke vorgesehen, die seit 1967 im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt in der Konzeptionsphase war; die ersten beiden Bände erschienen dann 1975. Der amerikanische Nachlass war von der Houghton Library dem FDH als Leihgabe übergeben und der Londoner Nachlass, der unter anderem das Briefarchiv enthielt, von der Stiftung Volkswagenwerk gekauft und dem FDH zur Verfügung gestellt worden.¹¹ Auch der S. Fischer-Verlag mit seinen Rechten an Hofmannsthal hatte seinen Sitz in Frankfurt. Somit war Frankfurt, ein Ort, der auf keinerlei Hofmannsthal-Tradition zurückblicken konnte, aus ganz pragmatischen Gründen als Sitz der Gesellschaft ausersehen.

Der Rundbrief betont diese enge Verklammerung der neuen Gesellschaft mit der geplanten Kritischen Ausgabe: »So scheint nun im Moment der – wenn auch temporären – Versammlung aller erreichbaren Nachlaßteile in Deutschland die Wünschbarkeit der Teilnahme dieser umfassenderen Gemeinschaft evident.«¹²

Leise Zweifel an der Notwendigkeit einer Gesellschaft meldeten sich zwar auch innerhalb der Hofmannsthal-Kreise, blieben aber unerheblich. Der prominente Hofmannsthal-Forscher Richard Alewyn, der selbst keine Funktion übernehmen wollte, äußerte sich skeptisch:

Mir ist nach wie vor nicht klar, welche Aufgaben die Gesellschaft eigentlich haben soll. Die Edition? Aber die entzieht sich ihrer Kontrolle. Das Protektorat über ein Archiv? Aber das ist nur in räumlichem und organisatorischem

¹⁰ Norbert Altenhofer an Reinhard Urbach, 19. Mai 1968. Gründungsmitglieder waren unter anderen: Richard Alewyn, Mirjam Beer-Hofmann, Felix Braun, Carl Jacob Burckhardt, Hilde Burger, Gottfried Bermann Fischer, Ottonie Gräfin Degenfeld-Schonburg, Peter Härtling, Michael Hamburger, Otto Heuschele, Rudolf Hirsch, Raimund von Hofmannsthal, Johann Georg Graf Hoyos, Werner Kraft, Hans Mayer, Ivan Nagel, Heinz Politzer, Heinrich Reclam, Heinrich Schnitzler, Emil Staiger, Grete Wiesenthal.

¹¹ Konrad Heumann, Nachlass/Editionen/Institutionen. In: HH, S. 401–406, hier 402f.

¹² Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

Zusammenhang mit der Edition zu denken. Die Anregung von Publikationen über Hofmannsthal? Das walte Gott!

Was jetzt no tut, ist edieren, edieren und noch einmal edieren und schweigen.

Aber im selben Brief und trotz seines Vorbehalts begrüßte Alewyn das Vorhaben:

Was Sie für die HvH-Gesellschaft geplant haben, leuchtet mir ebenfalls ein. Ich legte immer Wert darauf, dass sie (a) möglichst international und (b) möglichst nicht-nur-germanistisch sein und sich an die literarisch interessiertere, nicht nur die wissenschaftliche Öffentlichkeit richten soll.¹³

Der entscheidende Passus im Rundbrief zur Gestaltung und zu den Funktionen einer kommenden Gesellschaft lautet:

So wurde der Wunsch nach einer *internationalen Vereinigung* laut. Die Initianten einer früheren Hofmannsthal-Gesellschaft dürften darin ebenso ihren Wirkungskreis finden wie die um das Hegen und Sammeln der Manuskripte und Erstdrucke verdienten Einzelnen und Institutionen. Die persönlichen Freunde des Dichters könnten hier der jüngeren Forschung ihre unersetzblichen Erinnerungen übermitteln. In einem zu begründenden bescheidenen Organ stünde Studenten und Editoren, Verlagen und Theatern Platz für Frage und Antwort zur Verfügung. In zwangloser Weise zu veranstaltende Tagungen böten Gelegenheit zum Gedankenaustausch. Neue Funde könnten über die Vermittlung der Vereinigung den Herausgebern der kritischen Ausgabe zur Kenntnis gebracht werden. Diese hätten ihrerseits die Möglichkeit, ihr Vorhaben und ihre Probleme den Lesern und Freunden der Dichtung Hofmannsthals zu erläutern, Anregungen und Einwände zu sammeln und dadurch ihre Leistung zu bessern oder Fehler zu vermeiden.¹⁴

Das heißt, die Gesellschaft sollte möglichst umfassend alle Hofmannsthal-Interessierten ansprechen. Das Modell wollte in einer Art Hofmannsthal-Großsalon – und entsprechend den synthetisierenden Konzepten des Dichters selbst¹⁵ – unterschiedliche geistige Richtungen, Interessen, Generationen und Länder unter einem Dach integrieren. Neben der

¹³ Richard Alewyn an Martin Stern, 19. Januar 1968 (auf dem Brief irrtümlich 1969). Alewyns Empfehlung wurde von Stern geteilt: »Das Erbe des Dichters soll nicht nur in Händen der Uni-Germanisten sein.« Martin Stern an Gerhard F. Hering (Intendant des Darmstädter Theaters), 29. November 1967. Und an Rudolf Fiedler (Direktor der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien) am 21. Dezember 1967: »Und im Grunde sind ja auch wir Germanisten gar nicht die Alleinverwalter noch die besten Treuhänder literarischer Erbschaften.«

¹⁴ Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

¹⁵ Man denke etwa an Hofmannsthals alle Gegensätze, Generationen, Klassen, Nationen und Räume vereinigenden Pläne bei den Salzburger Festspielen.

Förderung der Ausgabe sollten ein Netzwerk für die Hofmannsthal-Forschung aufgebaut, die theatrale Präsenz Hofmannsthals gefördert und ein Forum für die nichtprofessionellen Liebhaber und Leserinnen des Autors angeboten werden. Die Gesellschaft war zugleich interdisziplinär und germanistisch, philologisch und mondän, und vor allem international. Dieser Aspekt war den Gründern besonders wichtig. Die bedeutendste ausländische Gruppierung bildeten »die Amerikaner«. Die Familie selbst und viele Wissenschaftler waren während des »Dritten Reichs« in die USA emigriert und dort geblieben, dazu kamen jüngere deutsche Hofmannsthal-Forscher wie Richard Exner und Wolfgang Nehring, die auf amerikanischen Lehrstühlen saßen. Aber schnell wuchs die Gesellschaft weltweit. Im Oktober 1968 spricht Stern bereits von »mehr als 350 Mitgliedern in über 20 Ländern und vier Kontinenten«.¹⁶

Die breit gefächerte Konzeption spiegelte sich in den Organen der Gesellschaft wider. In den ersten Ehrenrat wurden Freunde Hofmannsthals (Max Mell, Ottonie von Degenfeld-Schonburg, Grete Wiesenthal) und insbesondere Carl Jacob Burckhardt als Ehrenpräsident berufen, dann seine Kinder (Christiane Zimmer und Raimund von Hofmannsthal), dazu der Direktor der Houghton Library (William H. Bond), der ehemalige Verleger (Gottfried Bermann Fischer) und der Sprecher der Erben (Rudolf Hirsch) sowie ein renommierter Germanist (Emil Staiger). Im Vorstand saßen neben Germanisten (Martin Stern, Norbert Altenhofer und Urs Kamber) ein Theaterwissenschaftler (Walter Naumann), ein Intendant (Gerhard F. Hering), weiter im Beirat Vertreter von Frankreich (Albert Fuchs), England (Mary E. Gilbert), den USA (Richard Exner) und Österreich (Rudolf Fiedler). Zudem übernahm der österreichische Minister für Unterricht, Theodor Piffl-Perčević, *ex officio* die Schirmherrschaft.

Der große Vereinigungsanspruch des Gesellschaftsmodells bedeutete einen Spagat, der viel Fingerspitzengefühl und diplomatisches Geschick erforderte, um zwischen den unterschiedlichen, ja teilweise disparaten Gruppierungen zu vermitteln. Ausdrücklich formuliert Stern Richard Alewyn gegenüber diesen Anspruch:

¹⁶ Martin Stern an den Magistrat der Gemeinde Wien, 1. Oktober 1968. Siehe auch Martin Stern an Walter Müller-Seidel, 12. September 1968: »Wir haben in 7 Monaten 300 Mitglieder bekommen und auch schon 130 Anmeldungen für die Tagung.«

Diese erste Tagung darf nichts präjudizieren und soll in sachlicher Weise alle versammeln, welche um dieses Werk sich bemüht haben und noch weiter bemühen wollen. Ich sehe meine Aufgabe darin, in persönliche Verhältnisse, wo Hinderungen bestehen, in keiner Weise einzugreifen, aber doch einen Rahmen zu bieten, innerhalb dessen auch Menschen aktiv teilzunehmen imstande sein sollen, die im Augenblick kaum miteinander verkehren und verkehren mögen.¹⁷

Wenn alle mit allen verkehren sollen, auch die, die das gar nicht mögen, kann es zu spannungsvollen Beziehungen kommen. Einige seien hier genannt:

I. Österreich

Schwierig gestaltete sich das Verhältnis zu den Österreichern. Als habe man ein schlechtes Gewissen, wurde intensiv um sie geworben, mit entschuldigender, ja manchmal demutvoller Geste. Stern schrieb etwas ratlos an den Direktor der Österreichischen Nationalbibliothek, Rudolf Fiedler: »Mein Problem ist und war von Anfang an das Gefühl, als Schweizer Ordinarius in Deutschland eigentlich ja nicht der richtige Mann am richtigen Ort für diesen Plan zu sein.«¹⁸ Er versuchte vergebens, den Schriftsteller und Theaterdirektor Ernst Lothar zu gewinnen, der die frühere österreichische Hofmannsthal-Gesellschaft mitbegründet hatte.¹⁹

¹⁷ Martin Stern an Richard Alewyn, 8. März 1968.

¹⁸ Martin Stern an Rudolf Fiedler, 21. Dezember 1967.

¹⁹ Zur früheren Hofmannsthal-Gesellschaft vgl. Anm. 5. An Max Mell schreibt Stern am 10. Mai 1968: »Hofrat Professor Dr. Ernst Lothar hat mich zu zweien Malen wissen lassen, daß er der neuen Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft leider nicht beitreten könne, da er vor Jahren zusammen mit Baron Franckenstein, Bundespräsident Theodor Heuss und anderen bereits an der Gründung einer solchen Gesellschaft beteiligt gewesen sei. Nur sei sie wegen des Ablebens von Heuss damals leider nicht zustande gekommen.« Hier muss entweder ein Erinnerungsfehler Lothars vorliegen oder ein Missverständnis Sterns, denn Georg von Franckenstein starb 1953, Theodor Heuss, von dem bei der Gründung 1948 nicht die Rede ist, erst 1963. Tatsächlich scheint es sich aber um einen erneuten Versuch Ernst Lothars von 1963 zur Gründung einer internationalen Hofmannsthal-Gesellschaft zu handeln, so Dagmar Heißler, Ernst Lothar (wie Anm. 5), S. 360. Der von ihr dort erwähnte Brief von Theodor Heuss an Ernst Lothar, der sich in der UB Basel befindet (NL 110: G 3077/133), behandelt allerdings nur die Frage eines möglichen Verbleibs von Hofmannsthals Nachlass im Schillerarchiv (heute: Deutsches Literaturarchiv) in Marbach a.N. und nicht eine mögliche Gesellschaftsgründung.

Allerdings wollte in Österreich niemand direkt selbst zum Ausdruck bringen, dass man über eine deutsche Hofmannsthal-Gesellschaft indigniert war, sondern es wurde immer nur über andere und durch Hörensagen kolportiert. Oskar Holl erwähnt zum Beispiel eine Verstimmung im Kuratorium der Salzburger Festspiele und distanziert sich sofort von »solchen Provinzialismen«.²⁰ Ähnliche indirekte Botschaften wurden wiederholt übermittelt, etwa wenn Norbert Altenhofer – einen Brief Helmut A. Fiechtners an Stern zitierend – schreibt, dass es

für einen alten Österreicher doch schmerzlich sei diese Gesellschaft in Frankfurt gegründet zu sehen. Überhaupt hört man ab und zu von der »Verstimmung«, die in Österreich (jedenfalls in gewissen Kreisen) über die bloße Tat-sache – nicht etwa Form- und Taktfehler, die uns zugegebenermaßen auch unterlaufen sind – der Gründung in Deutschland herrscht. Manchmal ge-paart mit dem vorwurfsvollen Zusatz, daß man es in Österreich doch auch schon mehrfach *versucht* habe, so etwas in Gang zu bringen. Es ist schwer, darauf etwas zu antworten. Man muß es halt hinnehmen und hoffen, daß der Widerstand im Laufe der Zeit nachläßt.²¹

Der Misston war nicht auszuräumen, Rudolf Hirsch warnte gar bei der vorbereitenden Gründungssitzung vor einer österreichischen Separatge-sellschaft, gleichzeitig aber davor, der »Nadlerkult«²² könne durch die österreichische Beteiligung zu stark werden.²³ Obwohl man die Österreicher hofierte und die nächsten beiden Tagungen in Österreich stattfin-den ließ (Wien und Salzburg), blieb ihre Beteiligung weiterhin zurück-haltend und die Gesellschaft vorwiegend eine deutsche.

2. Erbschaft aus der Zeit des Nationalsozialismus

In der Gesellschaft kamen ehemalige Exilanten und ehemalige Partei-gänger des »Dritten Reichs« zusammen. Richard Alewyn, der bereits 1933 wegen einer jüdischen Großmutter aus dem Staatsdienst entlassen worden und in die USA emigriert war, und Rudolf Hirsch, der den

²⁰ Oskar Holl an Norbert Altenhofer, 11. Mai 1968. Holl selbst war allerdings Deutscher.

²¹ Norbert Altenhofer an Reinhard Urbach, 19. Mai 1968.

²² Der mit Hofmannsthal bekannte, später dem Nationalsozialismus verpflichtete Literaturwissenschaftler Josef Nadler.

²³ Protokoll der Besprechung der Vorbereitungen zur Gründung einer Hugo von Hof-mannsthal-Gesellschaft. Frankfurt, 16. Dezember 1967, S. 2.

Krieg im Versteck in Holland überlebt hatte, trafen etwa auf Oswalt von Nostitz, Sohn von Hofmannsthals (Brief-)Freundin Helene von Nostitz, Großneffe des Reichspräsidenten von Hindenburg und Parteimitglied der ersten Stunde, oder auf Max Mell, der den Nationalsozialismus und den Anschluss begrüßt hatte. Es scheint, dass dieses Gruppenbild mit Wolf und Lamm, mit Täter und Opfer hinter der zeitüblichen Vertuschung der Vergangenheit verschwand; sie spielte angeblich keine Rolle, konnte jedoch unterschwellig als Animosität mitschwingen.

Der Rundbrief spricht klare Worte im Hinblick auf das »Dritte Reich«:

Er [der Kreis der Initianten der Gesellschaft] ist sich insbesondere bewußt, wie sehr das Werk gerade Hugo von Hofmannsthals nicht dem deutschen Sprachraum allein zugehört, der es verstoßen und verpönt hatte, dem es außerhalb seiner Grenzen bewahrt und erst nach dem Zweiten Weltkrieg wiedergegeben worden ist. Ein in der Dichtung Hofmannsthals selbst angelegter Keim – sein Europäertum, seine gesamtabendländische Gesinnung – hat sich in dunkler Zeit bewährt: Das exilierte Werk war in keinem Augenblick seiner Verbannung das eines Exilierten. Es erwarb Heimat und aktivstes Interesse, wo immer Dichtung überhaupt Gehör fand.²⁴

Seltsam mutet an, dass ausgerechnet aus dem Kreis der ehemals Verfolgten die Bitte kam, die Zeit des Nationalsozialismus unerwähnt zu lassen. Raimund von Hofmannsthal, inzwischen durch Heirat mit dem englischen Adel verwandt, bat Stern in einem Brief vom 20. Oktober 1967:

One point: I have read carefully the draft for your Rundbrief and I would be grateful to you if you made no reference to the Hitler period. It has always been my impression that my father's work continued to be read in Germany and, as you know, the operas were performed and I cannot help but feel that a reference to whatever may or may not have happened in the decade that ended with the war is somewhat out of context in connection with what you are attempting to do.

I will if I may send a copy of this letter to Dr. Hirsch who I hope will agree with me and will be kind enough to discuss this subject with you should you not agree.²⁵

Die Absicht Raimund von Hofmannsthals, Stern durch die Intervention von Rudolf Hirsch, einem NS-Verfolgten, gefügig zu machen, lässt die Sorgfalt im Umgang mit der Vergangenheit und der eigenen jüdischen

²⁴ Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

²⁵ Raimund von Hofmannsthal an Martin Stern, 20. Oktober 1967.

Herkunft vermissen. Die Antwort Sterns erteilt gelassen dem historisch vergesslichen Erben eine Lektion:

Etwas anders verhält es sich allerdings mit meinem Rundbrief, den ich allein verantwortete und nie, wie Sie schreiben, als Entwurf bezeichnet habe. Ich hatte ihn so, wie er ist, mit Dr. Hirsch durchgesprochen und seine Billigung erwirkt. [...] So glaubte ich und glaube noch heute, auf dem richtigen Weg zu sein. Solange nämlich jene Partei, die den Verlag Ihres Vaters und Ihre Mutter persönlich mit dem gesamten Nachlass zur Auswanderung zwang, noch mit so namhaften Vertretern wie Herrn Univ. Prof. Dr. H. Kindermann in der Oeffentlichkeit tätig ist (siehe Beilage)²⁶ finde ich es richtig, das Vergangene nicht einfach zu unterschlagen. Dass meine Meinung von *der Oeffentlichkeit*, auf die es uns ankommen muss, geteilt wird, bezeugen die zahlreichen und zum Teil ausführlichen Begleitschreiben der Interessenten [...]. Ich möchte die Sache unter meiner Verantwortung daher nun gehen lassen.²⁷

Der von Raimund von Hofmannsthal beanstandete Passus blieb im Rundbrief stehen.

3. Die persönlichen Freunde des Dichters und die jüngere Forschung

Eine delikate Hypothek der Gesellschaft waren die noch lebenden Freunde und Bekannte Hofmannsthals. Zahlreich sind die Briefe, in denen sich Personen der Freundschaft Hofmannsthals rühmen, etwa: »Ich habe das große Glück gehabt, [mit] Hofmannsthal persönlich bekannt und – ich darf sagen – befreundet gewesen zu sein«.²⁸ Solche Zeitzeugen waren mit ihren persönlichen Erfahrungen ausdrücklich erwünscht, der Rundbrief spricht von der Pflege »unersetzlicher Erinnerungen«, und das Konzept des Ehrenrats trägt dem durchaus Rechnung. Eine »museale Vereinigung der Hinterbliebenen« wollte die Gesellschaft jedoch nicht sein.²⁹ Es bestand die Gefahr, dass die persönliche Bekanntschaft

²⁶ Die Beilage enthielt zwei Auszüge aus Schriften des österreichischen Theaterwissenschaftlers Heinz Kindermann: Heinz Kindermann (Hg.), Des Deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart. Leipzig 1933, Vorwort, S. 7, und Heinz Kindermann, Kampf um die deutsche Lebensform. Wien 1944, S. 304. Die frühe Schrift von 1933 feierte Hofmannsthal noch als Verkünder der »konservativen Revolution«, die spätere von 1944 denunzierte ihn parteikonform als »fremdrasige und dekadente« Kraft.

²⁷ Martin Stern an Raimund von Hofmannsthal, 2. November 1967.

²⁸ Gustav Hillard-Steinbömer an Martin Stern, 9. November 1967.

²⁹ Rundbrief an die Freunde der Dichtung Hugo von Hofmannsthals. Herbst 1967.

als Adelsdiplom aufgefasst wurde, das zu einer den Nachgeborenen überlegenen, angeblich authentischen Besserwisserei berechtigte. Stern musste dirigistische Richtungsvorgaben abwehren. Das prominenteste Beispiel dafür war der Protest gegen die Einladung des Tübinger Rhetorikprofessors Walter Jens zur ersten Tagung. Oswalt von Nostitz äußerte gegenüber Martin Stern seine Missbilligung:

Es ist gewiss keine leichte Aufgabe, die Sie sich da aufgeladen haben! Wahrscheinlich hängt es mit Hofmannsthals Weltoffenheit und der Vielfalt der von ihm ausgehenden Impulse zusammen, dass die in seinem Namen Zusammenkommenden nicht leicht unter einen Hut zu bringen sind. Gerade angesichts dieser Situation hat mich eine Nachricht ehrlich bestürzt: die Wahl von Walter Jens als Festredner, und ich glaube, dass ich mit dieser Reaktion nicht allein stehe. Jens hat zweifellos seine grossen Verdienste und einen grossen Namen, vor allen unter den Jüngeren; für eine formale Legitimation würde wohl auch seine Arbeit über »Hofmannsthal und die Griechen« ausreichen. Trotzdem wird man aber sagen können, dass er nicht zum inneren Kreis der Hofmannsthalfreunde- und Forscher [!] gehört, zu denen ich neben Carl Burckhardt Menschen wie Sie selbst, wie Alewyn, wie Rudolf Hirsch, Hamburger oder auch Erken und Volke von den jüngeren rechnen möchte. Vor allem ist er ja der Vertreter einer modernen Richtung, deren Kontakt zur Hofmannsthal-schen Welt äusserst reduziert ist, um es milde auszudrücken. Wenn Sie also in Ihrer ersten Verlautbarung zu einem Bekenntnis für Hofmannsthal aufgerufen haben, so ist er gewiss nicht der richtige Mann für solch ein Zeugnis.

Bleibt er sich selbst treu – was bei einem so profilierten Denker gewiss zu erwarten ist –, so müsste er bedingte und beschränkte Anerkennung mit mehr oder weniger ausgesprochener Polemik verbinden. Vielleicht können auf diese Weise einige jüngere Leute interessiert werden [...]. Die älteren, die von ihm noch eine unmittelbare Anschauung haben, würden jedenfalls abgestossen werden.³⁰

Der Brief untergräbt seine eigene Intention, indem er Jens profiliertes Denken und Hofmannsthal-Kompetenz zuerkennt, um ihn dann als ungeeignet abzuwehren. Das lässt sich nur über die Kategorie »Zugehörigkeit« rechtfertigen, die eine geschlossene Gemeinde mit einem uneingeschränkt panegyrischen Bekenntnis zu Hofmannsthal etabliert.

Diese »querelle des anciens et des modernes« wurde von Stern souverän abgewiegelt. Er machte Nostitz vordergründig zum Verbündeten,

30 Oswalt von Nostitz an Martin Stern, 20. Juni 1968.

korrigierte im Kleinen, um in der Sache fest zu bleiben. Beruhigend wird Nostitz erklärt, Jens halte keinen Festvortrag, sondern einen normalen Vortrag.

Ich stehe auch durchaus zu meinem Entscheid, gerade weil ich finde, wir sollten in unserer Gesellschaft selbst gegensätzliche Auseinandersetzungen nicht ängstlich meiden; eine Tendenz, die doch wohl auch Ihrem Plane zugrundeliegt, Persönlichkeiten wie Jens und Mayer ins Gespräch zu ziehen. Für ein natürliches Gleichgewicht radikaler und konservativer Kräfte müssen wir alle sorgen helfen.

Ich bitte Sie herzlich, mir zu glauben, daß ich nur dieses Lebendige zum Ziele habe, wenn ich mich zum Anwalt einer Öffnung unserer Gesellschaft auch nach vorne mache.³¹

Und an Ivan Nagel schreibt Stern:

Ich habe gegen Widerstände auch Jens zum Vortrag eingeladen – neben Alewyn, weil ich finde, auch Auseinandersetzungen um die Geltung dieses Werkes seien Aufgaben der Gesellschaft und wir müssten sie unter den Mitgliedern – nicht an den Grenzen der Vereinigung – austragen. So halte ich es für richtig, dass sowohl Emil Staiger als auch Hans Mayer Mitglieder sind.³²

Walter Jens musste im letzten Moment – die Plakate waren schon gedruckt – aus Krankheitsgründen absagen. Den Vortrag »Hofmannsthal heute« hielt er dann am 23. Januar 1969 in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, wo er in einem Radiointerview mit Reinhard Urbach bedauerte, dass Hofmannsthal im »Banne von Gralshütern« sei und »allzu feierlich, allzu konservativ, allzu beinahe reaktionär-austriazensisch« betrachtet werde, während doch eine »radikal moderne Hofmannsthal-Deutung« an der Zeit wäre.³³

³¹ Martin Stern an Oswalt von Nostitz, 25. Juni 1968.

³² Martin Stern an Ivan Nagel, 21. August 1968.

³³ Gespräch mit dem führenden deutschen Germanisten Walter Jens anlässlich eines Vortrages über »Hofmannsthal heute« in der österreichischen Gesellschaft für Literatur vom 23. Januar 1969, Österreichische Mediathek, Technisches Museum Wien. Vgl. <https://www.mediathek.at/atom/06239886-30B-001E4-00000374-0622E151>.

4. Studentenbewegung

Diese Zeit war bereits gekommen. Zu den gesellschaftsinternen Divergenzen kam der große zeitgeschichtliche Antagonismus: die Studentenbewegung. Frankfurt 1968 war ein heißes Pflaster und mit Berlin eine der beiden Hochburgen der Proteste. Durch die in dieser Stadt ange-siedelte »Frankfurter Schule« hatte die Frankfurter Universität zudem eine intellektuelle Vorreiterrolle in der bundesweiten Bewegung. In Frankfurt tobte die Studentenrevolte auf den Straßen besonders heftig; die Demonstranten lieferten sich Kämpfe mit der Polizei, hier entstand die Keimzelle der späteren RAF mit dem sogenannten Kaufhausbrand im April 1968 durch vier Linksextremisten, unter ihnen die späteren RAF-Mitglieder Andreas Baader und Gudrun Ensslin. Vor allem an der Universität brodelte der Aufstand, wiederholt kam es zu Institutsbesetzungen an der Uni, die von den protestierenden Studierenden in Karl-Marx-Universität umbenannt wurde.

Zwischen den studentischen Vorgängen und der Gesellschaftsgründung gab es kaum oder nur erzwungene Berührungs punkte; die Bewegung kam der Gründung allerdings höchst ungelegen. In den Briefen, die vom Deutschen Seminar der Universität Frankfurt in Sachen Hofmannsthal-Gesellschaft verschickt wurden, ist davon nur in diskreten Anspielungen die Rede, fast als handle es sich um zwar ungemütliche Vorgänge, die man aber nicht ändern könne und daher möglichst unbeachtet und nebensächlich behandeln müsse. Stern spricht vornehm untertreibend von der »Hektik des Semesterbetriebs, dessen Opfer meine Helfer und ich alle ein wenig sind³⁴ Norbert Altenhofer entschuldigt sich für verspätete Antworten mit Euphemismen und spielt die Vorgänge rhetorisch mit einer Litotesfigur herunter:

[A]ber der Semesteranfang spottet bei uns jeder Beschreibung, und mich hats mit zwei Proseminaren und der Geschäftsführung diesmal wirklich erwischt.³⁵

Aber die vergangenen Wochen waren hier, wie Sie vielleicht auch den Zei tungen entnommen haben, recht ereignisreich. Da ich neben meinen beiden

³⁴ Martin Stern an Gerhard F. Hering, 23. November 1967.

³⁵ Norbert Altenhofer an Reinhard Urbach, 5. Mai 1968.

Proseminaren in diesem Semester noch die Geschäftsführung des Seminars habe (kein reines Vergnügen bei dieser nicht abreißenden Kette von Aktionen), war ich unentwegt beschäftigt.³⁶

In Wirklichkeit eskalierten die Ereignisse. Zwar ging der Lehrbetrieb weiter, wurde aber massiv gestört. Die Studierenden sprengten die Veranstaltungen und wollten über die Lehr- und Wissenschaftsmethoden diskutieren, sie forderten eine gesellschaftskritische Legitimation der Wissenschaften. Martin Stern erlebte ein »go-in« in seiner Expressionismus-Vorlesung, wo ihm ein »Kult reiner Dichtung« vorgeworfen wurde. Die Forderung nach einer Politisierung der Wissenschaft gipfelte in dem Ruf »Schafft die Germanistik ab«.³⁷ Sogar Theodor W. Adorno, der mit den Studierenden verhandelte und auf Podien zur Bewegung Stellung nahm, sich jedoch zunehmend distanzierte, nahm in seiner »Vorlesung zur Einleitung in die Soziologie« Stern in Schutz:

Aber dies vorausgeschickt [eine Betonung der »fundamentalen Gegensätze« zwischen Stern, Emil Staiger und Adorno], finde ich doch, daß die Methode, daß man einem akademischen Lehrer nicht mehr die Möglichkeit gibt, ungestört seine Lehrmeinung zu vertreten und in Freiheit seine Gedanken auszudrücken, etwas ist, was mit Freiheit von Repression, mit Mündigkeit und mit Autonomie nicht zu vereinbaren ist.³⁸

Die Ereignisse auf den Straßen und in der Universität warfen schließlich beunruhigende Schatten auf die kommende erste Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft. Am 14. Juli 1968 meldete sich Willi Schuh bei Martin Stern:

Seit ich vor acht Tagen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die Notiz über die scheußlichen Vorgänge las, sind meine Gedanken oft bei Ihnen gewesen. Was ist das für eine Zeit, in der wir leben! Für Jüngere, wie Sie, mögen die an allem, was uns Werte bedeutete, höhnische Kritik übenden Provokateure noch einigermassen begreiflich erscheinen, für uns Ältere bedeutet es den sicheren Untergang einer Welt, in der zu leben es sich lohnte. Ich hoffe, die Situation in Frankfurt sei für Sie erträglich durch den Gedanken, dass Sie dort ja nicht bleiben werden. Erschütternd ist für uns, die wir den

³⁶ Norbert Altenhofer an Oskar Holl, 20. Juni 1968.

³⁷ Peter Mosler, *Was wir wollten, was wir wurden. Studentenrevolte – zehn Jahre danach*. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 197ff.

³⁸ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Soziologie* [1968]. Hg. von Christoph Gödde. 17. Vorlesung, 11.7.1968. Frankfurt a.M. 1993, S. 257.

Nationalsozialismus erlebt haben, zu sehen, wie sich die Schwächeren wie damals ducken, anbiedern und mitmachen, um ihre Haut zu retten, – blind dafür, dass sie die ersten sein werden, die weggefegt werden.

Ich frage mich besorgt, was aus dem Treffen der Hofmannsthal-Gesellschaft werden soll. Die Referat-Themen liegen so weit ab von »engagierter« Wissenschaft, dass ich Sie bitten möchte, zu überlegen, ob – falls es überhaupt zur Durchführung der Tagung kommt – es nicht zweckmäßig wäre, die Referate nicht öffentlich, sondern ausschliesslich vor den Mitgliedern der Hof.-Gesellschaft und geladenen Gästen zu halten.³⁹

5. Erste Tagung

Die Tagung fand am 28. und 29. September 1968 im abgeschirmten Rahmen des Frankfurter Hofs statt. In diesem ersten Hotel am Ort mit seiner vornehmen und leicht verstaubten Plüschatmosphäre waren – vor allem nach der Absage von Walter Jens – keine Störungen durch irgendwelche Modernismen, geschweige denn durch randalierende Studierende zu befürchten. Die Tagung gab sich mondän, mit Abholservice, Bankett und Abendkonzert, war indessen trotz des noblen Rahmens, der den geselligen Liebhabersalon zu repräsentieren schien, eine strenge Arbeitstagung, die sich hauptsächlich dem Nachlass Hofmannsthals widmete. Es sei ihm »und der ganzen sehr beteiligten jüngeren Generation mehr ums Arbeiten und nicht ums Feiern zu tun«, versichert Stern gegenüber Ivan Nagel.⁴⁰

Alewyns Vortrag zu »Hofmannsthals unvollendetem Werk« gab eine Richtung vor, die bis heute maßgebend ist. Er betonte, dass der fragmentarische Nachlass Hofmannsthals als anderer Aggregatzustand des Werks gleichberechtigt neben den abgeschlossenen Werken zu stehen habe und dass Hofmannsthal zu jedem Zeitpunkt seines Lebens als Unvollendet gestorben wäre. Die Sturzfluten seiner Einfälle habe Hofmannsthal durch simultane Arbeiten einzudämmen versucht, eine Nachlassbearbeitung müsse diesen Vorgang nicht als einen linearen Prozess, sondern wie die Züge eines Schachspiels darstellen, in dem verschiedene Kombinationen durchprobiert werden könnten.⁴¹ Alle anderen Beiträge

³⁹ Willi Schuh an Martin Stern, 14. Juli 1968.

⁴⁰ Martin Stern an Ivan Nagel, 21. August 1968.

⁴¹ Schweizerische Monatshefte 48 (1968), S. 935–938 (Tagungsbericht von Jürgen Fackert).

stellten die jeweiligen Nachlassbestände in den Bibliotheken und Archiven vor, eine Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift zeigte Handschriften.⁴²

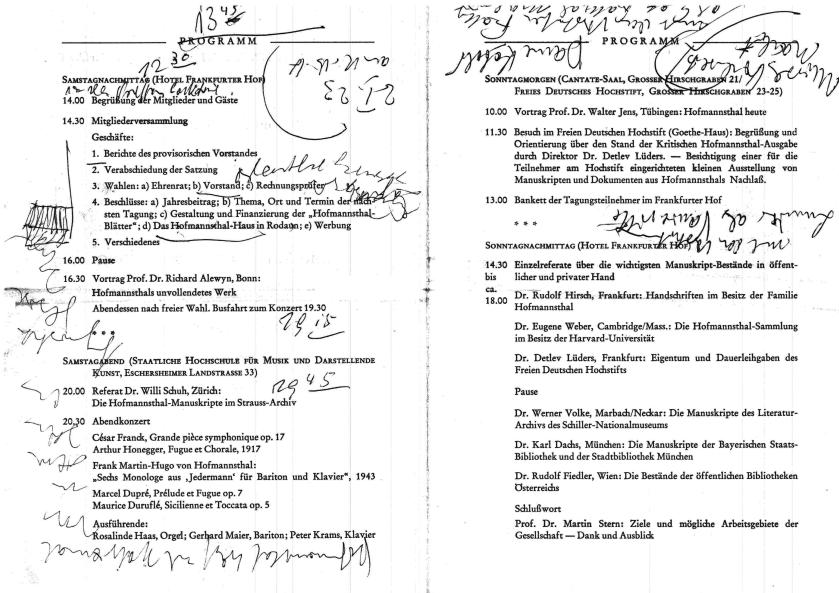


Abb. 1: Tagungsprogramm mit Vermerken Rudolf Hirschs

Angesichts dieser wissenschaftlich-nüchternen Tagung kann man sich über die Presse nur wundern. Vom Zeitgeist angesteckt berichteten die Journalisten – neben einigen positiven und sachlichen Berichterstattungen – kritisch distanziert bis offen ablehnend, machten sich über die »Wandteppiche« und »Plüschesessel« des »Frankfurter Hofs« lustig, bemängelten, dass nicht alle Veranstaltungen öffentlich waren, und befürchteten einen »esoterischen Freundeskreis«, der »statt kritische Auseinandersetzung zu üben in Verehrung und Kult verfällt«.⁴³ An Urbach schrieb Leonhard Fiedler: »Die hiesigen Berichte waren freundlich bis bissig.«⁴⁴

⁴² Ebd.

⁴³ Ulrich Greiner. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. September 1968.

⁴⁴ Leonhard M. Fiedler an Reinhard Urbach, 4. Oktober 1968.



Abb. 2 und 3: Fotos während der Ausstellung im Gartensaal des FDH. Auf dem unteren Bild sind Christiane Zimmer und Werner Volke zu sehen.



An den Universitäten erlitt Hofmannsthal in der Folge der Studentenbewegung einen Beliebtheitseinbruch, seine Präsenz im akademischen Curriculum sank wieder.

Er gehörte nicht zu den an Aufklärung orientierten und gesellschaftskritisch engagierten Autoren, die damals hoch im Kurs standen. Aber dem Wachsen und Florieren der Gesellschaft tat dies keinen Abbruch. Sie hatte zwar eine konservative und elitäre Reputation und blieb weiterhin abstinent in Sachen engagierter Wissenschaft und Modernismen. Eine Zeit lang konnte man den Eindruck einer unbeirrten Parallelgesellschaft gewinnen, die an den anders verlaufenden universitären Entwicklungen und den neuen theoretischen Richtungen kaum partizipierte, doch brachten die späten 1970er und 1980er Jahre zunehmend neue Fragestellungen, und in den 1990er Jahren erlebte Hofmannsthal eine deutliche Renaissance, die sich nun vor allem seiner poetologischen Modernität zuwandte.⁴⁵

In der heutigen Situation hat sich das Bild noch einmal verändert: Die Kritische Ausgabe, deren Förderung einst wichtigste Aufgabe der Gesellschaft war, steht nach 50 Jahren vor dem Abschluss, von den inzwischen 42 Bänden fehlt nur noch einer. Die Quellenedition ist damit aber nicht an ihr Ende gekommen, einige wichtige Briefwechsel stehen aus, und im Bereich der Dokumentation des Lebens, des Werks und des Umfelds lassen sich noch erhebliche Funde machen. Weiterhin braucht es ein Organ, das die Erkenntnisse der Kritischen Ausgabe auf gesichertem Niveau sichtet, kritisch weiterführt und deutet.

Der Internationalismus der Gesellschaft hat im globalen Zeitalter paradoxerweise abgenommen. Das Gesellschaftsmodell einer breiten Öffentlichkeit und eine durch Literatur sich begegnende bürgerliche Selbstverständigung stehen heute auf dem Prüfstand; die diese Öffentlichkeit repräsentierende Liebhabergemeinde ist merklich zurückgegangen und die Gesellschaft hat sich in den 50 Jahren seit ihrem Bestehen mehr und mehr verwissenschaftlicht. Gleichzeitig ist eine textbasierte Autorenphilologie an den Universitäten weniger gefragt als zur Zeit der Gründung. Das mag zum Teil an der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung der Germanistik liegen, die sich nicht mehr vorrangig an Autoren oder Epochen

⁴⁵ Vgl. die Hinweise zur Entwicklung der Hofmannsthal-Forschung bei Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2007, S. 7–11 (Einleitung), und Michael Woll, Wissenschaft. In: HH, S. 396–400.

orientiert. Dafür öffnen sich neue Horizonte, das Jahrbuch hat als Forum der Europäischen Moderne das große Feld der Moderneforschung eröffnet, Hofmannsthal ist einschlägig, wo es um Fragen der Intermedialität, der Kulturwissenschaften, der Erforschung der Jahrhundertwende, des Ersten Weltkriegs und der 1920er Jahre geht. Das digitale Zeitalter bildet zudem mit seinen Vernetzungsmöglichkeiten eines Autors neue Herausforderungen. Ein wieder entfachtes Interesse an Autoren-Forschung und biografischen Fragestellungen wird – auch aufgrund der neuen Vernetzungen – bemerkbar.

Das Kind, das damals aus der Taufe gehoben wurde, ist jedenfalls prächtig gediehen, die Tagungen sind weiterhin gut besucht, die Mitgliederzahl nach einigen Rückgängen stabil und die Attraktivität Hofmannsthals durch seine Vielseitigkeit von Theater, Oper, Film, Essayistik, Lyrik und seine Bezüge zu allen Künsten garantiert.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Hofmannsthals Komödie des Scheiterns
Internationale Tagung der
Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
Akademie der Wissenschaften und Universität Heidelberg
21. bis 23. September 2017

Mit den massiven Umbrüchen in Hugo von Hofmannsthals künstlerischem Schaffen befasste sich die 19. Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, die den intensiv genutzten Wechsel von Stoffen, Motiven und künstlerischen Formen aus der Spannung zwischen kritischer Reflexion und progressiver Weiterentwicklung erkundete. Die Tagung fand an der Akademie der Wissenschaften und am Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg in Kooperation mit Barbara Beßlich statt. Unter dem Titel »Hofmannsthals Komödie des Scheiterns« erschloss sie drei große Themenfelder: Erstens gerieten die vielen scheiternden Komödienprojekte in den Blick; zweitens die Gestaltung der poetischen Szenarien des Scheiterns innerhalb der Komödien; und drittens ging es um lebensweltliche und kulturpolitische Aspekte des Scheiterns. Gefördert wurde die Tagung großzügig durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die S. Fischer Stiftung, die Stadt Heidelberg als »UNESCO City of Literature«, die Firma HeidelbergCement sowie private Sponsoren. Das Ziel war, neben starken Auflösungstendenzen und Verwerfungen in Hofmannsthals Schaffen auch die Lust an immer neuen Einfällen, Konstellationen und Zusammenhängen in den Blick zu nehmen. Jähe Abstürze, Brüche und Scheitern wurden als eine Konstante von Hofmannsthals Schreiben erkannt, die nicht nur negative Konnotationen auslöst, sondern auch neue Möglichkeiten eröffnet, um alternative künstlerische Wege zu beschreiten. Dass Hofmannsthals Werk keine naturwüchsige Vollendung kennt, sondern in vieler Hinsicht als eine produktive Verarbeitung von Scheitern gelten kann, bestätigten zahlreiche Vorträge.

Die erste Sektion unter Leitung von Alexander Honold (Basel) befasste sich mit scheiternden Projekten und Fragmenten. In seinem Eröffnungsvortrag ging Mathias Mayer (Augsburg) davon aus, dass Hofmannsthal dem Scheitern ernsthafte wie komische Seiten abgewinnt. Es wäre zu einfach, so Mayer, die Fülle der Fragment gebliebenen Werkansätze für ein künstlerisches Scheitern in Anspruch zu nehmen, vielmehr knüpfe der Autor auf raffinierte und reflektierte Weise an Existenz- und Ästhetikentwürfe des Scheiterns an (Pascal, La Bruyère, Kierkegaard, Goethe, Schopenhauer). Gerade das Genre der Komödie erprobe Hofmannsthal als ein vielschichtiges Konfliktlösungspotenzial, das eben auch in äußerlich abgeschlossenen, banalerweise also »nicht gescheiterten« Szenarien dem Scheitern seine komischen Seiten abgewinne. So zeige sich, dass »Der Schwierige« wie auch »Arabella« (in der Nähe zu Kleist) aus Erfahrungen des Scheiterns Möglichkeiten zur Bewältigung der Krise entfalten.

Juliane Vogel (Konstanz) ging von Gesprächstexturen der Komödie als grundsätzlich inkonsistentem Genre bei Hofmannsthal aus, das der Autor nutze, um mithilfe der beweglichen Form ein soziales Gewebe zu fabrizieren und Wiedervergesellschaftungsprozesse einzuleiten. Am Beispiel der »Ariadne auf Naxos« entwerfe Hofmannsthal eine Poetik des Sozialen, die sich über lose Kopplungen von sozialen Pluralitäten sowie durch performative Brüche erschließen lasse. In »Die Ägyptische Helena« bilde das komische Ensemble des Elfenchors ein mögliches Heilmittel gegen soziale Inkompabilität. Als Zwischenwelt eines vor- oder nachgesellschaftlichen Kollektivs zeige der Elfchor nicht zuletzt die Hinwendung zur Tragikomödie als Paradoxon einer Destabilisierung der Zeichen. Hofmannsthal verweise so mit den Zeichen auf die Überholtheit der Zeichen.

Anna-Katharina Gisbertz (Mannheim) setzte sich mit dem Scheitern der ersten Komödie »Silvia im Stern« auseinander, die von der Formen- und Figurenvielfalt der Commedia dell'Arte inspiriert ist. Hofmannsthal greife die Tradition zunächst lustvoll auf, die in Carlo Goldonis Werken einer niedergehenden Epoche den Spiegel vorhalte und den jeweils glücklichen Ausgang der Stücke in Form von Zufällen herbeiführe. Demgegenüber seien Hofmannsthals Bemühungen auf eine höhere Komödiiform gerichtet, worin der vermeintliche Zufall durch einen sprachlich

inszenierten Zusammenhang aufgehoben werde. Hofmannsthal ziele damit auf formübergreifende Sinnfindungsprozesse im Medium der Komödie. Angeregt durch eine Studie von Philippe Monnier differenziere der Autor drei wesentliche Elemente der Commedia dell'Arte weiter aus, wozu die Figurengestaltung, der Ort und die Sprache gehörten. Darüber habe er jedoch den nötigen Zusammenhalt verloren, und die Arbeit kam zum Erliegen.

In der zweiten Sektion, die Ursula Renner-Henke (Duisburg-Essen) leitete, zeigte Friederike Reents (Heidelberg/Eichstätt) mit der Fragment gebliebenen, an der »Dreigroschenoper« orientierten Sprechoperette »Das Hotel« nicht nur eine gewisse Nähe zur Neuen Sachlichkeit, sondern eine ausgeprägte Modernität, indem der Autor das transitorische Moment moderner Zeiten und Räume in dem dafür idealtypisch geeigneten Sujet mittels atmosphärischer Schilderung zu erfassen suchte: Das Hotel bzw. in noch gesteigertem Maße die Hotelhalle als quasisakraler Transitort der Moderne sowie die Weimarer Republik als Durchgangs-epochen eignen sich in idealer Weise – wie vergleichbare, erfolgreich zu Ende gebrachte Werke (etwa Vicki Baums »Menschen im Hotel«) gezeigt haben –, um der bei Hofmannsthal besonders ausgeprägten Gegenüberstellung von Vor- und Nachkriegsmentalität vor großstädtischer, ja internationaler Kulisse eine passende Form zu geben. Das Transitorische präge dabei nicht nur Ort und Zeit, sondern auch die quasi pointillistisch auftretenden Nebenfiguren und die innere und äußere Gestaltung der tragenden Charaktere, was einen der Protagonisten, den Hoteldirektor, zu der Äußerung bringt: »Der Gott ist der Wechsel – nur im Wechsel ertragen wir das Leben: die drei Erscheinungsweisen des Wechsels sind: das Geld, die Zeit, das Hotel«. In der Hotelkonzeption erkennt Reents eine übergreifende Poetik des Wechsels am Werk.

Von »Dynamiken des Scheiterns im ›Andreas‹-Fragment« handelte der Vortrag von Inka Mülder-Bach (München). Aufgrund der wechselnden Erzählweise zwischen der Ich- und Erform, zwanghaften Wiedererinnerungen und Wiederholungen sowie den Doppelgängermotiven bilde das Fragment eine Fallgeschichte einer durch Traumata verhinderten Identitätsfindung. Während es bislang vor allem psychologische Interpretationen hervorgerufen habe, führe eine poetologische Untersuchung des Identitätsthemas zu einem erzählerischen Spannungsbogen, demzufolge

bereits in Kärnten ein Erzählen ohne Punkt und Komma parodistische Züge aufweise, während in Venedig der Fluchtpunkt des Hauptentwurfs als eine Neukonfiguration des Erzählens im Modus der Komödie zu finden sei. Nicht das konzentrierte Durcharbeiten also, sondern die Zerstreuung sei der versuchte Ausweg Hofmannsthals aus der Identitätsproblematik, sodass das Venedigkapitel nicht zuletzt Figuren einer ungeschriebenen Komödie enthalte.

Die von Jochen Strobel verantwortete Moderation setzte mit Barbara Beßlichs (Heidelberg) Erörterung der langen Entstehungsgeschichte des Lustspielfragments »Timon der Redner« ein, mit dem sich Hofmannsthal von 1916 bis 1926 beschäftigte. Die Traditionsfülle und ein Übermaß von Anregungen und Plänen prägten neben Lukians Satiren das über Hermann Reich vermittelte Bild antiker Volkstümlichkeit im Sinne der sozialen Ausrichtung und sprachlichen Gestaltung des Lustspiels. Als zentrales Thema des Lustspielfragments wurde das Konzept der Abfolge von Verfassungsformen herausgearbeitet. Im Mittelpunkt stand dabei die Vorführung des Scheiterns diverser Staatsformen, wobei Hofmannsthal wiederum ein ausgeprägtes Traditionsvorhaben zeige. Anspielungsreich und arabesk werden verschiedene platonische, aristotelische und polybianische Entwürfe von Verfassungskreisläufen dramatisiert, die das Lustspielfragment zur Staatskomödie machten. Mit Blick auf die durch Johannes Scherr und Oswald Spengler angeregte kulturtypische Parallelisierung von antiker Rhetorik und gegenwärtiger Macht des Journalismus werde auch der von Hofmannsthal selbst ins Spiel gebrachte Gegenwartsbezug diskutiert, der sich allerdings während der langen Entstehungszeit des Fragments immer wieder verschoben habe. So könne »Timon der Redner« sowohl als Verarbeitung der revolutionären Umbrüche in Österreich und Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, als Auseinandersetzung mit der Alt-Wien-Mode der 1920er Jahre und auch als Dramatisierung zeitgenössischer Phänomene wie medialer Massenmanipulation gelesen werden.

In seinen Ausführungen zur Rolle des Dieners Theodor im »Unbestechlichen« positionierte Stephan Kraft (Würzburg) Hofmannsthal im Rahmen der europäischen Komödienentwicklung der Moderne als einen konservativen Akteur, der eine vor allem in der Frühen Neuzeit etablierte Fokussierung der Gattung auf ein gelingendes Happy End gegen den

Trend seiner Zeit zu bewahren versuchte. Schon zu Lebzeiten sei man auf die innere Problematik dieses Beharrens aufmerksam geworden und habe ein heute noch gängiges Interpretationsmodell entwickelt, nach dem sich Hofmannsthals künstlerische Genialität gerade im Zuge des Scheiterns dieses als ›naiv‹ verstandenen Vorhabens offenbare. Konkret bezogen auf den »Unbestechlichen« nahm Kraft daraufhin die Titelfigur in den Blick, die den Diener angelehnt an die Commedia dell'Arte als Agent eines solchen ›Geistes der Komödie‹ im Sinne einer gelingenden Problemlösung anbiete. Dabei falle u.a. auf, dass Theodor im Text selbst wiederholt die Rolle eines ›Geistes‹ zugeschrieben bekomme: So erscheine er über weite Strecken in einem seltsamen ›Außerhalb‹ seiner Dienerfunktion, die er gleich im ersten Akt niederlege und erst im Schlussakt wieder aufnehme. Anstelle dessen werde er von der Baronin als Retter der Situation wortwörtlich ›beschworen‹ und später vom kleinen Jaromir auch explizit als ›Zauberer‹ bezeichnet. Vorgeschlagen wurde von Kraft schließlich, dass Theodor weniger den klassischen Intrigensklaven verkörpere als vielmehr das gewisse Element von Glück und Zufall selbst, das über das Bemühen der konkreten Spielfiguren hinaus stets benötigt werde, um die guten Kräfte in der »Happyend«-Komödie gegenüber ihren strukturell überlegenen Widersachern durchzusetzen.

In der dritten Sektion zu lebensweltlichen und kulturpolitischen Kontexten moderierte Antonia Eder zunächst den Vortrag von Gregor Streim (Jena) über Hofmannsthals Beziehung zu Berlin. Darin markierte der Erste Weltkrieg eine Zäsur. War die Stadt für Hofmannsthal zuvor der wichtigste Aufführungsort und ein zentraler intellektueller Bezugspunkt, so identifizierte der Autor das Berliner Theaterwesen danach mit einem form- und traditionsvergessenen Modernismus, der die gesamte Theaterentwicklung zu ›influzieren‹ drohe, und er begründe sein Projekt der Salzburger Festspiele und eines volkstümlichen Bildungstheaters in programmatischer Abgrenzung davon. Bei genauerer Betrachtung erweise sich sein Verhältnis zu ›Berlin‹ jedoch ambivalenter, als von ihm selbst dargestellt. Tatsächlich habe er die neuen Tendenzen der Gegenwartsdramatik interessiert verfolgt und auch partiell aufzunehmen versucht. Dies zeigen sein Prolog »Das Theater des Neuen« (1926) und sein letztes Komödienfragment »Das Hotel« (1928), in dem er Elemente des Revuetheaters der 1920er Jahre und der »Dreigroschenoper« zu adaptieren versuchte.

In seinem Vortrag »Ultimatives Scheitern. *Ars moriendi* im Werk von Hugo von Hofmannsthal« ging Jochen Hörisch (Mannheim) auf das obsessiv um das Thema kreisende Werk Hofmannsthals ein, ob man die Toten zum Sprechen bewegen kann. Denn noch dem Erfolgreichsten, noch dem, dem alles gelinge, stehe trivialerweise, aber auch tiefsinrigerweise, wie Hörisch bemerkt, das ultimative Scheitern durch den Tod bevor. Dichter aber scheiterten am Tod gleich zweifach – erstens wie alle anderen Menschen auch, zweitens, weil ihre spezifische Kompetenz, noch darüber reden und schreiben zu können, worüber andere nur schweigen, elementar bedroht sei. Zu den Rätseln und Geheimnissen des Todes gehöre es ja, dass man mit Toten nicht kommunizieren kann, da sie still sind. Während alle Sterblichen zum ultimativen Scheitern verdammt sind, bleibe fraglich, ob Dichtung scheitern muss, wenn sie versucht, dieses Scheitern zu versprachlichen – ihr Pathos sei, das Scheitern scheitern zu lassen.

Von Hofmannsthals Beschäftigung mit einer west-östlichen Synthesebildung handelte Shu Ching Hos (Neuss) Vortrag. Im Lichte Laozis rage die in der politischen Welt scheinbar scheiternde Figur Ninyas in dem Dramenfragment »Semiramis« als Figur einer höheren Ordnung heraus. Gewalt und Gewaltlosigkeit, Tat und Tatenlosigkeit, Stärke und Schwäche seien in einem »asiatisch-taoistischen Zug« erfasst worden und als Gegenentwurf zum Denkansatz Platons konzipiert. Hofmannsthal eigne sich die chinesische Philosophie an, um den tragischen Komplex wie in einer höheren Weisheit und Notwendigkeit versöhnlich aufzulösen. Das chinesische Trauerspielfragment »Die Kinder des Hauses« könne zudem aus einer bestimmten Perspektive kaum als gescheitert gelten, sofern es als eine Manifestation der Ost-West-Begegnung und der östlichen Auffassung vom fortwährenden Werden lesbar werde.

Eine Arbeitsgruppe »Sozialer Dilettantismus. Abgründe einer Motivik der hofmannsthalschen Komödien« leitete Burkhard Meyer-Sickendiek (Berlin). Darin wurde mit Blick auf den »Schwierigen« der Begriff des sozialen Dilettantismus als Voraussetzung der hofmannsthalschen Komik erkundet. Im Ergebnis kam es zu vier Thesen, wonach erstens der soziale Dilettantismus auf dem Rückzug von sozialen Bindungen basiert; zweitens Hans Karls Zurückgezogenheit bislang missverständlich als Habitus aufgefasst wurde und nicht als Sensibilität; drittens eine un-

eingeschränkte Positivierung des Dilettanten bzw. des Dilettantismus zu beobachten sei, während der Begriff im essayistischen Frühwerk noch ambivalent besetzt ist; viertens das Bizarre als das komische Prinzip einer Komödie erscheint, die den sozialen Dilettantismus in das Zentrum des Komischen stellt.

Eine Arbeitsgruppe »Venedig in ›Cristinas Heimreise‹. Hofmannsthals Komödiendichtung und die europäische Tradition« von Cristina Fossaluzza (Venedig) beschäftigte sich mit den Bezügen von »Cristinas Heimreise« auf die venezianische Komödientradition, die neben dem Wiener Volkstheater für Hofmannsthal prägend war. Diese Tradition geht auf die *Commedia dell'Arte* zurück und entwickelt sich dann in Carlo Goldonis Theaterreform produktiv weiter. Anhand von Goldonis »La Locandiera« (dt. »Mirandolina«) wurden repräsentative Figuren mit »Cristinas Heimreise« verglichen und als Quelle von »Cristinas Heimreise« eine Episode aus dem 2. Buch von Giacomo Casanova's »Lebenserinnerungen« erkannt. Trotz der angeblichen Nähe des literarischen Casanova zu Hofmannsthals »Florindo« überwog zuletzt die Distanz, da Florindo nicht mehr als »Sklave des Gefühls« konzipiert sei, sondern als eine durch und durch »konservative« Figur.

In der Arbeitsgruppe »Projektfriedhof vs. Ideenparadies« von Katja Kaluga (Frankfurt a.M.) und Olivia Varwig (Marburg) erhielten die Teilnehmer Einblicke in Hofmannsthals Arbeitsprozess am Beispiel von ausgewählten Handschriften. Dazu zählten Notizen zum Lustspielfragment »Das Hotel«, die Hofmannsthals typische Arbeitsstufen in der Entwicklung eines Werks verdeutlichten und gleichzeitig die Transformation der Handschrift zum gedruckten Text in der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe nachvollziehbar machten. Von dem ca. 80 Einzelnotizen umfassenden Sprechoperettenplan wurden zudem untersucht: ein mehrfach zerteiltes Blatt (N 1–N 3), eine Bleistiftnotiz in Marcel Prousts »La Prisonnière« aus Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek (N 6), eine überarbeitete Figurenliste (N 61), ein Szenar zum Ablauf der beiden ersten Akte (N 73) sowie die letzte Notiz vom 13. Juli 1929 (N 79). Eine lebhafte Diskussion machte sowohl die Vorteile als auch die Grenzen einer Buchedition sichtbar, die einen Lesetext mit Varianten bietet. Editionen unterscheiden sich sehr grundsätzlich, je nachdem, ob die Herstellung eines Lesetextes oder die Nachvollziehbarkeit des Prozesshaften im Vor-

dergrund steht. Durch die Beschäftigung mit handschriftlichen Originale ergeben sich auch nachträglich neue Einsichten in einen gedruckten und damit vermeintlich abgeschlossenen Text. Zwei Stücke aus Mischa Spolianskys Revue »Es liegt in der Luft« erwiesen sich als musikalische Vorbilder für ein Couplet in Hofmannsthals Stück (N 38).

Doren Wohlleben (Heidelberg) widmete sich in einer Arbeitsgruppe »Hermann Brochs Hugo von Hofmannsthal. Kulturkritik und Absolut-Satire« der spannungsreichen Einschätzung des Literaten und Kulturkritikers Hermann Broch. Während Hofmannsthal als Repräsentant der ästhetischen Moderne erscheine, entwerfe Broch in seiner Auftragsarbeit »Hofmannsthal und seine Zeit« (1955) ein Porträt, das zu einer kulturkritischen Zeitdiagnose gerät, und er stellte dem angeblichen Ästheten Hofmannsthal den Satiriker Karl Kraus entgegen. In diesem Spannungsfeld von Ästhetik und Ethik entwickle Broch eine eigene Poetologie, die in seinem letzten Prosawerk »Die Schuldlosen« (1950/51), einer Literarisierung seiner Hofmannsthalrezeption, insbesondere des »Andreas«-Fragments, auf satirisch-groteske Weise kulminierte.

In der bereits durch frühere Tagungen bewährten Form von Kurzreferaten stellten Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ihre Dissertationsprojekte zu Werken Hofmannsthals vor. Kira Louisa Künstler (FU Berlin) präsentierte ihr Thema »Ästhetik der Leichtigkeit in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts. Wieland – Schiller – Mörike – Hofmannsthal«. Theodora Billich-Soroceanu (Universität Freiburg) stellte ihr Projekt »Die Ballets Russes in Europa. Studien zur Rezeption in der deutsch-französischen Literatur und Publizistik von 1909–1929« vor. Martin Urmann (FU Berlin) fasste die zentralen Thesen seiner 2016 im Verlag Turia + Kant veröffentlichten Dissertation »Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900« zusammen.

In seinem Referat zum Stand der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe rief der Projektleiter Heinz Rölleke (Neuss) nochmals die Schicksale ins Gedächtnis, die das Erscheinen der durch die Hofmannsthal-Gesellschaft ideell und teils auch materiell geförderten Ausgaben begleiteten und vielfach belasteten. Trotz allem sei jetzt eine Erfolgsgeschichte glücklich so gut wie abgeschlossen: Im Dezember 2017 lagen nach Ablauf von etwa 41 Jahren genau 41 Bände vor; der abschließende Band »Reden

und Aufsätze« (von 1920 bis 1929) war in redaktioneller Bearbeitung. Nach dessen Erscheinen werde die Gesamtausgabe stattliche 30 000 Seiten voll grundlegender Informationen und neuer Ergebnisse umfassen. Die Finanzierung des Projekts bleibe trotz zahlreicher Sponsoren leider bis zuletzt ungesichert, weshalb die Mitglieder der Hofmannsthal-Gesellschaft noch einmal zur Unterstützung aufgerufen wurden.

Das Rahmenprogramm des ersten Abends war dem Heidelberger Genius loci gewidmet: Im Fokus stand Hofmannsthals Schwiegersohn, der Indologe Heinrich Zimmer, der seit 1928 mit Christiane von Hofmannsthal verheiratet war und mit ihr in Heidelberg lebte, wo er eine außerordentliche Professur für Indologie innehatte. Der Abend näherte sich der vielfältigen Persönlichkeit Zimmers aus verschiedenen Perspektiven: Er kam als Nachlassverwalter der Werke seines Schwiegervaters, als Indologe an der Universität Heidelberg und als Familievater in den Blick. Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel) führte vor Augen, welchen eindrucksvollen Einsatz Zimmer neben seiner Arbeit als Universitätslehrer nach Hofmannsthals Tod für dessen Werk leistete, ohne je namentlich in Erscheinung zu treten. Sämtliche Nachlassbände der frühen 1930er Jahre sind seinem Engagement zu verdanken. Axel Michaels (Heidelberg) widmete sich Zimmers Wirken als Indologe und betonte die starke kultur- und geisteswissenschaftliche Ausrichtung Zimmers, die in der streng philologisch-positivistischen Hochschulforschung der Zeit eher ungewöhnlich gewesen sei, sich aber dann im amerikanischen Exil als Vorteil erwies. Für Überraschung sorgten die mit vielen Bildern angereicherten Ausführungen der Schriftstellerin Katharina Geiser (Zürich) über Zimmers Familien- und Liebesleben, worüber sie bereits einen Roman geschrieben hat: »Vierfleck oder das Glück«. Zimmer unterhielt neben der Ehe mit Christiane eine Liebesbeziehung zu Mia Esslinger, geborene Rauch, und hatte mit ihr drei Kinder. Christiane war über diese Zweitfamilie informiert und tolerierte sie. Sie sorgte sogar noch über Zimmers frühen Tod im amerikanischen Exil hinaus für seine anderen Kinder.

Am zweiten Abend präsentierte das Theater Heidelberg unter dem Titel »Menschliches Gebiet« eine aus gegebenem Anlass einstudierte szenische Lesung aus Hofmannsthals Komödienfragmenten. Dass Hofmannsthal vor allem als Autor der Tragödie »Jedermann« bekannt ist, sein Theaterschaffen aber hauptsächlich aus Operntextbüchern und Ko-

mödien besteht, nahm der leitende Dramaturg Jürgen Popig mit der Unterstützung von vier Ensemblemitgliedern auf und ließ Ausschnitte vor allem aus dem »Silvia«-Fragment lesen – getreu Hofmannsthals Motto: »Das Halbe, Fragmentarische aber ist eigentlich menschliches Gebiet.« Die Schauspieler/-innen Nicole Averkamp, Sheila Eckhardt, Steffen Gangloff und Olaf Weissenberg führten durch ihre Stimmenvielfalt die szenische Gestaltungskraft der Fragmente so eindrücklich wie unterhaltsam vor.

Am letzten Tag fand eine ordentliche Mitgliederversammlung statt, bei der Jochen Strobel (Marburg) auf eigenen Wunsch hin sein Amt als stellvertretender Vorsitzender zur Verfügung stellte. Die Mitglieder dankten ihm ganz herzlich für seine Arbeit. Sie stimmten ferner einer Satzungsänderung zu, die künftig drei statt zwei stellvertretende Vorsitzende vorsieht. Als neue Vorstandsmitglieder wurden Gregor Streim (Jena) und Antonia Eder (Karlsruhe) gewählt. Auch eine Umbesetzung fand statt, sodass sich der neue Vorstand wie folgt zusammensetzt: Alexander Honold (Basel) ist Vorsitzender, Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel), Anna-Katharina Gisbertz (Mannheim) und Gregor Streim (Jena) sind stellvertretende Vorsitzende, Antonia Eder (Karlsruhe) ist Schriftführerin und Konrad Heumann (Frankfurt a.M.) Schatzmeister.

Die Tagung endete mit einer literarischen Stadtführung auf den Spuren von Hofmannsthal und Stefan George unter Leitung von Hans-Martin Mumm.

Anna-Katharina Gisbertz

**Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(Oktober 2017 bis September 2018)**

Prof. Dr. Franz-Josef Deiters, Melbourne, Australien

Prof. Dr. Christiana Fossaluzza, Venedig, Italien

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach, München

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgien

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

c/o Freies Deutsches Hochstift

Großer Hirschgraben 23–25

60311 Frankfurt a.M.

Tel. 069/13880–247

E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de

www.hofmannsthal.de | www.facebook.com/hofmannsthal

Hofmannsthal-Bibliografie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliografie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind mit ca. 6300 Einträgen hauptsächlich die Jahrgänge 1980 bis 2017 (Redaktionsschluss: Mitte Januar 2018) bibliografisch erfasst und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 werden Schritt für Schritt folgen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen</i>	14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen</i>	14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen</i>	15	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prolog, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen</i>	16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen</i>	17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen</i>	18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen</i>	19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen</i>	20	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</i>	1	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>		Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
<i>Operndichtungen</i>	2	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</i>	3.1	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kramiel. 2006.
<i>SW XXV.2</i>		Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>Operndichtungen</i>	3.2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXVI</i>		Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>Operndichtungen</i>	4	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>		
<i>SW XXVIII Erzählungen</i>	1	
<i>SW XXIX Erzählungen</i>	2	
<i>SW XXX Roman</i>		
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>		

<i>SW XXXII</i>	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Matthias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
<i>Reden und Aufsätze 1</i>	
<i>SW XXXIII</i>	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.
<i>Reden und Aufsätze 2</i>	
<i>SW XXXIV</i>	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
<i>Reden und Aufsätze 3</i>	
<i>SW XXXVI</i>	Hg. von Donata Miehe, Catherine Schlaud, Ellen Ritter und Katja Kaluga. 2017
<i>Herausgebertätigkeit</i>	
<i>SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Friihe Romanpläne</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
<i>SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XL Bibliothek</i>	Hg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaité und Konrad Heumann. 2011.
<i>GW</i> 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. 1979 f.	
<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GWE</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

<i>P I (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>P I</i>	Prosa I. 1956
<i>P II (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>P II</i>	Prosa II. 1959
<i>P III</i>	Prosa III. 1952
<i>P IV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>D I</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 a. M. 1968.
<i>BW Auernheimer</i>	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Nr. 3 und 4, S. 209–307.
<i>BW Bahr</i>	Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. Hg. und kom- mentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.

<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 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 a. M. 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München/Wien 1994.
<i>BW Borchardt Kommentar</i>	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München/Wien 2014.
<i>BW W. Brecht</i>	Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
<i>BW Bruckmann</i>	Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1957 (erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991.
<i>BW Degenfeld</i>	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühl. Frankfurt a. M. 1974.

<i>BW Degenfeld (1986)</i>	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 Mühl. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a. M. 1986.
<i>BW Dehmel</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
<i>BW Eysoldt</i>	Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
<i>BW Clemens Franckenstein</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
<i>BW Clemens Franckenstein (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
<i>BW George</i>	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
<i>BW George (1953)</i>	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/ Düsseldorf 1953.
<i>BW Gomperz</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
<i>BW Haas</i>	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.
<i>BW Harden</i>	Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.
<i>BW Hauptmann</i>	Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.

- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (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 i. Br. 1998 (= *BW Heymel I und II*).
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: *HJb* 11 (2003), S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: *HJb* 12 (2004), S. 7–190.
- BW Kassner (2005)* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= *BW Kassner I und II*).

- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
- BW Korrodi* Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt ...« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25 (2017), S. 7–120.
- 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 i. Br. 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 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.

<i>BW Pannwitz</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a.M. 1994.
<i>BW Redlich</i>	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
<i>BW Rilke</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
<i>BW Schmujlow-Claassen</i>	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
<i>BW Schnitzler</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
<i>BW Schnitzler (1983)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1983.
<i>BW Strauss</i>	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
<i>BW Strauss (1952)</i>	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952 Erw. Auflage. Zürich 1954.
<i>BW Strauss (1954)</i>	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
<i>BW Strauss (1964)</i>	
<i>BW Strauss (1970)</i>	4., erg. Aufl. Zürich 1970.
<i>BW Strauss (1978)</i>	5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
<i>BW Taube</i>	Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

<i>BW Thun-Salm</i>	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
<i>BW Thurn und Taxis</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
<i>BW Wiegand</i>	Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 44–190.
<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. 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>B Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
<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 a. M. 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M. 1991.
<i>Brief-Chronik</i>	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
<i>Brief-Chronik I</i>	Bd. 1: 1874–1911.
<i>Brief-Chronik II</i>	Bd. 2: 1912–1929.
<i>Brief-Chronik III</i>	Bd. 3: Register.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.

<i>Hirsch</i> (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a.M. 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>HH</i>	Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016.
<i>HJb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Alexander Honold, Gerhard Neumann (†), Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br. 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 (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Institut für Germanistik:
Literatur, Sprache, Medien
Kaiserstraße 12
D – 76131 Karlsruhe

Steffen Burk

Hauptstr. 33
D – 76534 Baden-Baden

Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin

Universität Basel
Deutsche Sprach- und
Literaturwissenschaft
Totengässlein 3
CH – 4051 Basel

Prof. Dr. Franz-Josef Deiters

Monash University, Melbourne
20 Chancellor's Walk
Clayton Campus
AU – VIC 3800

Prof. Dr. Cristina Fossaluzza

Università Ca' Foscari
Dipartimento di Studi Linguistici e
Culturali Comparati Germanistica
Palazzo Cosulich Zattere,
Dorsoduro 1405
I – 30123 Venezia

Katharina Geiser

Stapelholmer Ring 2
D – 25879 Stapel

Prof. Dr. Anna-Katharina Gisbertz

Universität Mannheim
Schloss EW 247
D – 68131 Mannheim

Prof. Dr. Stephan Kraft

Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D – 97074 Würzburg

Prof. Dr. Christine Lubkoll

Department Germanistik und
Komparatistik, Abteilung: Lehrstuhl
für Neuere deutsche Literatur mit
historischem Schwerpunkt
Bismarckstr. 1 B

D – 91054 Erlangen

Prof. Dr. Alexander Honold

Neuere deutsche Literatur
Deutsches Seminar der Universität
Basel
Engelhof, Nadelberg 4
CH – 4051 Basel

Prof. Dr. Mathias Mayer

Lehrstuhl für Neuere Deutsche
Literaturwissenschaft
Universität Augsburg
Universitätsstraße 10
D – 86159 Augsburg

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach
Neuere deutsche Literatur und
Allgemeine Literaturwissenschaft
Ludwig-Maximilians-Universität
Schellingstraße 3
D – 80799 München

PD Dr. Michael Ott
Universität Konstanz
FB Literaturwissenschaften (Fach 163)
D – 78457 Konstanz

Prof. Dr. Ursula Renner
Universität Duisburg-Essen
Fachbereich Geisteswissenschaften/
Germanistik
Universitätsstr. 12
D – 45117 Essen

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Gregor Streim
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Institut für Germanistische
Literaturwissenschaft
Frommannsches Anwesen
Fürstengraben 18
D – 07743 Jena

Prof. Dr. Juliane Vogel
Wissenschaftskolleg zu Berlin
Institute for Advanced Study
Wallotstrasse 19
D – 14193 Berlin

Prof. Dr. Gotthart Winberg
Hartmeyerstr. 42
D – 72076 Tübingen

Register

- Abbondanza, Elisabetta 34
Adamy, Bernhard 235
Adorno, Theodor W. 79, 82, 322
Aischylos 137
Alberti, Carmelo 96
Alewyn, Richard 28–30, 33, 35, 39, 44f., 50–53, 87, 312–316, 319f., 324
Allkemper, Alo 241
Alt, Peter-André 109, 262, 264, 266–270, 277, 279–281, 284–286, 289f., 294, 299f., 304
Altenhofer, Norbert 111, 117, 125, 127, 133, 140, 310–312, 314, 316, 321f.
Andersen, Hans Christian 233
Andrian, Leopold von 42, 145, 148f., 151
Anz, Thomas 119
Aristophanes 89
Aristoteles 108
Arnim, Achim von 212
Arntzen, Helmut 77, 113, 132
Aschenbrandt, Theodor 266f., 272
Assmann, Aleida 134f.
Aurnhammer, Achim 76, 167, 184f.
Averkamp, Nicole 338
- Baader, Andreas 321
Bab, Julius 110, 124
Bach, D.F. 164
Bahr, Hermann 30, 193, 236
Balzac, Honoré de 169
Barck, Karlheinz 131, 195
Baretti, Giuseppe 97
Barthes, Roland 10, 139
Bauer, Julius 161
Bauer, Roger 92, 112
Bauer-Wabnegg, Walter 16
Baum, Vicki 331
- Bayer, Lothar 287, 298
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 106, 112
Beckett, Samuel 76f., 80, 89, 124
Beer-Hofmann, Mirjam 312
Beer-Hofmann, Richard 40, 144, 193, 233–260
Bentley, William H. 272
Bergengruen, Maximilian 181, 235
Berger, Alfred Freiherr von 95
Berlioz, Hector 138
Bermann Fischer, Gottfried 54f., 312, 314
Bernays, Edward 293
Bernays, Martha 264–267, 269–277, 281, 284, 292, 296, 298
Bernays, Minna 281
Bernfeld, Siegfried 302f.
Bernhard, Thomas 77, 89, 235
Befllich, Barbara 329, 332
Bilitza, Klaus W. 295
Billich-Soroceanu, Theodora 336
Billroth, Theodor 273
Binder, Hartmut 16, 20
Binder, Wilhelm 135
Birke, Brigitte 118
Birke, Joachim 118
Birnbacher, Dieter 241, 256
Blawid, Martin 235
Blumenberg, Hans 90, 237
Bodel, Bob 21–23
Bodmer, Martin 34, 39
Bogner, Ralf 169
Bogosavljevic, Srdan 88
Bond, William H. 314
Borchardt, Marie Luise 145f., 148
Borchardt, Rudolf 29–38, 40f., 53, 145f., 148, 310

- Bormuth, Matthias 82
Bosch, Manfred 19
Brahm, Otto 206
Branca, Vittore 95
Braun, Felix 310, 312
Braun, Ludwig 300
Brecht, Erika 135
Brecht, Bertolt 87, 153f., 157–159, 163–166
Brecht, Walther 29f., 32f., 40, 42, 50f., 53
Brenner, Hans Georg 89
Brentano, Clemens 212
Breuer, Josef 277, 284, 289
Broch, Hermann 77, 170, 336
Bronfen, Elisabeth 134
Bronnen, Arnold 154, 158
Brücke, Ernst 271
Brühmann, Horst 139
Brun, Rudolf 305
Brunschvieg, Léon 80
Büchner, Georg 178f.
Bühl, Hans Karl 84
Burckhardt, Carl Jacob 27, 30, 40, 42, 46, 131, 135, 151, 159, 309, 312, 314, 319
Burdach, Konrad 29, 31, 310
Burger, Hilde 312
Burk, Steffen 233–260
Busse, Carl 19

Caillois, Roger 21
Caldéron de la Barca, Pedro 84, 211
Campe, Rüdiger 137
Camus, Albert 89
Canetti, Elias 13
Carossa, Hans 40
Casanova, Giacomo 93, 105f., 174, 335
Cassirer Bernfeld, Suzanne 302
Cetti, Francesco/Francisco 15
Channing, William Ellery 90

Charcot, Jean-Martin 269, 277, 294
Chong, Keum Sun 110
Confucius 56
Conrad, Heinrich 93
Corbineau-Hoffmann, Angelika 167, 173, 177
Cremerius, Johannes 15
Croce, Benedetto 40
Csokor, Franz Theodor 153

Daiber, Jürgen 261–307
Damisch, Heinrich 218
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 25–56, 133, 135, 167, 309–327, 337f.
D'Annunzio, Gabriele 90
Da Vinci, Leonardo 307
Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin 312, 314
Dehmel, Richard 42
Dehmel, Ida 42
Deiters, Franz-Josef 187–231
Delius, Annette 190
Dembski, Ulrike 188
De Michele, Fausto 103
Derrida, Jacques 10, 13
Deutsch, Ernst 199
Diebold, Bernhard 158
Dieterle, Bernhard 172f., 175, 184
Dietrich, Marlene 161
Diezemann, Nina 15
Donghia, Gabriella 110
Doyle, Arthur Conan 291
Dreyer, Max 189
Durazzo, Giacomo Graf 95
Durieux, Tilla 196
Duse, Eleonora 92, 220
Dutt, Carsten 82
Dux, Günter 215

Eckhardt, Sheila 338
Eckstein, Emma 285
Eder, Angela 188

- Eder, Antonia 333, 338
Ehlebracht, Steffi 75
Eichberger, Andreas 75
Emerson, Ralph Waldo 90
Engel, Rudolf 130
Engelhardt, Dietrich von 82
Ensslin, Gudrun 321
Epikur 249
Erdle, Birgit R. 134
Erhart, Walter 77
Erken, Günther 319
Erlenmeyer, Albrecht 277–279
Esslinger (später Rauch), Ernst
 Michael 60, 63f., 66–69, 337
Esslinger, Eugen 57–73
Eßlinger, Eva 135
Esslinger (später Rauch), Lukas 66–
 69, 73, 337
Esslinger, Mila (geb. Emilie
 Rauch) 36, 49, 56, 57–73, 337
Euripides 135f.
Exner, Richard 87, 314
Eysoldt, Gertrud 199, 211
- Fackert, Jürgen 324
Farneth, David 163
Fasolo, Ugo 96
Fauth, Søren R. 235
Felderer, Brigitte 16
Ferenczi, Sandor 293
Fest, Joachim 75
Fetting, Hugo 189, 223
Fichtner, Gerhard 271
Fick, Monika 76, 234
Fiechtner, Helmut A. 316
Fiedler, Leonhard M. 111, 125, 145,
 197, 207, 310, 324
Fiedler, Rudolf 313–315
Fischer, Jens Malte 239
Fischer, Joachim 140
Fischer, Markus 88
Fischer, Samuel 32–34, 41, 43, 46
- Fischer-Lichte, Erika 195, 203
Flake, Otto 81
Flechtheim, Alfred 61f.
Fleischl von Marxow, Ernst 265–267,
 270–280, 282–286, 289, 292, 296,
 298, 301–306
Fleischmann, Benno 216
Fliedl, Konstanze 237
Fließ, Wilhelm 261–265, 269f., 292
Fontane, Theodor 129, 233, 299
Fossaluzza, Cristina 91–106, 335
Foucault, Michel 10, 188, 227
Franckenstein, Georg von 310f., 315
Frank, Joachim A. 262
Franz Joseph I., Kaiser von
 Österreich 221, 286
Freud, Jakob 261f.
Freud, Sigmund 173, 178, 261–307
Freud, Sophie 293
Freytag, Wiebke 213
Friedell, Egon 155, 158
Frühwald, Wolfgang 158
Fuchs, Albert 314
Fuhrich, Edda 188, 218
Fuhrmann, Manfred 108
- Gaedecke, Friedrich 267
Gangloff, Steffen 338
Gay, John 164
Gay, Peter 262f., 285f., 290
Gehlen, Johann Peter 96
Gehmacher, Friedrich 218
Geiser, Katharina 25, 57–73, 337
Gentile, Attilio 97
Geulen, Hans 113, 132f.
Georg, Manfred 199
George, Stefan 22, 24, 40, 49, 52, 133,
 190, 233, 235, 338
Giacosa, Giuseppe 98
Gibbons, Brian 138
Gilbert, Mary E. 314
Gisbertz, Anna-Katharina 329–338

- Glossy, Karl 95
Gödde, Christoph 322
Goering, Reinhard 76, 157
Görres, Joseph 212
Goethe, Johann Wolfgang von 9, 11, 13, 36, 78f., 185, 220, 222f., 237, 330
Gogol, Nikolai 233
Goldoni, Carlo 89, 91–106, 112, 130, 174, 184, 223, 330, 335
Gomperz, Marie von 91
Gottsched, Johann Christoph 118, 203f., 217f.
Gozzi, Carlo 94f., 98, 174, 217, 223
Graevenitz, Gerhart von 77f.
Graham, Ilse 114, 120
Greiner, Ulrich 324
Grillparzer, Franz 112
Grimm, Jacob 48, 212
Grimm, Wilhelm 48, 212
Grimme, Karl Maria 95
Gronau, Barbara 15f.
Grubrich-Simitis, Ilse 264, 271, 293, 302
Günther, Vincent J. 158
Gundlach, Horst 295f.
Gutfeld, Paul 58
- Haag, Saskia 140
Haas, Eberhard 279, 306
Haberland, Detlef 235
Hadamowsky, Franz 143
Haeckel, Ernst 234, 236f.
Härtling, Peter 312
Haffmanns, Gerd 240
Haida, Peter 109
Hajek, Edelgard 248
Hallich, Oliver 245
Hamburger, Michael 76, 312, 319
Hammond, William A. 278
Handke, Peter 176
Hank, Rainer 248, 253
Hansen-Löve, Aage 172
- Harden, Maximilian 196
Haß, Ulrike 201
Haupt, Jürgen 159
Hauptmann, Gerhart 42, 109, 149
Hearn, Lafcadio 40
Hebbel, Friedrich 233
Hebel, Johann Peter 11
Heese-Cremer, Gabriele von 234
Heidegger, Martin 82f., 215, 235
Heimann, Betty 59
Heimes, Silke 291f.
Heitmann, Annegret 172
Heine, Albert 148
Heine, Carl 199
Heininger, Konstanze 148, 150, 152, 187, 211
Heißler, Dagmar 310, 315
Held, Berthold 189, 195, 199, 203
Helmstatt, Gertrud 58
Hemecker, Wilhelm 143
Hemmerich, Karl Georg 58
Henzel, Katrin 235
Herald, Heinz 199, 227
Herder, Johann Gottfried 212
Hering, Gerhard F. 313f., 321
Herrmann, Friedrich-Wilhelm von 215
Herwig, Henriette 234
Hesse, Hermann 19, 234f.
Hesse, Sandra 235
Heumann, Konrad 55, 143, 182, 309, 312, 338
Heuschele, Otto 312
Heuss, Theodor 315
Hillard-Steinbömer, Gustav 318
Hinck, Walter 111
Hinderer, Walter 159
Hirsch, Rudolf 25, 309, 312, 314, 316–319, 323
Hirschmüller, Albrecht 266, 268, 271, 273, 275f., 278–281, 303, 305f.
Ho, Shu Ching 334

- Hölderlin, Friedrich 77
 Hörisch, Jochen 334
 Hoffmann, E.T.A. 11
 Hofmannsthal, Christiane von 25, 30,
 32–34, 36–38, 40f., 45, 57–73, 82,
 314, 337
 Hofmannsthal, Gerty von 30, 33–35,
 38, 41f., 44, 47, 52, 55, 67, 144
 Hofmannsthal, Hugo August von 168
 Hofmannsthal, Raimund von 55, 312,
 314, 317f.
 Hofmiller, Josef 40
 Holl, Oskar 316, 322
 Hollaender, Felix 144f.
 Homer 135
 Homolka, Oskar 155–158
 Honold, Alexander 330, 338
 Horaz 292
 Horváth, Géza 235
 Hoyos, Johann Georg Graf 312
 Hübscher, Angelika 240
 Hübscher, Arthur 240
 Huesmann, Heinrich 154
 Hugo, Victor 69f.
- Ibsen, Henrik 213
 Immermann, Karl 233
 Israëls, Han 274–277, 295, 304f.
- Jacobsohn, Siegfried 145
 Jacobson, Leopold 219
 Jaspers, Karl 82f.
 Jean Paul 12, 136f., 235
 Jelinek, Elfriede 88
 Jens, Walter 319f., 323
 Jones, Ernest 263f., 267, 273f., 276,
 285f., 297
 Jones, Katherine 263
 Joyce, Douglas A. 111
 Jung, Carl Gustav 25
- Kaegi, Dominic 82
 Kafitz, Dieter 187
 Kafka, Franz 9f., 15–18, 20f., 77, 82
 Kahane, Arthur 144, 199
 Kahn, Otto H. 231
 Kainz, Josef 105, 211
 Kaiser, Georg 157
 Kaluga, Katja 160, 335
 Kamber, Urs 314
 Kant, Immanuel 237
 Kassner, Rudolf 40
 Kaufmann, Arthur 237
 Kaulen, Heinrich 119
 Kayser, Rudolf 291
 Kempner, Friederike 23
 Kerr, Alfred 145
 Kessler, Harry Graf 93, 103, 105f.,
 159
 Kierkegaard, Søren 81f., 85, 88f., 330
 Kindermann, Heinz 318
 Kittler, Wolf 15
 Kleist, Heinrich von 12, 77, 88, 235,
 330
 Koberg, Roland 195
 Koch, Hans-Albrecht 92
 Köhler, Hartmut 133
 König, Christoph 28
 Königstein, L. 295
 Koeppen, Wolfgang 77
 Kohl, Konstantin 20
 Kohl, Sarah 235
 Koller, Carl 280f., 295–297
 Kommerell, Max 28f., 40, 46–48,
 50–53
 Koopmann, Helmut 158, 235
 Koßler, Matthias 245
 Krabiel, Klaus-Dieter 158
 Kraely, Hans 19
 Kraft, Stephan 107–124, 332f.
 Kraft, Werner 312
 Kratzenstein, Edu 63
 Kraus, Karl 335

- Kristiansen, Børge 235
Krone-Bayer, Kerstin 298
Krüger, Gerhard 35
Kühlmann, Wilhelm 169
Künstler, Kira Louisa 336
Kuhlen, Rainer 75
Kurella, Alfred 58
- Laak, Dirk van 75
La Bruyère, Jean de 81, 84, 330
Lagaay, Alice 16
Lande, Joel B. 127, 137
Lange-Kirchheim, Astrid 15, 20
Laplanche, Jean 286
Leedy, Jack 291
Lehmann, Johannes F. 179
Leibniz, Gottfried Wilhelm 240
Leisler, Edda 94
Lernet-Holenia, Alexander 310
Lessing, Gotthold Ephraim 77, 96, 213
Lethen, Helmut 140
Lieblein, Walter 153
Lohmann, Hans-Martin 287, 294
Lorenz, Friedrich 164
Lothar, Ernst 310f., 315
Lukács, Georg 239
Ludwig, Emil 199
Löhneysen, Wolfgang Freiherr von 79
Lubitsch, Ernst 19
Lubkoll, Christine 9–13
Lüdke, Martin 76
Lützeler, Paul Michael 77, 170
Luhmann, Niklas 132
Lukian 237, 332
Lukrez 249
- Maddalena, Edgardo 97
Maddalena, Giacomo 97
Maeterlinck, Maurice 194
Mahler, Gustav 80
Mahony, Patrick J. 291
Mai, Ekkehard 234
- Maier, Hans W. 306
Maine, George Frederick 90
Makosch, Annika 99, 104
Mamone, Sara 100
Mang, Marion 133
Mangini, Nicola 95f.
Mann, Thomas 40, 235
Marquard, Odo 78
Marx, Peter W. 150, 189
Masen, Jacob 110
Masson, Jeffrey Moussaieff 261
Matala de Mazza, Ethel 130
Mattenklott, Gert 146
Maugham, William Somerset 160, 223
Maupassant, Guy de 233
Maurer, Karl 92
Mauthner, Fritz 19
Mayer, Hans 159, 312, 320
Mayer, Mathias 75–90, 92, 167, 169, 183, 330
Megale, Teresa 100
Meier, Heinrich 78
Meier-Graefe, Julius 146
Meiner, Felix 293
Meiser, Katharina 156
Mell, Max 28f., 34, 38, 40–42, 46–49, 310, 314f., 317
Meller, Josef 304f.
Mendelssohn, Felix 137
Menke, Bettine 137
Mennemeier, Franz Norbert 111, 113
Merlatti, Stefano 18
Mertens, Eva 28f., 50–53
Mertens, Wolfgang 287
Métraux, Alexandre 295f.
Metzl, Richard 145
Meyer-Sickendiek, Burkhard 334
Michaels, Axel 337
Miles, David H. 173
Millenkovich, Max von 147
Mitscherlich, Alexander 173

- Mörike, Eduard 336
 Moissi, Alexander 211
 Molière, Jean Baptiste (eig. Jean
 Baptiste Poquelin) 84, 89, 94, 97,
 112, 118, 131, 133, 184, 210, 223
 Monnier, Philippe 93f., 97, 130f., 331
 Monosoff, Sonya 138
 Montaigne, Michel de 90
 Moratín, Leandro Fernández de 97
 Moritz, Karl Philipp 178
 Moser, Kolo 193
 Mosler, Peter 322
 Motier, Daniel 112
 Mozart, Wolfgang Amadeus 88, 128,
 221
 Mühsam, Erich 58
 Mülder-Bach, Inka 130, 135, 167–186,
 331
 Müller, Georg 93
 Müller-Seidel, Walter 314
 Müller-Sievers, Helmut 179
 Münchhausen, Thankmar von 25
 Mumm, Hans-Martin 338
 Musil, Robert 77, 178
 Mussafia, Adolf 97
 Mußgnug, Dorothee 56
- Nadler, Josef 32, 40, 52, 151, 316
 Nagel, Ivan 312, 320, 324
 Naumann, Walter 314
 Nawrocka, Irene 54
 Nehring, Wolfgang 187, 314
 Nestroy, Johann Nepomuk 140, 163,
 213, 215, 217
 Neumann, Gerhard 9–13, 15f., 21
 Neymeyr, Barbara 241
 Nieberle, Sigrid 84
 Nietzsche, Friedrich 22, 24, 131,
 234–236
 Nilson, Einar 199
 Nitschke, Bernd 295
 Nolting-Hauff, Ilse 92
- Northey, Anthony 15
 Nostitz, Helene von 317
 Nostitz, Oswald von 144, 317, 319f.
- Oels, David 33, 38, 143f.
 O'Neill, Eugene 154
 Onfray, Michel 284
 Oppenheimer, Yella 27
 Ott, Michael 9–13
 Ovid 101
- Padovan, Adolfo 98
 Pallenberg, Max 211
 Pannwitz, Rudolf 102, 105, 139–141,
 146
 Pascal, Blaise 80f., 84, 330
 Payer, Peter 16
 Peck, Clemens 131f.
 Pestalozzi, Karl 129
 Pfeiffer, Joachim 247, 249, 287
 Pfister, Manfred 129
 Philistion 217
 Piffl-Per evi , Theodor 314
 Pirandello, Luigi 154
 Pizzamiglio, Gilberto 96
 Platon 334
 Plautus 112, 135
 Plessner, Helmuth 140f., 215
 Poelzig, Hans 218, 221
 Pohlheim, Karl Konrad 110
 Polgar, Alfred 155, 157, 198f.
 Politzer, Heinz 158, 312
 Pommer, Frank U. 76
 Pompeius 90
 Pontalis, Jean-Bertrand 286
 Popig, Jürgen 338
 Prager, Willy 160
 Preisendanz, Wolfgang 77
 Previsic, Boris 88
 Prince, Morton 169, 180f., 185
 Prossnitz, Gisela 94, 218

- Proust, Marcel 87, 167, 335
Pütz, Peter 158
- Raabe, Wilhelm 233, 235
Racine, Jean 131
Raimund, Ferdinand 112, 130, 162f., 213, 215, 217
Rammstedt, Otthein 126
Raponi, Elena 92f., 98
Rasch, Wolfdietrich 89
Rath, Helmut 93
Rauch, Elisabeth Maya (geb. Esslinger) 36, 46, 49, 55, 58, 60f., 63f., 66–69, 73, 82
Ravy, Gilbert 112
Reclam, Heinrich 312
Reents, Edo 235
Reents, Friederike 129, 132, 331
Rehrl, Josef 310
Reich, Hermann 332
Reidemeister, Peter 209
Reinhardt, Max 94f., 106, 143–146, 148–152, 154, 159f., 162, 187–231
Renner, Ursula 15–24, 133, 143, 187, 331
Rest, Walter 82
Rice, William 17
Richards, Angela 173
Richter, Liselotte 82
Rie, Oscar 284f.
Riedel, Wolfgang 233, 235f.
Rieder, Ignatius 228f.
Rieß, Richard 19–21, 24
Rilke, Rainer Maria 40
Robertson, Ritchie 88
Rölleke, Heinz 336
Rösch, Ewald 87, 145
Rohrmoser, Günter 75
Rohrwasser, Michael 291
Roller, Alfred 193, 218
Rommel, Otto 133
Rosenberg, Ludwig 284
- Rousseau, Jean-Jacques 293
Rühle, Günther 153
Rüttenauer, Wolfgang 80
- Saal, Justus Heinrich 96
Sacchi, Antonio 95
Sacco, Riccardo 15
Sachs, Hans 214
Sadie, Stanley 138
Salamun, Kurt 82f.
Salin, Edgar 56
Salten, Felix 157, 164
Schaeder, Grete 51
Schaeder, Hans Heinrich 25, 40
Schalk, Franz 218
Scheffler, Markus 235
Scheible, Hartmut 238f., 242
Scheichl, Sigurd Paul 110
Scheier, Claus-Artur 233
Scherber, Ferdinand 164
Scherer, Stefan 233, 237f., 242, 253
Scherr, Johannes 332
Schiffer, Marcellus 160–163
Schiller, Friedrich 79, 213, 222f., 237, 336
Schleich, Carl Ludwig 295f.
Schmid, Gisela Bärbel 143, 187
Schmölders, Claudia 240
Schmitzler, Arthur 26f., 105, 144, 197, 198, 236–238, 241f., 291
Schnitzler, Günter 169, 184, 234
Schnitzler, Heinrich 237, 312
Schnitzler, Olga 105
Scholz, Wilhelm von 19
Schopenhauer, Arthur 22, 24, 79, 89, 233–260, 330
Schrumpf, Hans Joachim 158
Schröder, Friedrich 136
Schröder, Hermann 300
Schröder, Rudolf Alexander 28–37, 40–42
Schröter, Michael 261, 293, f.

- Schubert, Gesa 76
 Schuh, Willi 322f.
 Schulte, Brigitte 292
 Schulte-Altedorneburg, Jörg 76
 Schulte-Steinicke, Barbara 292
 Schulze, Joachim 92
 Schur, Max 262
 Schuster, Gerhard 29, 34, 37
 Schwaderer, Richard 96
 Sebald, W. G. 176
 Seel, Martin 89f.
 Seeler, Moritz 154
 Seidlin, Oskar 109
 Senator, Hermann 15
 Senn, Fritz 240
 Shakespeare, William 81, 131, 137f.,
 199, 210, 223, 237
 Shaw, Bernard 154
 Simmel, Georg 125–127, 129f., 131,
 141, 230
 Simon, Ralf 78
 Singh, Stephanie 284
 Sösemann, Bernd 143
 Sommer, Manfred 237
 Sophokles 211
 Sorg, Bernhard 235
 Sorge, Reinhard Johannes 157
 Spengler, Oswald 332
 Spinoza, Baruch de 234
 Spitzer, Leo 132
 Spoliansky, Mischa 160, 163, 336
 Sprengel, Peter 143
 Stach, Reiner 18
 Stadler, Ernst 159
 Staiger, Emil 312, 314, 320, 322
 Stegemann, Bernd 195
 Steinberg, Michael P. 150, 152
 Steiner, Herbert 25, 28–30, 33f., 37,
 39–47, 50, 52f.
 Stern Ernst 199
 Stern, Martin 56, 114, 127, 309f.,
 313–315, 317–324
 Sternheim, Carl 86, 109, 144, 154
 Stifter, Adalbert 176
 Stingelin, Martin 267, 269, 290, 295f.,
 302
 Stirner, Max 234
 Stöckmann, Ingo 235
 Stourges, Donald S. 114
 Strabo 237
 Strachey, James 173
 Straub, Sabine 173, 181f.
 Strauss, Richard 54, 95, 127, 135, 138,
 151, 218
 Streim, Gregor 143–166, 333, 338
 Streisand, Marianne 190
 Strindberg, August 154
 Strobel, Jochen 332, 338
 Strobl, Karl Hans 24
 Strouhal, Ernst 16
 Stylian, John L. 207
 Succi, Giovanni 15, 17f., 20
 Suhrkamp, Peter 41, 46–48
 Susan, Camillo Valerian 95
 Szabó, László V. 235
 Szondi, Peter 191
 Tanner, Henry 16–18
 Terenz 135
 Theokrit 217
 Thimig, Helene 150, 154, 163, 230
 Thimig, Hugo 143, 149, 155–157
 Thomsen, Henrike 195
 Thornton, Elisabeth M. 302
 Timms, Edward 88
 Trabert, Florian 234
 Trageser, Martin 160, 162
 Ueding, Gert 213
 Unfer Lukoschik, Rita 96
 Unger, Thorsten 110
 Urbach, Reinhard 133, 311f., 316,
 320f., 324
 Urmann, Martin 336

- Valentin, Jean-Marie 112
Valéry, Paul 40
Varwig, Olivia 97, 335
Vergil 77
Vianello, Nereo 96
Virchow, Rudolf 15
Vogel, Juliane 125–141, 183, 330
Volke, Werner 28, 40, 46, 319
Vollmoeller, Karl Gustav 94, 200, 223
Vom Scheidt, Jürgen 280
Vossler, Karl 40, 42
- Waetzoldt, Stephan 234
Wagner, Otto 193
Wagner, Richard 220
Waldau, Gustav 146, 156, 158
Waniek, Herbert 153, 155, 157f.
Wassermann, Jakob 38, 105
Weber, Eugene 236f.
Weber, Max 82, 86
Wedekind, Frank 157
Weigel, Sigrid 134
Weill, Kurt 163f.
Weißenberg, Olaf 338
Wellbery, David E. 78, 131, 195, 234
Werder, Lutz von 292
Wergeland, Henrik 82
Wiehl, Reiner 82
Wieland, Christoph Martin 336
Wiese, Benno von 158
Wiesenthal, Grete 312, 314
Wiethölter, Waltraud 176, 181
Wild, Christopher 133
- Wildgans, Anton 146, 148
Winterstein, Eduard von 199
Wittels, Fritz 297, 306f.
Wittmann, Amalia 58
Wittmann, Hugo 58, 194
Wöhler, Friedrich 267
Wohlleben, Doren 336
Woland, Gerd 234
Wolf, Jean-Claude 254
Wolf, Norbert Christian 95, 150, 152, 218, 231
Wolfskehl, Karl 38, 46, 58
Wolfzettel, Friedrich 96
Wolgast, Karin 129, 185
Woll, Michael 28, 30, 84, 326
Wuthenow, Ralph-Rainer 81
- Yates, William Edgar 122
- Zajic, Monika 263
Zanucchi, Mario 235
Zifferer, Paul 145
Zimmer, Andreas 65f., 69, 72
Zimmer, Christiane (s. Christiane von Hofmannsthal) 65, 69, 72
Zimmer, Christof Hugo 64f., 69
Zimmer, Ernst 62, 67
Zimmer, Heinrich 25–56, 57–73, 310, 337
Zimmer, Michael 69
Zimmermann, Hans 29, 34