

Die durchschnittene Laute

Zu einem Motiv in Hofmannsthals »Ur-Jedermann«

Hofmannsthal begann seine eigenwillige Bearbeitung des englischen Mysterienspiels »Everyman« 1904, setzte sie 1906 fort, ohne sie indes in eine endgültige Form zu bringen, geschweige denn abzuschließen. Die erste Szene dieser seither als Prosa- oder Ur-Jedermann bezeichneten Fassung des Spiels um das Sterben des Protagonisten veröffentlichte Hofmannsthal unter dem Titel »Jedermann. Allererste Fassung in Prosa 1906« in der Berliner Zeitung »Der Tag« am 24. Dezember 1911, also kurz nachdem der »Jedermann« in seiner endgültigen Fassung uraufgeführt (1. Dezember 1911) und im Druck erschienen war. Im Nachlaß haben sich drei weitere Szenen des Prosa-Jedermann erhalten, die sich nahtlos der im »Tag« abgedruckten Eingangsszene anschließen lassen. Alle Szenen sind als Dialoge Jedermanns mit jeweils einer anderen Figur ausgeführt: mit Mammon (seinem Bedienten), mit dem personifizierten Tod, mit einer Cousine (»Verwandtschaft«) und schließlich mit dem Freund. Letztere hat Hofmannsthal erkennbar unter dem Eindruck des frühen Todes seines Freundes Karg von Bebenburg konzipiert.¹ In ihr deutet Jedermann seinen bevorstehenden Tod an und versucht, das Band einer langen und spürbar innigen Freundschaft noch einmal zu beschwören und wo möglich zu perpetuieren:

J<edermann>
Mein Freund, nun soll ich fort.
Fr<eund>
Nicht es aussprechen.
[...]
J<edermann>
[...] so – aufstehn vom Gastmahl des Lebens, zusammen [...]
Fr<eund>
Was für üppige Träume
[...]

¹ Vgl. Hofmannsthals Brief an den Vater vom 23. Juni 1906, aus der Zeit, als er an dieser Szene arbeitete: »[...] ich glaube heute, auf den Tag, ist der Todestag des armen Edgar« (SW IX Dramen 7, S. 247).

J<edermann>

Das ist Wollust der Seelen, die mit ihrer Harmonie alles krönen.

Fr<eund>

Ich verstehe dich nicht.

[...]

Mein Freund. Du nimmst meine Jugend mit, mein Bestes stirbt mit dir.

J<edermann>

Ich fühle auf was für Grund du stehst. Zwischen uns ist Hurerei und Scheißdreck. Zurück sinkt es. Es war Narrethei ein ödes hin und herzappeln. Eine Sache wie Leichenschändung.

Fr<reund>

Sieh mich doch nicht bös an

J<edermann> giebt ihm die durchschnittene Laute.²

Ihre bis zur Derbheit radikale Sprachgebung rückt die Figuren dieser Schlußszene von den entsprechenden Dialogen des Protagonisten mit dem Guten Gesellen im »Jedermann« deutlich ab; vor allem die auch erotisch geprägte intensive Freundschaft zwischen beiden, die hier vorausgesetzt und nochmals in glühenden Worten von Jedermann heraufbeschworen wird, gibt dieser Abschiedsszene eine ganz andere Qualität. Sie gewinnt noch durch die Berufung des einzigen Bühnenrequisits, »die durchschnittene Laute«. Jedermann reicht sie seinem Freund in einer höchst symbolischen Geste als Zeichen für das Ende seines Lebens und all des ästhetisch Schönen, was es einmal geboten hatte, Zeichen aber vor allem auch für das schmerzliche Empfinden, daß sich die Freundschaft im Angesicht des Todes als nichtswürdig erwiesen hat. Daß Hofmannsthal dieses Motiv sehr schätzte und daß er mit ihm den markanten Schlußpunkt dieser Szene setzen wollte, erhellt allein schon aus der Tatsache, daß die Regieanweisung im Gegensatz zum letzten Wort des Freundes mit einem Punkt abschließt.

In der Eingangsszene des Prosa-Jedermann wurde diese Laute offenbar schon eingeführt, auch wenn das Instrument, das Mammon seinem Herrn nachträgt, hier als »Gitarre« vorgestellt ist.³ Die Bedeutung dieser Gitarre ist vor allem im Munde des dämonischen Bedienten Mammon zunehmend erotisch besetzt, zumal wenn er sie in der Funktion einer Äolsharfe ausmalt. War sie zunächst wohl für ein nächtliches Ständchen

² SW IX Dramen 7, S. 22–24.

³ Ebd., S. 9.

für eine Josepha gedacht, mit der Jedermann für ein flüchtiges Liebesabenteuer verkuppelt werden soll, so dient sie schon bald der Ausmalung einer nichts als wollüstigen Atmosphäre:

Mammon

Darf ich das Instrument – ? Sie befahlen es mitzunehmen.

Jedermann

Lasse es da. Oder trag es wieder ins Haus. Ich bin ohne Lust, darauf zu spielen.

Mammon

Fort Josepha! Hebt die Gitarre auf. Ich will heute nicht Musik machen.

[...]

Mammon

[...] Josepha sinkt taumelnd auf die Ottomane, ich habe oben die Dachluke aufgemacht, und die Äolsharfe strömt ihre namenlose Sehnsucht in den Abend. Darauf haben Sie nur gewartet, gnädiger Herr.

Jedermann

Warten! Malst du mir noch das Warten aus? Ich hasse zu warten.

Mammon

Sie warten schon nicht mehr. Sie sind schon im blauen Zimmer. Der Wind des Abends spielt mit der Äolsharfe, und sie gibt sich ihm hin. Sie schmilzt in Seligkeit [...]. Ich [...] würde dem Wind zuhören, wie er die halb eingeschlummerte Äolsharfe aufs neue bedrängt, ohne sie völlig aufzuwecken [...].⁴

Aus einem herkömmlichen Bühnenrequisit, wie man es etwa aus Mozarts »Don Giovanni« kennt, ist in den verführerischen Phantasien Mammons ein Symbol der Verlockung und der willenlosen Hingabe geworden; am Ende aber symbolisiert die Laute nicht nur (oder kaum noch) diese erotische Gestimmtheit, sondern eine durchaus ästhetisch und wohl auch erotisch bestimmte Freundschaft, die sich nun für Jedermann als Täuschung erweist, von ihm abgeschnitten wird und damit endgültig zerbricht.

Hofmannsthal wurde auf das Motiv des Musikinstruments im »Jedermann« durch eine briefliche Mitteilung des Komponisten Clemens zu Franckenstein vom 12. April 1903 hingewiesen, der bei der Beschreibung einer Londoner Aufführung des »Everyman« besonders die musikalischen Elemente und Requisiten hervorhob:

⁴ Ebd., S. 11–13.

»Everyman« [...] geht langsam, ein Serenadenartiges Lied singend und begleitet sich auf der Laute die er an einem Bande umgehängt trägt [...] »Fellowship« [...] tritt auf »Everyman« zu. »Everyman« reicht ihm beim Abschied seine Laute.⁵

Die Idee, das Instrument zunächst in seiner Funktion als Begleitinstrument eines Liedes einzuführen und es zuletzt zum Zeichen für den endgültigen Abschied vom Freund zu setzen, dürfte Hofmannsthal dieser Bühnenbeschreibung Franckensteins entnommen haben. Die erotischen Konnotationen, die das Requisit im Prosa-Jedermann gewinnt, und vor allem die symbolische Zerschneidung seiner Saiten, als es am Ende dem Freund gegeben wird, hat Hofmannsthal neu eingebracht.

In Vornotizen findet das Motiv sozusagen regelmäßig Erwähnung: »Jedermann aus dem Gartenpförtchen mit seinem Sohn und Mammon. Das Kind trägt die Laute«.⁶ Schon in der ersten Notiz zur Szene mit dem Freund unter dem Titel »Abschiedsszene« heißt es: »er zerschneidet die Saiten«⁷ und »später schneidet Jedermann mit einem kleinen Messer die Saiten der Laute durch«.⁸

Daß er mit seiner spezifischen Ausgestaltung des Motivs in einer reichen Tradition steht und daß er sich dieser wohl auch bedient hat, soll hier an einigen Beispielen aus der Fülle entsprechenden Belegmaterials gezeigt werden.

In des Andreas Gryphius' Trauerspiel »Cardenio und Celinde« (entstanden vor 1650) klagt Celinde zu Beginn der »Anderen Abhandlung« ihr Liebesleid, wünscht sich den Tod und glaubt ihn voraus zu fühlen:

Celinde singend und spielend auff der Laute.
[...]
Flisst jhr herben Threnen-Bäche /
Lescht der Augen Fackeln auß /
Deß gekräckten Leibes Hauß.
Sinckt vnd stürtzt, Ich selbst zubreche /
Weil der Donner vmb mich kracht /

⁵ Ebd., S. 233.

⁶ Ebd., S. 142

⁷ Ebd., S. 136

⁸ Ebd., S. 144.

Vnd mich in dem nun / zur Handvoll Aschen macht /
Sie reist die Seiten von der Lauten / vnd wirfft sie von sich.⁹

Wie am Ende von Hofmannsthals Prosa-Jedermann stehen Requisit und Geste in eins für enttäuschte Liebe und des Lebens Ende: Die zerrissenen oder zerschnittenen Saiten zeugen vom Ende des Lebensliedes.

Im dritten Akt von Schillers »Kabale und Liebe« findet sich folgende Szenenanweisung, nachdem Ferdinand seine Liebe durch Luise betrogen glaubt und sich erste Todesgedanken in ihm regen:

Ferdinand hat in der Zerstreuung und Wut eine Violine ergriffen und auf derselben zu spielen versucht. – Jetzt zerreißt er die Saiten, zerschmettert das Instrument auf dem Boden und bricht in ein lautes Gelächter aus.

Luise. Walter! Gott im Himmel! Was soll das? – Ermanne dich! Fassung verlangt diese Stunde – es ist eine *trennende*.¹⁰

Liebesenttäuschung, Ahnung des nahen Todes sind auch in dieser dramatischen Szene wie bei Gryphius und Hofmannsthal durch dieselben Requisiten und Gesten angedeutet.

In ihre »Genoveva«-Dramen nehmen Ludwig Tieck und – ihm folgend – Friedrich Hebbel das Motiv auf, ohne es allerdings ausdrücklich in szenische Handlung umzusetzen:

Golo
Sieh, Laute, sieh so reiß' ich dich in Stücke,
Kein Lied soll mehr in deinen Saiten zittern,
Und so zertrümm're ich selbst mein gutes Glücke
Wie ich dich tausendfältig will zerplittern.¹¹

⁹ Andreas Gryphius: Cardenio und Celinde, hg. von Rolf Tarot. Stuttgart 1968, S. 34f. – Achim von Arnim hat im Drama »Halle und Jerusalem« bei seiner Adaption des Gryphius-schen Trauerspiels das Motiv variiert, wenn Celinde ihr Liebesunglück mit den Worten und Gesten beklagt: »[...] o könnt' ich mich der Liebe so entreißen. (Sie reißt das Halsband auf und wirft es an den Boden.) In Kot sei hingetreten, falsche Liebeskette, jetzt ziehst du mich zur schwarzen Unterwelt« (Arnims Werke. 3. Teil, hg. von Monty Jacobs. Berlin u. a. o.J., S. 111). Liebesenttäuschung und Todesahnung werden hier durch das Zerreißen und Zu-Boden-Werfen der Schmuckkette symbolisiert.

¹⁰ Friedrich Schiller: Kabale und Liebe. In: Ders.: Werke, Bd. 2. Hg. von Ludwig Beller-mann. Leipzig o.J., S. 377.

¹¹ Ludwig Tieck: Genoveva. In: Ders.: Schriften, Bd. 2. Berlin 1828, S. 77.

Golo für sich

Ich hatt als Knabe einst ein Satenspiel
Und liebt es sehr und übte viel und gern
Die heitere Kunst, die aus Metall und Holz
Mit edler Müh den holden Wohllaut lockt.

[...]

Da schnitten mir die Töne mördrisch-tief
Ins Herz, das Auge ward mir feucht, und kalt
[...]

Dann aber zuckt ich knirschend auf, zerriß
Die Saiten und zerschlug das Instrument,
Und nie ein andres nahm ich in die Hand.

Mit einem zornigen Blick auf sie.

Mir deucht, ich sollte heut dasselbe tun!¹²

In beiden Szenen beklagt Golo sein Liebesleid der von ihm vergeblich begehrten Genoveva gegenüber. Bei Hebbel findet sich abschließend etwas von der Identifikation von Instrument und Frau angedeutet, wie sie auch in der Eingangsszene von Hofmannsthals Prosa-Jedermann angesprochen ist.

Auch in Grillparzers Trilogie »Das goldene Vlies« symbolisiert das Zerbrechen des Instruments die Verzweiflung über das Ende einer Liebe und die Ahnung des nahen Todes; hier agiert wieder wie in Gryphius' Trauerspiel eine Frau:

Medea

Die Leier entfällt ihr, sie schlägt beide Hände vor die weinenden Augen.

[...]

Sie hebt [...] die Leier auf.

[...]

Jason

hinzutretend und nach der Leier greifend

Ich aber nehme sie.

Medea

ohne sich vom Platz zu bewegen, die Leier zurückziehend

Umsonst!

Jason

ihre zurückziehenden Hände mit der seinigen verfolgend

Gib!

¹² Friedrich Hebbel: Genoveva. In: Ders.: Werke, Bd. 1. Hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. München 1963, S. 100f.

Medea

die Leier im Zurückziehen zusammendrückend, daß sie krachend zerbricht.

Hier!

Entzwei!

Die zerbrochene Leier vor Kreusa hinwerfend

Entzwei die schöne Leier!

Kreusa

entsetzt zurückfahrend

Tot!¹³

Eine Nuancierung erfährt das im 19. Jahrhundert schon fast topisch zu nennende Motiv, wenn von der Zerstörung eines Saiteninstruments nicht durch gewaltsamen Zugriff, sondern durch gewaltsames Spielen die Rede ist. Hans Christian Andersen hat dies in seinem Gedicht »Spillemanden« gestaltet, das durch Adelbert von Chamisso Übersetzung (1833) und Robert Schumanns Vertonung (1840) unter dem Titel »Der Spielmann« berühmt wurde. Inmitten einer lustigen Hochzeitsgesellschaft spielt der Geiger sein Instrument voller Verzweiflung, weil seine Geliebte als Braut eines anderen für ihn nun endgültig verloren ist:

Er streicht die Geige, sein Haar ergraut,
Es springen die Saiten gellend und laut,
Er drückt sie ans Herz und achtet es nicht,
Ob auch sie in tausend Stücken zerbricht.¹⁴

Liebesverzweiflung führt zum Ende der Kunst und des Lebens, das im Wahnsinn endet: Zerspringende Saiten und ein zerbrochenes Instrument (das noch einmal wie die Geliebte ans Herz gedrückt wurde) sind dafür eindeutige Zeichen.

Ähnlich hatte schon Wilhelm Müller in den Zwanzigerjahren das Motiv in zwei Gedichten aufgegriffen:

¹³ Franz Grillparzer: Medea. In: Ders.: Werke in sechs Bänden, Bd. 2 Dramen. Hg. von Helmut Bachmeier. Frankfurt a. M. 1986, S. 339f.

¹⁴ Adelbert von Chamisso: Der Spielmann. In: Ders.: Werke in einem Band. Hg. von Volker Hoffmann. Zürich o.J., S. 185. Von einem ähnlichen Verzweiflungsgestus, wenn auch sentimental verbrämt, singt der Spielmann im Finale von Engelbert Humperdincks 1910 uraufgeführter Oper »Königskinder« (Text von Ernst Rosmer d. i. Elsa Bernstein): »Und spielt' ich die letzte Melodei / dann brech' ich meine Fiedel entzwei«. – Wie im Prosa-Jedermann zerstört der Protagonist des 2001 in Essen uraufgeführten Bühnenstücks »Der Gitarrenmann« von Jon Fosse vor seinem Tod seine Gitarre.

Meiner Fiedel Saiten sind zersprungen,
Als ich dir das Abschiedslied gesungen.
Sag, wie soll mein Herz doch diese Plagen,
Ohne zu zerreißen, still ertragen?¹⁵

Im Gedicht »Ergebung« bearbeitet Müller ein österreichisches Volkslied, das einen leichteren Ton vorgab, so daß hier die Identifikation von Herz und Instrument des verliebten Sängers wegfällt:

Blieb das Fenster auch verschlossen,
Hat kein Lied mich doch gereut.
Meine Saiten sind gesprungen,
's ist das letzte Liedel heut.¹⁶

Erscheint das Motiv bei Müller noch in ähnlichem Kontext wie die bislang angeführten Belege, wenn auch stark verharmlost, so hatte es Fouqué in seinem Roman »Der Zaubertrug« in modifizierter Form mehrfach in leicht abgewandeltem Sinn geboten: Das Saiteninstrument einer Dame wird von einem ungeschickten Liebhaber lädiert, was sagen will, daß die Liebenden noch nicht zu einer Harmonie der Seelen gefunden haben:

Otto riß im streitenden Gefühl an den Saiten der Zither. Die eine sprang mit lautem Weheschrei. Darüber richtete sich Berta empor und sagte: »Seht, wie Ihr es mit allem macht, was mir angehört. [...]«. – Und sie riß ihm das Instrument heftig weg und schritt von dannen. Er rief ihr nach, aber sie wiegte die Zither tröstend in ihren Armen wie ein beschädigtes Kind, lockte ihr die lindesten und schmeichelndsten Töne hervor und verschwand mit ihr, ohne sich nach ihm umzusehen.¹⁷

Schließlich bringt Bettina von Arnim in ihrem »Günderode«-Briefroman das Motiv gewaltsam zerstörter Saiten etwas anders und sozusagen pragmatisch ein, wenn sie vom Ende der Kunst Friedrich Hölderlins im Wahnsinn berichtet:

¹⁵ Wilhelm Müller: Ein Anderer (Prager Musikant) Schlußstrophe. In: Ders.: Gedichte I. Hg. von Maria-Verena Leistner. Berlin 1994, S. 88.

¹⁶ Ders.: Ergebung. Ebd. S 190. – Dieser leichtere Ton war schon im »Wunderhorn«-Lied »Liebes-Noten« vorgegeben, wo die zersprungene Saite nur eine unter vielen Metaphern ist, in denen musikalische Begriffe Stadien der Liebe bezeichnen: »Wenn die euglein pizikiren, / Bis der Lieb ein Saite springt« (Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn III. Heidelberg 1808, S. 20, nach einem um 1750 entstandenen Volksliedtext).

¹⁷ Der Zaubertrug. In: Fouqué's Werke. 3. Teil. Hg. von Walther Ziesemer. Berlin u. a. o.J., S. 40 (auf den Seiten 265 und 350 springen weitere Saiten und Zithern entzwei).

[...] die Prinzeß von Homburg hat ihm <Hölderlin> einen Flügel geschenkt, da hat er die Saiten entzwei geschnitten, aber nicht alle, so daß mehrere Klavess klappen, da phantasiert er drauf, ach, ich möchte wohl hin, mir kommt dieser Wahnsinn so mild und so groß vor.¹⁸

Hier werden Hölderlins Kunst und der wahnsinnige Hölderlin selbst mit einem bewußt zerstörten Instrument verglichen; daneben ist der ansonsten fast wichtigste Aspekt enttäuschter Liebe allerdings nicht mehr gegeben.

Es hat sich zeigen lassen, daß der junge Hofmannsthal sich mit dem Schlußmotiv seines Prosa-Jedermann gänzlich bruchlos einer breiten und bei aller Einsinnigkeit doch auch vielfältigen Tradition einordnet, ein Charakteristikum, das bekanntlich seine sämtlichen Arbeiten am »Jedermann« bestimmte.

¹⁸ Bettina von Arnim: Günderode. In: Dies.: Werke und Briefe. Bd. 1. Hg. von Gustav Konrad. Frechen 1959, S. 313.

