

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Vgl. ebda, S. 326f.

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

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

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

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

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

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

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

Hugo von Hofmannsthal und die Medien der Moderne

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Vgl. Gerhard Zaddach: Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst. Berlin 1929. [Zugleich Breslau: Phil. Diss.] S. 26f. – Alfred Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn 1965, S. 212–216, 299–301. – Marion Faber: Hofmannsthal and the film. In: German Life & Letters, Vol. XXXII, Nr. 3 (April 1979), S. 187–195. – Heinz-B. Heller: Exkurs: ›Traumbilder wie im Kino‹ als Thema des Films: Hofmannsthals »Daniel De Foe«. In: Ders.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland. Tübingen 1985, S. 181–183. – Ernest Prodoliet: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg 1991, S. 9–38. – Gösta Werner: Den okända. In: Ders.: Mauritz Stiller och hans filmer. 1912–1916. Stockholm 1969, S. 119–127. – Ders.: ›König Ödipus‹ als Film? Reinhardt, Hofmannsthal und der frühe deutsche Stummfilm. In: HB35/36 (1987), S. 121–128. – Walter Fritz: Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal und das Theater. Wien 1981, S. 3–12. – Ders.: Kino in Österreich (1896–1930). Der Stummfilm. Wien 1981, S. 46, 125–130. – Ders.: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien, München 1997, S. 51f., 62, 121–123. – Uli Jung, Walter Schatzberg: Der Rosenkavalier. In: Dies.: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur. Berlin 1995, S. 122–132.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rodaun.

a) K. k. Telephonstelle:

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

b) Abonnenten:

3 Hofmannsthal, Dr. Hugo von, Rodaun.

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

2 Stelzer Johann, Hôtelier, Rodaun.

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

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

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

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

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

¹⁸ Vgl. ebda, S. XIV.

¹⁹ BW Thun-Salm, S. 65.

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

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

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

²¹ Vgl. ebda, S. 60.

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

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

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

²⁵ Ebda, S. 47.

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

Ähnlich absurd wie der Gebrauch, den Hans Karl persönlich vom Telephon macht, sind seine diesbezüglichen Anforderungen an die Dienerschaft. Der Diener Hans Karls hat seinen Herrn nicht nur vor dem indiskreten Läuten des Apparats zu bewahren, er hat darüber hinaus dessen eigenwillige Sprachauffassung zu berücksichtigen, derzufolge »schließlich alles auf die letzte, unaussprechliche Nuance« ankomme und das »Reden (...) auf einer indezenten Selbstüberschätzung« basiere.²⁹ Während Lukas, der erste Diener, die nicht immer ganz ernstgemeinten Telephonanweisungen seines Herrn soweit zu kontextualisieren versteht, um sie gegebenenfalls auch zu ignorieren, glaubt der neue Diener Vinzenz, sich seine alles andere als devote Vertrauensposition mit indezenten Bemerkungen und preußischer Akkuratessie verdienen zu können. Die Unabwendbarkeit, mit der Vinzenz in Übereinstimmung mit den geltenden Telephonregeln³⁰ trotz der mit Eifer betriebenen Umsetzung von Hans Karls Anordnungen gefeuert wird, beruht auf einer eklatanten Fehleinschätzung seines Herrn.³¹

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

²⁶ Ebda, S. 142.

²⁷ Vgl. ebda, S. 52f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ Ebda, S. 99f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

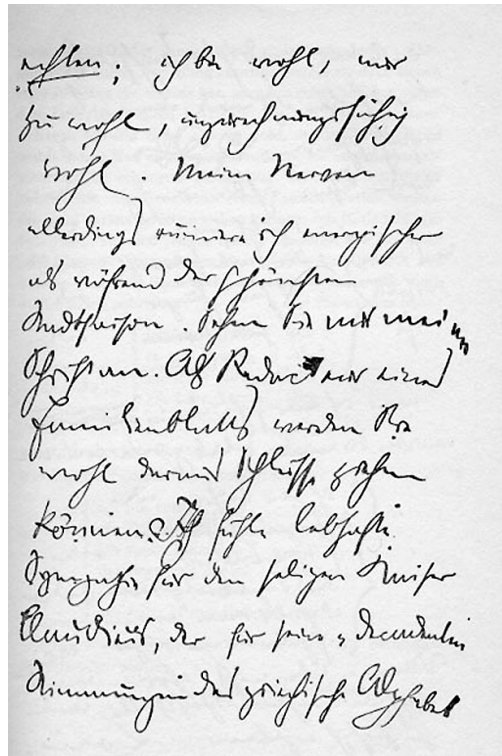
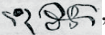


Abb. 2: Hugo von Hofmannsthal's Brief
an Felix Salten (1891)

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

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

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




im 2. und 3. Briefe
 beifolgt. Ich habe Ihnen g. b.
 eifrig geschrieben:  und Sie
 werden lesen: ich bin ruhig oder
 : Ich bin ruhig oder
 : Die Hängematten schaukeln oder
 : Ich spiele Billard oder
 : Das Segelboot gleitet oder
 : Es gibt keine Frauen oder
 : Ich habe keinen Hunger
 wenn ich aber schreibe:  -
 würden Sie wieder beliebig interpretieren
 { ich bin ruhig oder
 die Hängematten schaukeln oder
 ich spiele Billard oder
 das Segelboot gleitet oder
 es gibt keine Frauen oder
 ich habe keinen Hunger etc.
 Dann – aber nicht eher – wird auch ein berühmter Schriftsteller werden
 Ihr herzlich ergebener
 Loris.

Abb. 3: Hugo von Hofmannsthal's Brief an Felix Salten (1891)

wenn ich aber schreibe:  ;
 würden Sie wieder beliebig interpretieren:

{	ich bin ruhig	oder
	die Hängematten schaukeln	oder
	ich spiele Billard	oder
	das Segelboot gleitet	oder
	es gibt keine Frauen	oder
	ich habe keinen Hunger	etc.

Dann – aber nicht eher – wird auch ein berühmter Schriftsteller werden
 Ihr herzlich ergebener
 Loris⁴⁰

⁴⁰ B I, S. 27.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Vgl. SW XXXI, S. 282.

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

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

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

sind Publikationen, (...) die also:

I. schön sind.

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

III. Die ihrem Zweck entsprechen.⁵⁰

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

⁴⁹ BW Beer-Hofmann, S. 230.

⁵⁰ Ebda, S. 231.

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

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

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

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

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

⁵⁴ BW Insel, Sp. 719.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Vgl. Ellen Ritter: Bücher als Lebenshilfe. Hofmannsthal und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör. In: HJb 6, 1998, S. 207–228.

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

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

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

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

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

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

»Das Leben transponieren« – Von Photographien und symbolistischer Technik

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

⁶³ Ebda, S. 10.

⁶⁴ Ebda, S. 11.



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

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

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

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

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

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



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

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

⁶⁸ Ebda, S. 400.



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

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

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

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

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

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

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

⁷¹ Vgl. BW George, S. 65f.

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

⁷³ Vgl. BW Nostitz, S. 23f.

⁷⁴ Vgl. BW Carossa, S. 377.

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

⁷⁶ Vgl. BW George, S. 170.

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

⁷⁸ Vgl. BW Karg Bebenburg, S. 68.

⁷⁹ Vgl. BW Bodenhausen, S. 11.

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

⁸¹ Vgl. BW Heymel, S. 16.



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

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

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

⁸³ Vgl. BW Bodenhausen, S. 17.

⁸⁴ Vgl. BW Kessler, S. 31, 472.

⁸⁵ Vgl. B II, S. 55.

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

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

⁸⁶ Vgl. BW Schnitzler, S. 175.

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

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

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

⁹⁰ Vgl. BW Heymel, S. 48f.

⁹¹ Vgl. ebda, S. 118.

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

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

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

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

⁹⁴ Vgl. BW Meier-Graefe, S. 159f.

⁹⁵ BW Nostitz, S. 186.

⁹⁶ Ebda, S. 123.

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



Kloster Hosios Lucas

Couvent d'Hosios Lucas

Hosios Lucas Convent

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



Kloster Hosios Lucas, Hof

Couvent d'Hosios Lucas, le clôître

Hosios Lucas Convent, Yard

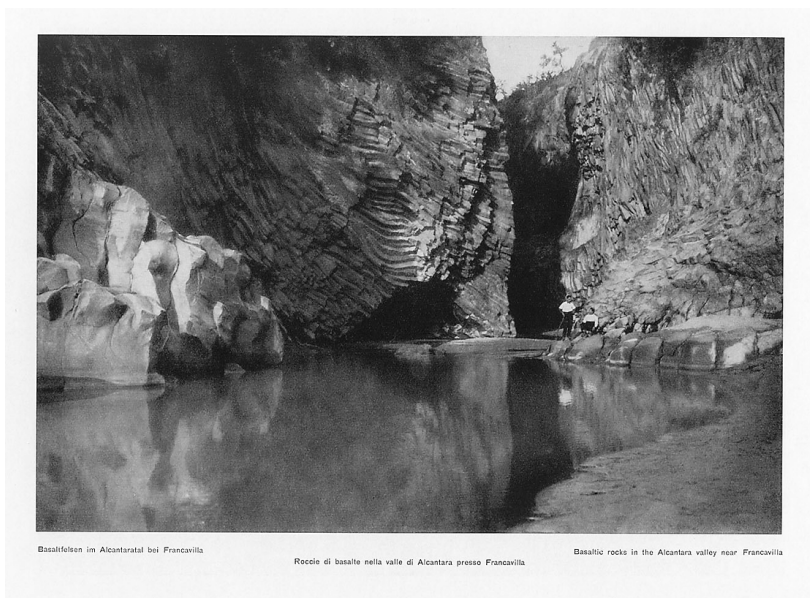


Abb. 10: Basaltfelsen im Alcantaratal bei Francavilla
 Paul Hommel: Sizilien. Mit einem Geleitwort von Hugo von Hofmannsthal (1926)

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

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

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

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

DIE WIENER REINHARDT-BÜHNE IM LICHTBILD



HERAUSGEGEBEN VON HANS BÖHM

MIT 125 ABBILDUNGEN

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

Abb. 11:
Einband mit einer Aufnahme aus Hofmannsthals »Schwierigem« (Bild rechts)
Hans Böhm (Hg.): Die Wiener Reinhardt-Bühne im Lichtbild (1926)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ Vgl. ebda, S. 13.

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

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

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

Im Vorübergehen – Hofmannsthals Begegnungen mit Phonographen und Grammophonen

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

¹¹¹ Vgl. TB Christiane, S. 145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁹ BW George, S. 84.

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

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

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

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

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

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

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

¹²³ BW Strauss, S. 639.

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

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

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

¹²⁵ BW Haas, S. 80.

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

¹²⁷ Vgl. ebda, S. 131.

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

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

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

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

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

¹³⁰ Vgl. ebda, S. 136.

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

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

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

¹³⁴ Vgl. ebda, S. IX.

<https://doi.org/10.5771/9783968217000-89> - am 17.01.2028, 18:10:19. <https://www.inlibra.com/de/sgb> - Open Access -



Beisetzung des Dichters Hugo von Hofmannsthal in Rodaum
Der Trauerzug in den Straßen Rodaums — im Hintergrund die Pfarrkirche, in der die Aufbahrung stattgefunden hatte

Hugo von Hofmannsthal

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



Die Angehörigen des Dichters
Vorn: Witwe und Sohn des Dichters, dahinter Tochter und Schwagerbruder

kunft stand, floss er vor dieser Wirklichkeit in ein vergiftetes Reich der Schönheit. Die Götter haben ihn festgehalten bis an den Tod. Aber zwischen ihren Stäben strömte Schönheit hervor, von Richard Strauß' Musik beflügelt, von Reinhardts Theaterband geformt, Schönheit, die kein zeitliches Interesse, aber eine ewige Sehnsucht der Menschheit stillt. So raufte sie ihm auch zu aus vielfachen, vergangenen Zeiten und vermochte weiter zu tönen durch diesen Mund.



Hugo
von Hofmannsthal

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

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

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

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

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

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

zählen Märchen für Kinder oder in seltenen Fällen auch Auszüge aus Prosawerken zu den ersten literarischen Beiträgen im Hörfunk.¹³⁸ Bald werden auch kurze Monologe aus Dramen – wie etwa die von Vicky Werkmeister am 12. Dezember 1923 im Berliner Rundfunk vorgetragene »Passage des jungen Mädchens aus Hofmannsthals ›Der Tor und der Tod‹«¹³⁹ – als kleine Einlagen im musikalischen Programm gesendet. Die weiteren Stationen des literarischen Rundfunkprogramms führen über Dialoge und erste dramatische Szenen allmählich auch zur Sendung kompletter Stücke mit verteilten Rollen. Das Repertoire dieser sogenannten »Sende-Spiele« wird einerseits aus Bühnenstücken, die durch rundfunkspezifische Umschaffung den Forderungen des Hörfunks angepaßt werden, oder andererseits aus jenen am Theater »vernachlässigten« Stücken, die der Technik des Rundfunks besonders entsprachen¹⁴⁰, zusammengestellt. Als eines dieser »für besonders rundfunkgeeignet« eingeschätzten Bühnenwerke kristallisierte sich aufgrund seiner allegorischen Dimension und seines intimen, lyrischen Tons¹⁴¹ neben dem mittelalterlichen »Der Ackermann und der Tod« des Johannes von Tepl (Saaz) auch Hofmannsthals lyrisches Drama »Der Tor und der Tod« heraus. »Da diese beiden Spiele aus verschollener und neuester Zeit« – so Kurt Pinthus in seinen Erinnerungen an die Frühzeit des Berliner Hörfunks – »fast ganz unabhängig von der Szenerie und der körperlichen Bewegung, rein durch die Wirkung des Worts, verständlich gemacht werden können, wären hier also wirkliche Hörstücke längst vor der Erfindung des Radio entstanden.«¹⁴²

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

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

¹³⁹ Ebda, S. 53.

¹⁴⁰ Ebda, S. 57.

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

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

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

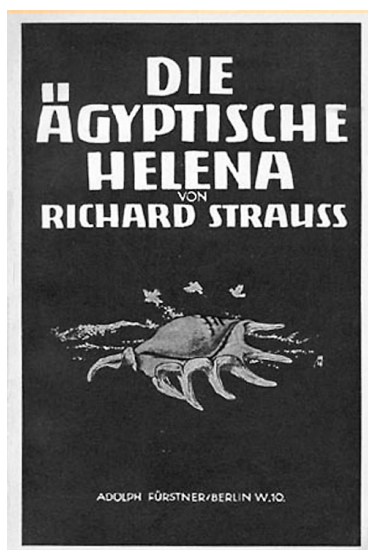


Abb. 15: »Die ägyptische Helena«
(1928) – Textheft der Oper

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁷ Vgl. TB Christiane, S. 173.

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

¹⁴⁹ Vgl. ebda, S. 227.

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

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

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

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

¹⁵⁰ BW Strauss, S. 500.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁴ Ebda, S. 227.

¹⁵⁵ Vgl. ebda.

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

¹⁵⁷ Vgl. dazu BW Strauss, S. 666f.

¹⁵⁸ Ebda, S. 670.

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

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

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

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

In Berlin zensiert!

Das fremde Mädchen

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



Autor Hugo v. Hofmannsthal.

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



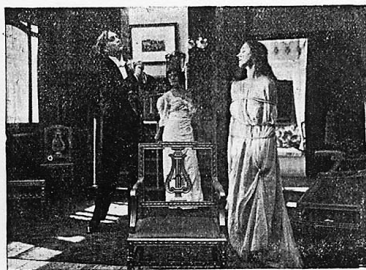
Reflektanten auf noch freie Städte und Distrikte wollen mir sofort schreiben; der Film kann bei Voranmeldung jederzeit hier gesehen werden.

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

Düsseldorfer Film-Manufaktur

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

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



**Grete
Wiesenthal**

Trägerin
der Titelrolle in



„Das
fremde
Mädchen“.

Der bedeutendste Autorenfilm des Herbstes

Drei Namen, die das Publikum anziehen:

Hugo v. Hofmannsthal — Grete Wiesenthal — Hannes Ruch.

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

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

Telegramm-Adresse: „Films“

Telefon: 8630 und 8631

Abb. 17: Werbeanzeige für den Film »Das fremde Mädchen«.
In: Erste internationale Film-Zeitung, Nr. 32 (9.8.1913), S. 14.
(Mit einem Porträt Grete Wiesenthals und zwei Filmstills.)

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

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

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

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

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

¹⁶³ BW Heymel, S. 187.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kriegspublizistische Vergegenwärtigungsstrategien und das Filmgeschäft der zwanziger Jahre

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



Abb. 20: Filmstill: Der Rosenkavalier auf der Wurstbühne

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

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

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

Die Unterlagen zum Projekt des »Rosenkavalier«-Films weisen eindeutig Hofmannsthal als treibende Kraft des Unternehmens aus. Seit 1923 laufen verschiedene Projekte zu einer Realisierung: Die Licho-Gesellschaft, ein italienischer Produzent und sogar die Ufa (Universum Film AG) interessieren sich für das Projekt, das die Wiener Pan-Film 1925 unter der Regie von Robert Wiene umsetzt. Ausschlaggebend für diese Wahl ist vor allem der Umstand, daß »die Gesellschaft wirklich *will*«. Der Ruf des »Caligari«-Regisseurs Wiene – laut Hofmannsthal übrigens »(neben Lubitsch) der einzige deutsche Regisseur, der Weltruf erworben hat und dessen Sachen Amerika akzeptiert« – ist eher nebensächlich. Fürstner und Strauss gegenüber bemüht sich Hofmannsthal um die Betonung der Eigenständigkeit des Films und seine Funktion als Werbeträger. Der Film soll »die größte Lust machen, die so kennengelernten Figuren nun in der *eigentlichen* Haupthandlung, auf dem Theater, lebend, sprechend, singend zu erblicken«. Die Filmmusik von Strauss soll diese Lust verstärken.¹⁸⁵ Zentraler Antrieb für Hofmannsthals Engagement ist das Geld. Während Strauss ein Honorar von 10 000 Dollar garantiert wird, können Fürstner und Hofmannsthal immerhin je 5 000 Dollar für sich buchen. Die finanzielle Bedeutung dieses Deals läßt sich daran ermessen, daß Hofmannsthal 1923 seine Quartaleinnahmen aus Opern- und Theatertantiemen sowie sämtlichen verkauften Büchern noch mit »summa 2 1/4 Dollar!«¹⁸⁶ angegeben hatte.

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

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

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

¹⁸⁶ Ebda, S. 498.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹⁷ W 47.

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



PAN - FILM - A - G.

Wien, am 24. September 26.

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

Filialen:
Prag,
Budapest,
Krakau, Warschau,
Agram

Ba/H.

Hochwohlgeboren
Herrn

Dr. Hugo von Hofmannsthal,

Bad-Aussee
Ober-Tressen.

Hochverehrter Herr Doktor!

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

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

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

in vorzüglichster Hochachtung

D. H. Sachse

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

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

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

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

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

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

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

²⁰¹ BW Haas, S. 76.

²⁰² Ebda, S. 83.

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

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

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

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

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

Anhang

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Vgl. ebda, S. 196–200.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Vgl. BW Schnitzler, S. 232.

¹⁹ BW Auernheimer, S. 213.

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

²¹ BW Auernheimer, S. 250.

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

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

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

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

²³ Vgl. BW Schnitzler, S. 167.

²⁴ Vgl. ebda, S. 283.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Vgl. BW Schmujlow-Claassen, S. 83.

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

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

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

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

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

³⁴ Vgl. BW Wildgans (1971), S. 3f.

³⁵ Vgl. ebda, S. 18f.

³⁶ Vgl. ebda, S. 21f.

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

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

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

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

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

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

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

Transkriptionen⁴⁰

Anton Bettelheim, Doktor der Rechte, Schriftsteller

Geb. in Wien, 18. November 1851

Gest. in Wien, 29. März 1930

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

Wahlspruch des Biographen

Fremdes Leben nachleben, gut; eigenes Leben vorleben, besser; gar nicht leben, vielleicht am besten.

[Quelle nicht angegeben]

³⁹ BW Schnitzler, S. 306. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁰ Die Transkriptionen zu den auf der beiliegenden Audio-CD enthaltenen Stimmporträts sind nach den Textfassungen des Begleitheftes der von Dietrich Schüller herausgegebenen Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899–1950, Serie 2: Stimmporträts, S. 133–156 zitiert.

Raoul Auernheimer, Schriftsteller

Geb. in Wien, 15. April 1876

Gest. in Oakland, Kalifornien, 7. Januar 1948

Aufgenommen am 15. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 244

In der Liebe ergeht es uns Männern wie es den Kindern bei der Fronleichnamsprozession geht, wenn sie auf den Kaiser warten. Sobald die erste scharlachrote Uniform sich zeigt, klatschen sie in die Hände und rufen: »Der Kaiser!« Und Uniform folgt auf Uniform, und immer rufen sie wieder: »Der Kaiser!« Plötzlich aber verstummen sie, ihr kleines Herz steht still, ihr Atem stockt, denn jetzt erst kommt er wirklich vorbei, der Kaiser. Die anderen, das waren nur die Vorboten.

[Aus: Die große Leidenschaft. Wien-Leipzig 1905, S. 143; geringfügige Abweichungen des gesprochenen Texts zum gedruckten.]

Julius Gans von Ludassy, Schriftsteller

Geb. in Wien, 13. April 1858

Gest. in Wien, 30. September 1922

Aufgenommen am 18. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 525

Jedes politische Parteiprogramm stellt sich als das einzige Mittel vor, das Glück des Staates zu begründen. Es ist aber nur der Ausdruck der Herrschbegier, die in einer besonderen Gesellschaftsschichte rege wird. Für jede kommt ihre Zeit, da wird ihr vertraut, sie gelangt zur Macht. Dann überhebt sie sich, sorgt für das eigene Wohl allein, wird entwertet und bereitet den Boden für eine andere Heilslehre vor. Darum liebe ich nicht den Absolutismus, nicht den Liberalismus, ich schwöre weder auf den Sozialismus noch auf den Anarchismus. Aus diesem wird gewiß wieder eine Autokratie der Zukunft hervorgehen. Darum glaube ich an einen Kreislauf der Macht.

[Quelle nicht eruierbar]

Arthur Schnitzler, Schriftsteller
Geb. in Wien, 15. Mai 1862
Gest. in Wien, 21. Oktober 1931

Aufgenommen am 19. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 536

Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der Letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus.

[Aus: Lebendige Stunden. Einakter aus dem gleichnamigen Zyklus. Berlin 1902, S. 35.]

Das Zeichen tönt, und mächt'ge Neubegier
Wie nie zuvor beflügelt meinen Schritt.
Ich freue mich des guten Kampfs, der kommt;
Die frischen Morgenlüfte atm' ich durstig,
Und preise dieses Leuchten aus den Höh'n,
Als wär' es mir allein so reich geschenkt.
Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit,
Und noch der nächste Augenblick ist weit!

[Aus: Der Schleier der Beatrice. Berlin 1901, S. 215.]

Josef Popper-Lynkeus [d. i.: Josef Popper], Schriftsteller
Geb. in Kolin, Böhmen [heute: Kolín, Tschechische Republik], 21. Februar 1838
Gest. in Wien, 22. Dezember 1921

Aufgenommen am 19. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 645

Ein Individuum ist eben ein Etwas, das nicht aufhören will, zu sein und auch nach seiner Art zu sein. Wenn wir stets darauf so viel als möglich Rücksicht nehmen, daß

Zur beiliegenden CD-Ausgabe der Stimmporträts 175

es nach seiner Art sein will, so bezeugen wir damit unsere Achtung vor seiner *Persönlichkeit*, wie es *Kant* vorschrieb. Wenn wir aber mit größter Peinlichkeit darauf achten, daß das Individuum [nicht] aufhören will, überhaupt zu sein, so erfüllen wir damit das wichtigste, das oberste Grundgebot der Ethik: die Schonung oder Erhaltung jeder physischen Existenz. *Wenn irgendein noch so unbedeutendes Individuum wider seinen Willen aus der Welt verschwindet, so ist das ein ungleich wichtigeres Ereignis als alle politischen, wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Fortschritte auf der ganzen Erde zusammengenommen.* Nichts ist leichter zu beweisen als das.

[Aus: Das Individuum und die Bewertung menschlicher Existenzen. Dresden 1910, S. 51; mit geringfügigen Abweichungen des gesprochenen Texts zum gedruckten.]

Victor Léon [d. i.: Victor Hirschfeld], Bühnenschriftsteller und Regisseur
Geb. in Senitz/Szenice, Oberungarn [heute: Senica, Slowakei], 4. Januar 1858
Gest. in Wien, 3. Februar 1943

Aufgenommen am 21. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 647

Regie in künstlerischem Sinn

Regie, künstlerisch genommen, das heißt nicht mit Berücksichtigung des Handwerksmäßigen, der Handgriffe, der Verständigungsmittel im Bühnenjargon mit Darstellern, Bühnenarbeitern, Malern, Friseuren, Garderobiers und so weiter, kurz des sozusagen Technischen, läßt sich nicht in bestimmte Regeln bringen, läßt sich nicht nach gegebenen Paradigmen ausführen. Wohlverstanden, Regie künstlerisch genommen! In diesem Sinne gibt es nur eine Regie von Fall zu Fall, die sich ändert bei jedem Genre, ja bei jedem Darsteller. Es existiert da keine Schablone, oder vielmehr es soll keine existieren. Die Regie soll ein streng *individualisierendes* Verfahren sein, gleich jenem in der neueren Heilkunst; individualisierend in bezug auf die Art und Eigenart des Stückes und ebenso in bezug auf jene des Darstellers.

[Aus: Regie. Notizen zu einem Handbuch. Mit einem Geleitwort von Hermann Bahr. München 1897, S. 11.]

Leo Feld [d. i.: Leo Hirschfeld], Schriftsteller
Geb. in Augsburg, 14. Februar 1869
Gest. in Florenz, 5. September 1924

Aufgenommen am 22. März 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 873

Aus dem »Herzog von Orleans«
Der Tag wird still. Nun flammen in Paris
Die Lichter auf, und durch die weiche Nacht
Glüht jedes Fenster wie im Widerschein
Geheimer Seligkeit, der Fackelgruß
Einsamer Tempelwacht. Von fern ein Lied
Und Lautenklang – und überall ein Schweigen
Wie von verhaltne[m] Atem – heißem Glück.
So weit! So mocht' es wohl dem Dichter sein,
Der nach dem fernen Rom die Blicke sandte,
Durch dessen tolle Gassen Kampf und Lust
Und Sieg und Liebe ihre Reigen führten,
Der neue Tag die neue Sonne hob,
Und grenzenlos das Leben – wie die Flut,
Die einsam jetzt zu seinen Füßen sang,
Eintönig, Tag um Tag, das alte Lied.
Verbannt? Fürwahr? Bin ich an fremder Küste?
Mach' deinen Frieden mit der Welt und dir
Und lerne schweigen und ein Glück versteh'n,
Das sanft und friedlich deine Tage füllt.
Die Jubel [statt: Jugend; Anm. HH] ist vorbei, die heiße Lust
Am blauen Glanz der Ferne, das ist fort.
Verbannt? Vielmehr zu Hause bist du nun!
Und was verflutend dir das Leben ließ,
Das sammle dankbar nun – und werde still!

[Aus: Der Herzog von Orleans. IV. Akt, 2. Szene.]

Max Burckhard, Schriftsteller
Geb. in Korneuburg, 14. Juli 1854
Gest. in Wien, 16. März 1912

Aufgenommen am 9. April 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 874

Unmoralisch? Ich finde es nur im höchsten Grade unmoralisch, wenn man zwei Leute, die sich nicht mehr mögen, nicht ausstehen können, vielleicht nicht nur die Liebe, sondern auch die Achtung vor einander verloren haben, zwingt, mitsammen weiter zu leben, ununterbrochen miteinander zu sein, sich zu quälen, ihre Qual, ihre Verbissenheit, ihre Wut aneinander auszulasen, der Welt und den Kindern das Beispiel fortwährenden Unfriedens zu geben – und dazwischen, den Lockungen des Augenblicks oder auch nur der Macht der Gewohnheit oder dem herrlichen Gedanken der »ehelichen Pflicht« folgend, doch wieder als Mann und Frau zu leben und zu verkehren. Das ist unmoralisch, lieber Freund!

[Aus: Im Paradiese. Komödie. Wien, Leipzig 1907, S. 84f.]

Hugo von Hofmannsthal, Dichter
Geb. in Wien, 1. Februar 1874
Gest. in Rodaun [heute: Wien], 15. Juli 1929

Aufgenommen am 22. April 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser;
Ph 876

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen.
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet

178 Heinz Hiebler

Bei den Sibyllen, den Königinnen.
Und da sitzen sie wie zu Hause
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die Leichten sind an die Schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein.
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

[Manche freilich ... Aus: Ausgewählte Gedichte. Berlin 1903, S. 26f.]

Anton Wildgans, Schriftsteller
Geb. in Wien, 17. April 1881
Gest. in Mödling, 3. Mai 1932

Aufgenommen am 20. November 1931 im Phonogrammarchiv von Leo
Hajek; G 3376

Wo sich der ewige Schnee
Spiegelt im Alpensee,
Sturzbach am Fels zerstäubt,
Eingedämmt Werke treibt.

Wo in der Berge Herz
Dämmert das Eisenerz,

Zur beiliegenden CD-Ausgabe der Stimmporträts 179

Hammer Gestein zerstampft,
Zischend die Schmelzglut dampft.

Wo durch der Ebene Gold
Silbern der Strom hinrollt,
Ufer von Früchten schwillt,
Hügelan Rebe quillt,

Wurzelheil, Kraft im Mark,
Pflichtgewillt, duldenstark,
Einfach und echt von Wort
Wohnen die Menschen dort.

Pflügenschweiß, Städtefleiß
Hat da die rechte Weis
Was auch Geschick beschied
Immer noch blüht ein Lied.

Österreich heißt das Land!
Da er's mit gnädiger Hand
Schuf und so reich begabt,
Gott hat es liebgehabt!

[Österreichisches Lied. Aus: Gesammelte Werke. Bd. 5. Leipzig 1930,
S. 265.

Aufgenommen am 20. November 1931 im Phonogrammarchiv
von Leo Hajek; G 34/2

Willst du gleich die Früchte greifen?
Hast doch eben erst gesät!
Laß sie werden, laß sie reifen:
Früh ist Arbeit, Ernte spät.

Läßt kein Wachstum sich beschleunen,
Ihr Gesetz hat jede Saat,

180 Heinz Hiebler

Rüste Werkzeug, baue Scheunen
Für die Fechsung, für die Mahd!

Heimsen andere Pflüger eher,
Voll Geheimnis ist die Welt;
Sei kein Neider, sei kein Späher
Nach des Nachbars Ackerfeld!

Glaubst du vor dem Schnitt zu sterben,
Sei nicht bange um die Frucht!
Kein Ertrag bleibt ohne Erben,
Keine Tat bleibt ungebucht.

Wer im Werk den Lohn gefunden,
Ist vor Leid und Neid gefeit,
Denn er hat sich überwunden
Und kann warten und hat Zeit.

[Letzte Erkenntnis. Aus: Das Buch der Gedichte. Leipzig 1929, S. 219.]

