

HofMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Klaus E. Bohnenkamp **Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi: Briefe und Dokumente** Heinz Rölleke
Hofmannsthal und das alttestamentarische Buch »Kohelet«
Daniel Hilpert **Eugenik und Sexualpathologie in Frank Wedekinds »Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie«** Johannes Ungelenk **Rainer Maria Rilkes »Die Flamingos« Ein Kling(-ge-)ding** Mathias Mayer **Marcel Prousts Königin von Neapel – mit einem Exkurs zu Hofmannsthal** Karl Pestalozzi **Wirklichkeit und Ideal in Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit«**
Michael Navratil **Schnitzlers Psychopoetik des Narzissmus – mit einer Interpretation von »Die Frau des Richters«**

25/2017

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
25/2017

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 25/2017

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 2017, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

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

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

Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9902-4

Inhalt

Klaus E. Bohnenkampf

»Wir haben diesen Dichter geliebt ...«

Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi

Briefe und Dokumente

7

Heinz Rölleke

»Und immer weht der Wind«

Hofmannsthal und das alttestamentarische Buch »Kohelet«

121

Daniel Hilpert

»Mein Fleisch heißt Lulu«

Eugenik und Sexualpathologie in Frank Wedekinds

»Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« (1894)

137

Johannes Ungelenk

Rainer Maria Rilkes »Die Flamingos«

Ein Kling(-ge-)ding

163

Mathias Mayer

Marcel Prousts Königin von Neapel

Mit einem Exkurs zu Hofmannsthal

193

Karl Pestalozzi

»Ich habe alles reiflich erwogen«

Wirklichkeit und Ideal in Karl Kraus'

»Die letzten Tage der Menschheit«

213

Michael Navratil
Selbstsucht und Selbstsuche
Schnitzlers Psychopoetik des Narzissmus
Mit einer Interpretation von »Die Frau des Richters«
237

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

279

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

283

Anschriften der Mitarbeiter

295

Register

297

Klaus E. Bohnenkamp

»Wir haben diesen Dichter geliebt ...«
Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi
Briefe und Dokumente

Der Schweizer Journalist, Essayist und Literaturkritiker Eduard Korrodi, geboren am 20. November 1885 in Zürich, ist heute, mehr als 60 Jahre nach seinem Tod am 4. September 1955, selbst in Literaten- oder Germanistenkreisen nahezu unbekannt.¹ Seinen Zeitgenossen hingegen galt er als wegweisender Mentor und Anreger,² als »schweizeri-

* Für Kopien der Dokumente und Briefe (s.u. S. 93-110) sowie die Erlaubnis zu deren Abdruck sei Dr. Christa Baumberger (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.), Hildegard Dieke (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N.), Frank Schmitter (Monacensia Literaturarchiv, München) und Elisabeth Trümpy-Burch (Allschwil, Schweiz) herzlich gedankt. Dank für liebenswürdig gewährte Hilfe und wichtige Auskünfte geht an Marianne Da Ros (Handschriftensammlung der Wienbibliothek, Wien), Curdin Ebnetier (Sierre), Dr. Konrad Heumann (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.), Dr. Katja Kaluga (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.), Dr. Franziska Kolp (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern), Stephanie Märchy (Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung), Dr. Helen Münch-Küng (Zufikon, Schweiz), Yannique Richard (Redaktionsarchiv der Neuen Zürcher Zeitung, Zürich), Bettina Zimmermann (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.) und nicht zuletzt an die Mitarbeiterinnen der Fernleihstelle der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart für ihre Geduld und Umsicht bei der Beschaffung der in Stuttgart nicht vorhandenen Ausgaben der »Neuen Zürcher Zeitung«.

¹ Zum Folgenden vgl. die bei Peter von Matt angefertigte Dissertation von Helen Münch-Küng, *Der Literaturkritiker Eduard Korrodi (1885–1955)*. Bern u.a. 1989 (*Zürcher Germanistische Studien* 18; künftig zit. als: Münch-Küng), vor allem das Kapitel »Leben und Werk Eduard Korrodis« (S. 17–68); ferner die ›Biografie‹ und den Essay der Herausgeberin »Eduard Korrodi als Literaturkritiker und Feuilletonchef« in: Eduard Korrodi, *Ausgewählte Feuilletons*. Hg. von Helen Münch-Küng. Bern/Stuttgart/Wien 1995 (künftig zit. als: Korrodi, Feuilletons), S. 11–38 und 301–325.

² Eduard Korrodi war von 1916 bis 1948 Mitglied des Schweizerischen Schriftstellervereins, engagierte sich in mehreren leitenden Funktionen im Zürcher »Lesezirkel Hottingen« und dem ihm angegliederten »Literarischen Club«, als dessen Präsident er von 1923 bis 1926 amtierte. Von 1924 bis 1942 wirkte er im Aufsichtsrat der Schweizerischen Schillerstiftung, war Mitbegründer und bis zum Lebensende Kurator des 1921 von Martin Bodmer gestiften »Gottfried-Keller-Preises« und 1926 Gründungsmitglied und Präsident der Zürcher Sektion des PEN-Clubs (vgl. Helen Münch-Küng, *Die Gründungsgeschichte des PEN-Clubs in der Schweiz*. Bern 2011) sowie von 1938 bis 1939 Mitglied der Kantonalen und von 1938 bis 1942 der Städtischen Literaturkommission Zürich.

scher Geisteswärter«,³ als »das literarische Bundesgericht« der Schweiz⁴ und allmächtiger »Literaturpapst«.⁵ Diese einzigartige Position eines »Entdeckers«⁶ und »Erweckers«, »Richters« und »Vernichters« hat er in der Feuilletonredaktion der »Neuen Zürcher Zeitung« zwischen 1915 und 1950 über 35 Jahre hin behauptet – »geliebt, geehrt«⁷ und »ange-

³ Carl Selig, Abschied von Eduard Korrodi. In: *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, Dienstag, den 6. September 1955, Nr. 208. Bl. 1f. Unter diesem Aspekt war Korrodi zuerst 1918 mit seiner wegweisenden Schrift »Schweizerische Literaturbriefe« (Frauenfeld 1918) hervorgetreten. Im ersten Brief »Seldwylergeist und Schweizergeist« hatte er seine Zeitgenossen zur radikalen Abkehr vom als allzu idyllisch und provinziell empfundenen »Seldwylergeist« in der Nachfolge Gottfried Kellers aufgefordert und sie beschworen: »Die Weltänderung ist da! Um unserer neuen Gesinnung willen lasset die Seldwyler gewesen sein! [...] Sagt es auch ruhig, dass der Seldwylergeist nicht mehr in unserer Dichtung umgehen soll, denn er verkleinert die Schweiz« (S. 1–25, Zitat S. 5; Korrodi, Feuilletons, S. 47–58, Zitat S. 48). Eine ähnliche Tendenz verfolgt er mit seinem 1924 in Leipzig veröffentlichten Buch »Schweizerdichtung der Gegenwart«.

⁴ Max Frisch, Partei ergriffen. In: *National-Zeitung*. Basel, 11. November 1972: nz am Wochenende, Nr. 420, S. III; Jakob Bührer zu Ehren (Münch-Küng [wie Anm. 1], S. 102, und dies. in: Korrodi, Feuilletons, S. 27, bietet das falsche Datum: »11.9. 1972«, ungeprüft übernommen von Thomas Bodmer, *Der Sammler und die Seinigen*. Martin Bodmer [1899–1971] und der Gottfried Keller-Preis. Zürich 2010, S. 41 mit S. 178, Anm. 88). Frisch fügt seinem Diktum freilich schon damals ein »heute vergessen« hinzu. Der kurze Text ist nachgedruckt in: Jakob Bührer zu Ehren. Eine Dokumentation. Hg. von Dieter Zeller. Basel 1975, S. 42.

⁵ Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 15; diese häufig angeführte Wendung findet sich auch bei Erwin Jaecle (Zeugnisse zur Freitagsrunde. Zürich 1984, S. 60f.) und zuletzt bei Tobias Hoffmann-Allenspach (Eduard Korrodi. In: Andreas Kotte [Hg.], *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich 2005. Bd. 2, S. 1022f.) oder Thomas Bodmer (wie Anm. 4, S. 41).

⁶ Hohe Aufmerksamkeit erregte 1920 seine Entschlüsselung des Pseudonyms »Emil Sinclair«, unter welchem Namen Hermann Hesses »Demian. Die Geschichte einer Jugend« im Juni 1919 bei S. Fischer in Berlin erschienen war. Nicht wenige Spekulationen zielten schon bald in diese Richtung, und so forderte Korrodi im Artikel »Wer ist der Dichter des ›Demian‹?« in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 24. Juni 1920 (Nr. 1050) Hesse zu einem öffentlichen Bekennnis auf (s. auch Korrodis bestätigenden Artikel vom 4. Juli 1920, Nr. 1112: »An Hermann Hesse, den Dichter des ›Demian‹«). Hesse selbst bekennst sich zur Autorschaft in der Zeitschrift »Vivos voco« (1. Jg., 1919/20, Heft 10; vgl. insgesamt: Hermann Hesse. 1877–1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Katalog der Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N., S. 234–221) und äußert »kurz vor seinem Tod«: »Dann wurde mein Geheimnis mir entrissen. Es tauchte in der Presse da und dort die Vermutung auf, ich könnte der Autor des Demian sein. Daraufhin stellte mich Korrodi in der Neuen Zürcher Zeitung auf eine etwas brüsk Art, und ich sah mich zur Antwort und zur Lüftung des Geheimnisses gezwungen. Ich war längere Zeit deshalb gegen Korrodi verstimmt, doch bin ich nicht nachträglich, und unser Verhältnis war bis zu K.s Tod gut kollegial« (Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a.M. 1970, S. 811f.).

⁷ 1935 erhält er die Ehrengabe der Literaturkommission der Stadt Zürich und 1943 die Erste Ehrengabe der Schweizerischen Schillerstiftung. 1949 wird er wegen seiner »außerordentlichen Verdienste [...] um die Künste und namentlich um die Literatur« zum Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Wilhelm Hauserstein an Eduard Korrodi, 31. Oktober 1949. In: Wilhelm Hauserstein, *Ausgewählte Briefe. 1904–1957*. Hg., eingeleitet und kommentiert von Hellmut H. Rennert. Oldenburg 1999, S. 239f.) und zum Vorstandsmitglied der »Gesellschaft der Freunde René Schickeles« gewählt (vgl. Münch-Küng [wie Anm. 1], S. 59; dies. in: Korrodi, Feuilletons, S. 22–24, 37f.). Am 20. November 1935

griffen«, immer aber »ernst genommen«,⁸ so dass kaum ein Schweizer Schriftsteller der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihn nicht in Tagebüchern oder Memoiren »erwähnt« oder »in gereizter Weise ›behandelt«⁹.

Als jüngster Sohn des angesehenen Lehrers, Schulbuchautors und Lyrikers »für den Hausgebrauch« Johann Heinrich Korrodi (1834–1910) und der Marie Zurgilgen (1852–1950), die der Vater 1882 in dritter Ehe geheiratet hatte, besucht Korrodi die Schule in Zürich und ab Oktober 1898 das Kollegium »Maria Hilf« in Schwyz. Ab dem Wintersemester 1905/06 studiert er deutsche Philologie, Alt-isländisch und Kunstgeschichte in seiner Heimatstadt und wird hier, nach einem Berliner Auslandssemester im Winter 1907/08 bei Erich Schmidt und Richard Moritz

bringt die »Neue Zürcher Zeitung« (Nr. 2019) Fritz Ernsts Gratulation »Dr. Eduard Korrodi. Zu seinem 50. Geburtstag«, während am Vortag Thomas Manns improvisierte Rede den Höhepunkt eines Festbanketts gebildet hatte, das im Zürcher Zunfthaus zur Zimmerleuten von Freunden und Verehrern ausgerichtet worden war: »Allzuviele Reden, an deren Ende die meine« (Thomas Mann, Tagebücher 1935–1926. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M. 1978, S. 207, 209; vgl. Manns Brief vom 29. November 1935 an Korrodi. In: Thomas Mann, Briefe 1889–1936. Hg. von Erika Mann. Frankfurt a.M. 1961, S. 445). Zehn Jahre später erscheint in Zürich neben Martin Bodmers im Selbstverlag herausgebrachter Rede »Eduard Korrodi zum sechzigsten Geburtstag« die nahezu dreihundertseitige »Freundesgabe für Eduard Korrodi zum 60. Geburtstag« mit Beiträgen von Martin Bodmer, Carl J. Burckhardt, Robert Faesi, Hermann Hesse, Ernst Howald, Max Rychner, Emil Staiger, Werner Weber und anderen. Zudem gewährt die Bodmer-Stiftung dem Jubilar »zwar keinen offiziellen Preis, aber immerhin die damalige volle Preissumme von Fr. 6 000,– zur Aufstockung der bevorstehenden, kärglichen Pension, die Korrodi von der NZZ erwarten durfte« (Thomas Bodmer [wie Anm. 4], S. 43).

⁸ Die Zitate bei Werner Weber, Eduard Korrodi gestorben. In: Neue Zürcher Zeitung, Montag, 5. September 1955. Ferausgabe. Bl. 1, Nr. 244. Am folgenden Tag würdigt Weber den Verstorbenen in einem weitausholenden Essay »Eduard Korrodi. Bildnis und Leistung eines Zeitgenossen« (Neue Zürcher Zeitung, Dienstag, 6. September 1955. Ferausgabe. Bl. 2, Nr. 245). Am 24. September schreibt er »in Wochen, da mir lauter Tod und Verabschiedungen zugemutet waren«, nachdenklich und ratlos an Max Rychner: »Unser E.K.! Ein solches Leben, voller Siege und am Ende ohne ein Reich: für mich kann ich es nur bedenken, hin und her drehen; aber völlig verstehen nicht. Muss man so schwer bezahlen, wenn einer als Jüngling und junger Mann mit Blitzstrahl ›das Rechte‹ traf. Sie wissen es, lieber Max Rychner, wie es traf. Ich ahne es und bin umso schwerer von der Spätzeit betroffen. Das gehörte nicht nur ihm; da trug er an seiner Generation und für diese« (Werner Weber. Briefwechsel des Literaturkritikers aus sechs Jahrzehnten. Hg. und mit einer biografischen Einleitung versehen von Thomas Feitknecht. Zürich 2009, S. 97f.).

⁹ Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 69: »Dort, wo der Dichter weniger wagemutig war, wo sein Verleger vielleicht zur Vorsicht mahnte, taucht Korrodi unter Pseudonymen auf«, zum Beispiel als »Der beleidigte Korridor«, als »Krokodilowkj« und »Krokodilödeli« bei Robert Walser oder als »Cesario« in Max Frischs Tagebuch von 1946 (Die Tagebücher. 1946–1949. 1966–1972. Frankfurt a.M. 1985, S. 11–16); die Belege bei Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 102–107 (Max Frisch) und 108–111 (Robert Walser); s. auch Münch-Küng. In: Korrodi, Feuilletons, S. 24–30.



Abb. 1: Eduard Korrodi, nach einem Ölbild von Hans Sturzenegger (aus: Korrodi, Feuilletons, S. 25; das dort »um 1930« datierte Bild dürfte nach Korrodis Dankschreiben an den Maler vom Ende Januar 1924 bereits 1923/24 entstanden sein; freundlicher Hinweis von Frau Monika Ley, Stadtarchiv Schaffhausen).

Meyer,¹⁰ im Januar 1910 mit der von Adolf Frey (1855–1920) betreuten Dissertation »Stilstudien zu C.F. Meyers Novellen« zum Dr. phil. promoviert.¹¹ Anschließend wirkt er als Lehrer in St. Gallen und am

¹⁰ Korrodi erinnert sich, nach einer Vorstellung von Hofmannsthals »Großem Welttheater« im März 1933 im Berliner »Deutschen Theater«, jener Zeit: »Als ich als Student im Olymp des Theaters stundenlang stand, nicht saß, sah ich unten ein einigeres Kultur-Deutschland. Der schöne, Goethen auf den oberflächlichen Blick geborgte Ordinarius für deutsche Literaturgeschichte erschien: Erich Schmidt« (K30). Und dem am 8. Oktober 1914 in Berlin verstorbenen Richard Moritz Meyer, dessen »Deutsche Literatur im XIX. Jahrhundert« er »trotz allem« für »den klügsten Versuch einer neueren Literaturgeschichte« hält (Das konervative Herz der deutschen Literatur; in: Neue Zürcher Zeitung, 14. Januar 1923, Nr. 58: Korrodi, Feuilletons, S. 170–192), widmet er einen einfühlsamen Nachruf (Neue Zürcher Zeitung, 13. Oktober 1914, Nr. 1411).

¹¹ Gedruckt 1912 im Haessel-Verlag zu Leipzig. Eine erweiterte Fassung erscheint, ebenfalls 1912, im selben Verlag unter dem Titel »C.F. Meyer-Studien«. Schon als Student war Korrodi mit Vorträgen und Zeitschriftenbeiträgen hervorgetreten, zudem mit einer Monografie über die österreichische Schriftstellerin Enrica von Handel-Mazzetti (1871–1955) (Enrica von

Gymnasium Zürich, wo Max Rychner und Martin Bodmer¹² zu seinen Schülern zählen. Nach wiederholten Demütigungen und Enttäuschungen, die er wegen seiner katholischen Konfession¹³ in der protestantisch dominierten Stadt zu dulden hat, übersiedelt er im Sommer 1913 erneut nach Berlin und arbeitet an der Habilitationsschrift »Die Darstellung der deutschen Literaturgeschichte. Ein historiographischer Versuch«, welche allerdings über das bei der Zürcher Fakultät eingereichte Kapitel »Die Darstellung der Literaturgeschichte in der Romantik und dem Jungen Deutschland« nicht hinaus gediehen ist.¹⁴ Obwohl sein Plan, sich in Zürich als Privatdozent niederzulassen, am harschen Einspruch Emil Ermatingers (1873–1953), des Zweitgutachters an der dortigen Philosophischen Fakultät, scheitert, versucht Korrodi, das ehrgeizige Vorhaben auf anderem Wege voranzutreiben, und gibt es erst auf, als er sich im Oktober 1914 um die Stelle eines ›Feuilletonredaktors‹ an der ›Neuen Zürcher Zeitung‹ bewirbt, die durch den Tod Fritz Martis (1866–1914)

Handel-Mazzetti. Die Persönlichkeit und ihr Dichterwerk. Münster 1909) und mit dem Buch: Gottfried Keller. Ein deutscher Dichter (Deutsche Lyriker Bd. IX. Leipzig 1910). Vgl. die Auswahlbibliografien in: Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 213–215, und in: Korrodi, Feuilletons, S. 329–334; s. ferner die bibliografischen Angaben im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig und Frankfurt a.M., s.v. Korrodi, Eduard.

¹² Max Rychner (1897–1960), seit 1922 Redakteur der Zürcher Halbmonatszeitschrift »Wissen und Leben«, die er als »Neue Schweizer Rundschau« weiterführt, äußert sich mehrfach zu Wesen und Wirken seines Gymnasiallehrers und späteren Kollegen: Eduard Korrodi – Ein Kapitel Zürcher Literatursoziologie (Die Tat. 16. Jg., Nr. 1, 3. Januar 1951), Erlebte Literatur (Die Tat. 17. Jg., Nr. 291, 25. Oktober 1952), Eduard Korrodi † (Die Tat. 20. Jg., Nr. 244, 6. September 1955), Frühe Erfahrungen (Zürich 1957, S. 43–45), Unvergessene Lehrer: Eduard Korrodi (Die Tat. 27. Jg., Nr. 143, 28. Mai 1962), »Vorwort« zu: Eduard Korrodi, Aufsätze zur Schweizer Literatur (Bern/Stuttgart 1962, S. 9–16); s. auch Rychners u. S. 13f. mit Anm. 21, zitierten Brief an Carl J. Burckhardt. – Zu Martin Bodmer (1899–1971) s.u. Anm. 195 und 196. Zum Verhältnis Bodmer/Korrodi vgl. »Eduard Korrodi und Martin Bodmer. Mentor und Ziehsohn«. In: Thomas Bodmer (wie Anm. 4), S. 27–48.

¹³ Max Wehrli gibt im Artikel »Korrodi, Eduard« in der »Neuen Deutschen Biographie« (Bd. 12. Berlin 1980, S. 598f.) als Religionszugehörigkeit irrtümlich »ref[ormiert]« an. – Korrodi ist seit 1905 als Student Mitglied der Zürcher »Renaissance«, des »Verbands Schweizerischer Katholischer Akademiker-Gesellschaften«, zu deren Altherrenschaft er nach seiner Promotion 1910 überwechselt. Ab 1909 leitet er die Literarische Sektion des »Schweizerischen Katholischen Volksvereins«. Derlei Aktivitäten finden durch seine Berufung an die »Neue Zürcher Zeitung« ein Ende: »Die politische Gegenleistung für die Anstellung des Katholiken Korrodi an der liberalen NZZ war, dass er sich in keiner katholischen Organisation mehr zu exponieren hatte« (Christoph Baumer, Die »Renaissance«. Verband Schweizerischer Katholischer Akademiker-Gesellschaften. 1904–1996. Freiburg/Schweiz 1996, S. 185f.). Zu Korrodos schwieriger Situation als »Vertreter einer jungen katholischen Intelligentsia« vgl. Bernhard Wigger, Die Schweizerische Konservative Volkspartei. 1903–1918. Freiburg/CH 1997, S. 228f.

¹⁴ Vgl. Münch-Küng. In: Korrodi, Feuilletons, S. 19: »Die Darstellung der deutschen Literaturgeschichte ist nie entstanden, die eingereichte Habilitationsschrift nicht auffindbar.«

frei geworden war – Konkurrenten sind Konrad Falke (1880–1942) und Robert Faesi (1883–1972). Im November wird er gewählt. Der Antritt im Januar 1915 markiert den Beginn einer geradezu legendären Tätigkeit, in deren Rahmen er zunehmend an Einfluss und Bedeutung gewinnt, vor allem seit er ab dem 30. Oktober 1928 als Nachfolger Hans Trogs (1864–1928) die Feuilletonredaktion leitet, und, sich dieser »herrlichen Machtstellung« durchaus bewusst¹⁵ als »ungewöhnliche[r] Geist [...] den literarischen Teil der größten Schweizer Zeitung mit einem ruhelosen Feuer belebt«.¹⁶

Das Kürzel »E.K.« zu Anfang einer Rezension oder Anzeige – je nach Wichtigkeit zeichnet Korrodi seine Beiträge auch mit »K.«, »e.k.« oder »k.« – wird für junge und etablierte Autoren gleichermaßen zum erstrebten wie gefürchteten Sigel, das über Erfolg oder Misserfolg zu entscheiden vermag.¹⁷ Ende 1950 übergibt er das Amt an Werner Weber (1919–2005), den jungen Freund, der schon 1941 als freier Mitarbeiter seine »Rezensiertätigkeit [...] aufgenommen« hatte und seit dem 15. Juli 1946 der Redaktion angehört.¹⁸ Fünf Jahre später, am 4. September 1955, »entschläft« er, fast 70-jährig, »nach schwerer Krankheit«, vereinsamt

¹⁵ Korrodi an Werner Weber, 15. Juli 1944. In: Werner Weber. Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 47f.

¹⁶ Rudolf Borchardt, Handlungen und Abhandlungen. Berlin 1928, S. 207; Ders., Prosa I. Hg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 525.

¹⁷ Die Fülle seiner Texte und Themen dokumentiert die von Helen Münch-Küng 1995 »anhand der Jahresregister im Archiv der NZZ« maschinenschriftlich zusammengestellte Liste: Eduard Korrodi. Gesamtverzeichnis NZZ-Feuilleton-Beiträge 1914–1950 (nicht im Handel; ein Exemplar im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a.N.). Ihr zufolge hat Korrodi schon 1914 im Mai, Juli und Oktober sowie vermehrt im Dezember Beiträge für die »Neue Zürcher« geliefert. Berücksichtigt werden die Artikel bis zu Korrodis Rückzug aus der Feuilletonredaktion, nicht aber spätere Arbeiten, zu denen ihn seine angespannte finanzielle Lage drängt. So klagt er enttäuscht dem Nachfolger Werner Weber am 5. September 1954: »Nie hätte ich mir nach 3½ Jahren der Entfernung von der Feuilletonredaktion träumen lassen, dass Du Deine ursprünglichen und so mannigfach ›verbrieften‹ Gefühle der Dankbarkeit mir gegenüber je in eine gewisse Verhärtung verkehren würdest. / Ich muss betteln bei Dir, um ein Buch von Dir zu bekommen, das ich besprechen könnte. [...] Ich bin überzeugt, dass Dir nicht ganz bewusst ist, dass meine Existenz in Zürich von Deinem Wohlwollen abhängt; denn wenn dieses ausbleibt, wie soll ich da von Chefredaktor [Willy] Bretscher die 400 Frk Zulage zu meiner Rente anmahnen können?« (Werner Weber. Briefwechsel [wie Anm. 8], S. 83f.); vgl. dazu auch Thomas Bodmer (wie Anm. 4), S. 43 (zit. o. Anm. 7).

¹⁸ Werner Weber. Briefwechsel (wie Anm. 8), S. 45 (Korrodi an Weber, April 1943) und 362. Am 19. Februar 1951 bekennt Werner Weber dem Manesse-Verleger Walther Meier: »Sie können sich denken, dass für mich der Weggang meines verehrten Freundes und Lehrers Eduard Korrodi menschlich und beruflich ein nicht eben leichtes Erlebnis war. Was haben wir doch der faszinierenden Anregung durch diesen Menschen zu verdanken!« (Ebd., S. 55)

im Kantonsspital Zürich und wird am 7. September auf dem Friedhof Enzenbühl bestattet.¹⁹

*

Korrodi war eine »einnehmende, aber auch zuweilen verstörende Persönlichkeit«.²⁰ Vielsagend bekennt er in einem undatierten Brief an Herbert Steiner aus den 1920er Jahren (DLA): »Mich interessieren nur die Menschen in den Werken. Die andern liebe ich aus der Ferne.«

Als Max Rychner ihm im Dezember 1952 in Zürich begegnet –

Gestern traf ich unterwegs in der Stadt einen Mann, der auf verschneiter Straße greisenhaft zögernd und ängstlich mit kleinen Schritten daherkam, den Mund halb offen vor Aufmerksamkeit, eine gelbe Mappe am Griff haltend: es war Korrodi, der mich nicht erkannte und den ich vor vierzig Jahren als Lehrer am Gymnasium hatte –,

erinnert er sich jener früheren Zeit:

er war 27jährig, pechschwarze Haare auf einem schmalen Schädel, blaue Augen darunter; er liess sich vom besten Schneider kleiden und hatte Neigung zum Dandysm, aber auch zu edlen Dingen, die sich in der Sprache offenbaren, zum Jugendwerk Hofmannsthals, zu Gerhart Hauptmann, und er war von einer Lebendigkeit, die uns 15jährige auf nie gekannte Weise mitriss. [...] damals noch ganz heiter im Boshaften: Rasch wechselnde Zuteilung von Gunst, den einen gegen den andern vorschickend, heute das Gegenteil von gestern verfechtend – aber in allem stets auf eine eigene, von allen Klischees entfernte Beobachtung und Formulierung drängend. [...] Er konnte auch herzlich sein, für einen Augenblick, denn alles in ihm war in beständiger rascher Drehung und jagte ihn weiter. War er in guter Form, so ergab das

¹⁹ Vgl. die Todesanzeige der »Anverwandten« in: Neue Zürcher Zeitung, 6. September 1955. Fernausgabe Nr. 245. Bl. 2. Zu Korrodis quälend sich hinziehender Zungenkrebskrankung hatte Werner Weber am 11. August 1955 Ernst Howald berichtet: »Es ergeht ihm schrecklich. Er leidet am ganzen Leib; sein Antlitz ist nur noch Blick, keine Wangen mehr. Und er ist, was wir doch nach seinen Wehleidigkeiten in kleinen Dingen gar nie erwarten wollten – er ist erschütternd geduldig, ruhig, tapfer, und wenn er je etwas Eitles hatte (kein Schneider auf der Welt machte ihm die Revers recht und die Hosenaufschläge angemessen), so hält er sich jetzt in stillem, großartigem Stolz: Ihr sollt mich entstellt nicht sehen ... Man kann nur an ihn denken« (Werner Weber. Briefwechsel [wie Anm. 8], S. 86); ähnlich Max Rychner an Walther Meier, 9. September 1955, zit. in: Erwin Jaekle (wie Anm. 5), S. 64.

²⁰ Thomas Bodmer (wie Anm. 4), S. 41. Ähnlich die bei Erwin Jaekle zitierten »unsicherer und bisweilen bösen Urteile«, die »Korrodi über seinen Tod hinaus« begleiteten (wie Anm. 5, S. 59–64).

etwas Sprühendes, denn er hatte Talent in die Wiege mitbekommen; aber später, an der Zeitung, vergab er sich ganz an zahllose kleine Absichten.²¹

Hier treten die widersprüchlichen Charakterzüge deutlich ans Licht: Liebenswürdig und verletzlich zugleich, nachtragend im persönlichen Verkehr, streitbar und kompromisslos in den Wertungen und Urteilen, berühmt und berüchtigt wegen seines schwankenden, nicht selten anfechtbaren und polemischen Umgangs mit zeitgenössischen Autoren – all das trägt dazu bei, dass sich im Laufe der Jahre die Bedenken und Angriffe gegen ihn und seine als allzu beherrschend empfundene Position mehren. Robert Faesi, der langjährige Freund und Weggefährte, fasst zusammen:

Eduard Korrodi hat das Zeug zum führenden Kritiker der deutschen Schweiz in sich. Und das trotz seiner ängstlichen Nervosität! Sie ist vielmehr die Kehrseite oder gar die Voraussetzung für die verfeinerte Impressionabilität, den Spürsinn, die geistige Behendigkeit und Wendigkeit, die ihn mehr als jeden andern zum Vertreter einer kommenden Generation prädestiniert. Allzeit auf dem Quivive, stöbert er ein neues Talent auf, als wäre es ein kostbares Wild, spitzt seine Pfeile, und von ihnen getroffen zu werden, ist eine Auszeichnung. Aber selbst ist er Pfeilen ausgesetzt wie ein St. Sebastian, als das Ziel aller, die ihm ein Manuskript anhängen oder für ein abgelehntes sich an ihm rächen wollen. [...] Im Vergleich zu meiner Geraadlinigkeit empfand ich seinen Stil als graziös geschwungenes Arabeskenwerk voll unerwarteter, bisweilen kapriziöser Wendungen und Windungen. Und hat all das nicht auch dem Literaturkritiker E.K. seine unverkennbare Note gegeben?²²

Auch der um ein Vierteljahrhundert jüngere und in seinen Anfängen von Korrodi geförderte Manuel Gasser (1909–1979) zeichnet aus der Rückschau der 1970er Jahre ein zwischen »Charme« und »Eifersucht« oszillierendes Bild:

²¹ Carl J. Burckhardt – Max Rychner, Briefe 1926–1965. Hg. von Claudia Mertz-Rychner. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1970, S. 144f. Vgl. Rychners Schilderung in »Frühe Erfahrungen« (wie Anm. 12), S. 44: »[...] da zum ersten Mal der siebenundzwanzigjährige Eduard Korrodi als unser Deutschlehrer hereinkam, wieselflink, gut angezogen, in rascher Folge Widersprüchliches befehlend. [...] Mit ihm zog eine Beschwingtheit bei uns ein, von deren Vorhandensein unter Menschen wir nichts geahnt hatten, bis sie uns leichter, empfänglicher, allbeweglicher macht. Unvoraussehbarkeit, Sprunghaftigkeit seiner Einfälle gehörte zu ihr, unsere beständige leichte Bangnis vor einem möglichen Umschlag der Stimmung ebenfalls.«

²² Robert Faesi, Erlebnisse, Ergebnisse. Erinnerungen. Zürich 1963, S. 144f. Vgl. München-Küng (wie Anm. 1), Kapitel II: Polemik um Eduard Korrodi (S. 69–132) und Kapitel III: Korrodis Persönlichkeit aus der Sicht seiner Zeitgenossen (S. 133–135).

Eduard Korrodi war ein Mann von kleiner, unersetzer Statur. Seine körperliche Beschaffenheit war nicht zuletzt schuld an den Komplexen, von denen er mehr hatte als ein Hund Flöhe. [...] Er konnte sich, in Briefen vor allem, zu übertriebenem Lob und zu rückhaltlosen Geständnissen hinreißen lassen und [...] gleich darauf, ohne Grund, die kalte Schulter zeigen und sich wochenlang in Schweigen hüllen. Talente zu entdecken, war seine Leidenschaft, und bei der Lancierung eines Neulings erwies er sich von ingenöser Großzügigkeit. Sobald er aber am Ziel war und die ersten Komplimente über seine Entdeckung zu hören bekam, sah er in dieser auch schon einen Konkurrenten und entzog ihr seine Sympathie. Ich war nicht der einzige, der diese seltsame, aus Großzügigkeit und Neid gemischte Haltung zu spüren bekam. [...] Die mit E.K. bezeichneten Kritiken fielen ins Gewicht; ihr Autor zählte zu den Fixsternen am deutschen Literaturhimmel. [...] er besaß eine Faszinationskraft, der man unwillkürlich verfiel. In entscheidenden Dingen war sein Urteil unbestechlich und gerecht, und ich kann sagen, daß ich spätere nie wieder einen kritischen Geist von einem Feingefühl traf, das sich mit dem seinigen hätte messen können.²³

Internationales Aufsehen erregt das, was im Januar 1936 als literarische Kettenreaktion abläuft: Gegen Leopold Schwarzschilds aus der Pariser Emigration geführten Angriff auf den Verleger Gottfried Bermann-Fischer als »Schutzjuden²⁴ des nationalsozialistischen Verlagsbuchhandels«²⁵ hatte Thomas Mann, auf Bitten des Verunglimpften, in der »Neuen Zürcher Zeitung« einen von Hermann Hesse und Annette Kolb mitunterzeichneten »Protest« erhoben,²⁶ auf den Schwarzschild umgehend scharf

²³ Manuel Gasser, Erinnerungen und Berichte. Hg. von Klara Obermüller. Zürich 1981, S. 57–65; die Zitate auf S. 57, 58 und 64f.

²⁴ »Schutzjuden« genießen bis ins 18. Jahrhundert aufgrund des mittelalterlichen Judenregals gegen Abgaben und Leistungen landesherrlichen Schutz und gewisse Privilegien; vgl. Michael Demel, Gebrochene Normalität. Die staatskirchenrechtliche Stellung der jüdischen Gemeinden in Deutschland. Tübingen 2011, bes. S. 46–86.

²⁵ Leopold Schwarzschilds (1891–1950) persönlicher Angriff mit dem Eingangssatz: »Samuel Fischer's Erbe, Herr Bermann, hat sich mit dem Dritten Reich überraschend gut abzufinden gewußt« erscheint im Rahmen seines wöchentlichen Leitartikels »Die Woche« in der von ihm seit 1933 im Pariser Exil herausgegebenen Zeitschrift »Das Neue Tage-Buch« (4. Jg., Heft 3. Paris, 11. Januar 1936, S. 30f.). Mit ihr führte er die 1920 von Stefan Grossmann in Berlin gegründete und von ihm ab 1922 (mit-)herausgegebene Wochenschrift »Das Tage-Buch« fort, in der auch Hofmannsthal zwischen 1920 und 1928 mehrere Beiträge veröffentlicht hatte (s. Weber, S. 755: Register: Periodika, s.v. Tage-Buch, Das).

²⁶ Thomas Mann, Ein Protest. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. Januar 1936; nachgedruckt in: Ders., Gesammelte Werke in zwölf Bdn. Bd. XI: Reden und Aufsätze 3. Frankfurt a.M. 1960, S. 787; Ders., Essays. Bd. 4. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1995, S. 168 (Erläuterungen ebd., S. 383f.).

reagiert.²⁷ In dieses öffentliche Streitgespräch schaltet sich Korrodi am 26. Januar mit dem Beitrag »Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel« ein und wirft Schwarzschild vor, »die deutsche Literatur mit derjenigen jüdischen Autoren zu identifizieren«. Er diffamiert Schwarzschilds »Äußerungen« als »Aberwitz« und »Ghetto-Wahnsinn« und ist sich sicher, Thomas Mann werde »diese Emigrantensprache als eine Unverschämtheit empfinden«.²⁸ Klaus Mann beschwört den Vater telegrafisch, auf den »verhängnisvollen« Aufsatz, »wie und wo auch immer«, zu erwidern;

²⁷ Schwarzschild erweitert und vertieft in seiner »Antwort an Thomas Mann« (Das Neue Tage-Buch (Paris). 4. Jg., Heft 4, 25. Januar 1936, S. 82–86; vgl. Thomas Mann, Essays 4 [wie Anm. 26], S. 384) die Argumente des ersten Artikels und fordert Thomas Mann auf, sich zur Exilliteratur zu bekennen.

²⁸ E.K., Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel. In: Neue Zürcher Zeitung, 26. Januar 1936, Nr. 143; nachgedruckt in: Korrodi, Feuilletons, S. 192f. Der Text bestätigt Korrodis streng national-konservative Haltung, die er nach der nationalsozialistischen Machternahme in Deutschland verschiedentlich zum Ausdruck gebracht hatte. Bereits am 8. Mai 1933 hatte er in der »Neuen Zürcher Zeitung« (Nr. 833) in seiner »Literarische[n] Chronik. Deutsche Dichter-Akademie« die Umwandlung der »Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie« in Berlin in eine »Deutsche Akademie der Dichtung« begrüßt und den erzwungenen Rücktritt des seit 1926 amtierenden Präsidenten Heinrich Mann sowie die Aufnahme ›national gesinnter‹ Autoren wie Emil Strauß, Wilhelm Schäfer oder Erwin Guido Kolbenheyer mit Genugtuung verzeichnet. Sieben Monate später, am 31. Dezember 1933 (Nr. 2394), kommt er im irrlichternden Jahresrückblick »Das Schrifttum Deutschlands 1933« darauf zurück, protokolliert staunend den Erfolg von Hitlers »Mein Kampf« als »irrationales Ereignis« und interpretiert die »trotzige Abschließung« des »deutschen Schrifttums« »von der Welt« als einen »von Notwendigkeiten der Stunde eingegeben[en]« Vorgang. Zwar ver wahrt er sich gegen das »ernste Spiel« der Bücherverbrennung, zeigt aber Verständnis, dass sich »mit Plötzlichkeit ein Akt vollzogen« habe, »der in der Geschichte der neueren deutschen Literatur kein Analogon kennt«, nämlich die »Ausschaltung des Judentums und jener Schriftsteller aus der deutschen Literatur, deren Gesinnung zersetzend gescholten wurde und es zweifellos in manchen Fällen war« (Korrodi, Feuilletons, S. 185–187). Noch eindeutiger formuliert er seinen Standpunkt, wenn er am 9. Februar 1936 – zwei Wochen nach dem ominösen Artikel »Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel« – Hermann Hesse »in der Offenheit, die uns verbindet,« erklärt: »[W]as mich selbst betrifft, ekeln mich alle diese Linksemigranten an. [...] Sie werden zweifellos spüren, dass etwas nicht stimmt, wenn plötzlich die Schweiz durch einen Zudrang befremdender und anationaler Talente in eine Gefährdung kommt, wo wir denn lieber auf die Literatur als auf unsere helvetische Konstitution verzichten möchten.« Und er setzt, aus Angst vor »Überfremdung«, hinzu: »Wie! wenn ich nun einmal konsequent wäre und all den Juden, die bei uns antichambrieren, sagen würde: Geht in die Zeugungen, die sich nicht aus der nationalen Substanz nähren!« (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, Nachlass Hesse; zit. bei: Helen Münch-Küng, Der PEN-Club in der Deutschschweiz. In: Dorothée v. Bores/Sven Hanuschek [Hg.], Handbuch PEN. Geschichte und Gegenwart der deutschsprachigen Zentren. Berlin 2014, S. 563–581, hier S. 573) Vgl. insgesamt Ursula Amrein, Los von Berlin. Die Literatur- und Theaterpolitik in der Schweiz und das Dritte Reich. Zürich 2004, S. 46f. und 190f. Demgegenüber führen persönliche Erlebnisse und Erfahrungen während einer Deutschlandreise im Februar und März 1933 zu durchaus kritischen Berichten über die Atmosphäre in Berlin, Potsdam, Weimar und München, wo er einer Rede Hitlers beiwohnt: »Man muß diese Stimme gehört haben, wie sie malmte, sich heiser schrie und wie die Stimme schließlich den Redner vergewaltigte« (Korrodi, Feuilletons, S. 172–181, das Zitat auf S. 173).

denn »diesmal« gehe »es wirklich um eine Lebensfrage für uns alle«.²⁹ Am 31. Januar schließt Thomas Mann, der sich nach wechselnden Exilstationen im Spätherbst 1933 im schweizerischen Küsnacht niedergelassen hatte, seine Entgegnung ab. Er zerplückt und relativiert Korrodis anfechtbare Darlegung und wendet sich entschieden gegen die fragwürdige Scheidung in jüdische und nichtjüdische Literatur oder die »nicht eben vorsichtig[e]« Behauptung, ausgewandert sei letztlich doch nur die »Romanindustrie«. Vor allem aber bezieht er zum ersten Mal öffentlich Stellung gegen das nationalsozialistische Regime in Deutschland, in der »Überzeugung, daß aus der gegenwärtigen deutschen Herrschaft nichts Gutes kommen kann, für Deutschland nicht und für die Welt nicht«. »Ich bin mir«, notiert er im Tagebuch, »der Tragweite des heute getanen Schrittes bewußt. Ich habe nach 3 Jahren des Zögerns mein Gewissen und meine feste Überzeugung sprechen lassen. Mein Wort wird nicht ohne Eindruck bleiben.«³⁰ Das Dokument erscheint als »Ein Brief von

²⁹ Klaus Mann, Briefe und Antworten. 1922–1949. Hg. von Martin Gregor-Dellin. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 243; 26. Januar 1936; s. auch Klaus Mans fünfseitigen handschriftlichen Entwurf einer ›geharnischten‹ »Antwort an E. Korrodi.« im Literaturarchiv der Monacensia, München: Nachlass Klaus Mann, Manuskripte KM M 41 (online unter <http://www.monacensia-digital.de/content/titleinfo/31936> [Zugriff: 31.10.2017]).

³⁰ Thomas Mann, Tagebücher 1935–1936. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M. 1976, S. 250. Im gleichen Sinn eröffnet er am 2. Februar 1936 Annette Kolb, er habe diesen »Angriff Korrodi's auf das Neue Tage-Buch und die Emigration« – gegenüber Heinrich Mann spricht er am 11. Februar 1936 von »Korrodi's Mesquinerien und Schnödigkeiten gegen die Emigration« (Briefwechsel 1900–1949. Hg. von Hans Wysling [1984]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 262) – notwendig beantworten müssen, »um nicht in eine schiefe Stellung zu geraten. Mein Brief wird am Dienstag Morgen erscheinen. Ich rette darin endlich meine Seele und spreche unverhüllt aus, daß meiner tiefen Überzeugung nach aus der gegenwärtigen deutschen Herrschaft weder für Deutschland noch für die Welt etwas Gutes kommen kann. Das war fällig und mußte einmal sein, welche Folgen es auch unmittelbar nach sich ziehen möge« (Thomas Mann, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt a.M. 1988, S. 283f.). Die befürchteten Folgen – im Brief an René Schickele vom 16. Februar 1936 heißt es: »Was weiter kommt, muß ich abwarten. Bermann, der gerade hier ist, vertritt aufs Bestimmteste die Meinung, das Verbot der Bücher zum Mindesten, wenn nicht die offizielle Ausbürgerung werde prompt erfolgen« (Jahre des Unmuts. Thomas Manns Briefwechsel mit René Schickele. 1930–1940. Hg. von Hans Wysling und Cornelia Bernini. Frankfurt a.M. 1992 [Thomas-Mann-Studien 10], S. 96f.) – lassen freilich auf sich warten. Erst nach zehn Monaten, am 2. Dezember 1936, wird Thomas Mann die deutsche Staatsangehörigkeit mit der Begründung entzogen: »Anlässlich einer Diskussion in einer bekannten Zürcher Zeitung über die Bewertung der Emigranten-Literatur stellte er sich eindeutig auf die Seite des staatsfeindlichen Emigrantentums und richtete öffentlich gegen das Reich die schwersten Beleidigungen, die auch in der Auslands presse auf starken Widerspruch stießen« (Völkischer Beobachter, München, 3. Dezember 1936). Am 4. Dezember erreicht ihn »telephonisch die nun doch überraschende und ärgerlich zuvorkommende Nachricht von meiner Ausbürgerung durch die deutsche Regierung«, ein »Akt«, der, wie er in einer auch in der Morgenausgabe der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 5. Dezember gedruckten Mitteilung

Thomas Mann« an den »Lieben Herrn Dr. Korrodi« in der »Neuen Zürcher Zeitung vom 3. Februar 1936«.³¹ Korrodis langatmige Entgegnung an den »Hochverehrten Herrn Thomas Mann«³² legt der Adressierte als »schwach, tückisch und gleichgültig« zur Seite³³ und nennt den Schreiber, dazu passend, »eine ganz tückische kleine Madame«.³⁴

*

Ganz anders hatte Hofmannsthal neun Jahre früher, im Februar 1927, Eduard Korrodi für den »Einzigsten« gehalten, »der die litterarischen Dinge

lung an die Presse unterstreicht, »jeder rechtlichen Bedeutung entbehrt, da ich schon seit 14 Tagen tschechoslowakischer Staatsbürger bin und damit automatisch aus dem deutschen Staatsverband ausgeschieden bin.« Am 19. November hatte im »tschechoslowakischen Konsulat« in Zürich seine »Vereidigung auf die Staatsangehörigkeit« stattgefunden; vgl. Thomas Mann, Tagebücher 1935–1935 (wie o.), S. 396 und 403f.; Thomas Mann, Eine Chronik seines Lebens. Zusammengestellt von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt a.M. 1965, S. 118f. und 123.

³¹ Neue Zürcher Zeitung, 3. Februar 1936, Nr. 193; nachgedruckt in: Thomas Mann, Gesammelte Werke XI (wie Anm. 26), S. 788–793; Ders., Essays 4 (wie Anm. 26), S. 169–174 (Kommentar ebd., S. 385–390); Korrodi, Feuilletons, S. 193–196.

³² E.K., Vom deutschen Literaturschicksal. In: Neue Zürcher Zeitung, 8. Februar 1936, Nr. 220; nachgedruckt in: Korrodi, Feuilletons, S. 196–200. – Vgl. insgesamt Klaus Mann, Briefe und Antworten (wie Anm. 29), S. 711–714; Erika Mann, Briefe und Antworten. Bd. I: 1922–1950. Hg. von Anna Zanco Prestel. München 1984, S. 55–92; Thomas Manns Briefwechsel mit René Schickele (wie Anm. 30), S. 320–324 (»Der Fall Fischer«); Thomas Mann – Erich von Kahler, Briefwechsel 1931–1955. Hg. und kommentiert von Michael Assmann. Hamburg 1993, S. 14, 194f.; Gottfried Bermann-Fischer, Bedroht, bewahrt. Weg eines Verlegers (1967). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1971, S. 85–87.

³³ Thomas Mann, Tagebücher (wie Anm. 30), S. 255: 8. Februar 1936.

³⁴ Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel. Hg. von Anni Carlsson und Volker Michels. 3. erw. Ausg. Frankfurt a.M. 1999, S. 148: 16. Februar 1936. In diesem Sinn bestätigt auch der befreundete Robert Faesi, Korrodi habe »seine Launen wie eine verwöhnte preziöse alte Jungfer« (Erlebnisse – Ergebnisse [wie Anm. 22], S. 145). Mit ähnlich spitzem Unterton bezeichnen ihn Erika Mann als »die Züri-Marie« oder »die Korrodische« (Erika Mann an Klaus Mann, 1. Dezember 1934; an Thomas Mann, 29. Januar 1936. In: Erika Mann, Briefe und Antworten. Bd. I [wie Anm. 32], S. 61, 90) und Klaus Mann als »unser süßer Korrodi« oder »Frau Marie« (an Katia Mann, 7. Oktober 1933 und 8. Februar 1936. In: Klaus Mann, Briefe und Antworten [wie Anm. 29], S. 145, 250). Alle diese Epitheta zielen auf Korrodis Homosexualität, die, obwohl allgemein bekannt, öffentlich beschwiegen wurde (vgl. Münch-Küng [wie Anm. 1], S. 34–36; Bernd-Ulrich Hergemöller [Hg.], Mann für Mann. Biographisches Lexikon zur Geschichte der Freundschaft und mannmännlichen Sexualität im deutschen Sprachraum. Neubearb. und ergänzt. Berlin 2010. Teilbd. 1, S. 685f.). Klaus Mann reagiert dabei gewiss auch auf die scharfe Kritik, die Korrodi am 7. September 1933 in der »Neuen Zürcher Zeitung« (Nr. 1609) an seiner von Heinrich Mann »patronisierter« Zeitschrift »Die Sammlung« geübt hatte, deren Herausgeber sich »eine Art Hybris, die eine Exilkrankheit ist,« »bemächtigt« habe und der nun »allen Ernstes [glaube], sozusagen die orthodoxe deutsche Literatur in persona zu sein«. Das infame Fazit: »In ihrer jetzigen Verfassung demonstriert die Zeitschrift unbewußt Rassentheorien, indem sie selbst *einem* Geist- und Artypus den Vorzug gibt«, belegt er mit einer alphabetischen Aufzählung der deutschen Mitarbeiter von Max Brod bis Stefan Zweig, die sämtlich Juden sind (Korrodi, Feuilletons, S. 181).

ge heute noch mit dem Ernst und der Freude behandelt mit der sie in der deutschen publicistischen Welt vor vier oder fünf Jahrzehnten behandelt worden sind, aber heute nicht mehr behandelt werden.« Und er hatte in ihm den »einzige[n] Redacteur einer Tageszeitung« gesehen,

der für sein Publicum und über den unmittelbaren Kreis noch weit hinaus eine wirkliche Autorität erworben hat, was ja weit mehr ist als Notorietät des persönlichen Namens – und was kaum mehr vorkommt. Sie haben ein Publicum, das sich richtig von Ihnen führen lässt – das ist unendlich viel in einer so zersetzen Welt wie die heutige ist.³⁵

Über die Verbindung beider Männer ist, laut Helen Münch-Küng, »wenig bekannt«, und so widmet sie dem Thema nur knappe 13 Zeilen ihrer freilich andere Aspekte in den Vordergrund rückenden 334-seitigen Monografie.³⁶ In der Tat ist die Quellenlage äußerst bescheiden. Einen öffentlichen oder privaten schriftlichen Nachlass Korrodis gibt es nicht.³⁷ Die vermutlich zahlreichen an ihn gerichteten Briefe von Vertretern der Weltliteratur sind vielfach verloren.³⁸ Im glücklichen Fall hat er einzelne

³⁵ Brief 5 vom 22. Februar 1927: s.u. S. 104–108. Werner Weber hat diese Sätze aus dem ihm von Korrodi geschenkten Brief im Nachruf »Eduard Korrodi. Bildnis und Leistung eines Zeitgenossen« (wie o. Anm. 8) wörtlich zitiert. – Nüchterner hatte Rudolf Borchardt, durchaus vertraut mit den Kontroversen, Ende April 1926 im Brief an Rudolf Alexander Schröder geurteilt: »Korrodi ist ein sehr gescheuter Mensch, und so weit ich ihn erprobt habe anständig soviele auch anderer Ansicht zu sein scheinen« (Rudolf Borchardt – Rudolf Alexander Schröder, Briefwechsel 1919–1945. Text. In Verbindung mit dem Rudolf Borchardt-Archiv bearb. von Elisabetta Abbondanza. München/Wien 2001, S. 93; BW Borchardt. Kommentar, S. 545). Allerdings kündigt er im Januar 1931 aus Ärger über Korrodis unberechenbar schwankende Urteile zwischenzeitlich die Mitarbeit an der »Neuen Zürcher Zeitung« auf (ebd., S. 267f.: 8.1.1931) und klagt im Frühjahr 1936 über »Corrodis« »Versuchung den grossen Mann zu machen und zu chicanieren« (Rudolf Borchardt, Briefe. 1936–1945. Text. Bearb. von Gerhard Schuster im Verbindung mit Christoph Zimmermann. München/Wien 2002, S. 73f.).

³⁶ Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 61.

³⁷ »Gerüchte besagen, daß er seine privaten Dinge vor dem Tode vernichtet habe«, und dass er »Briefsammlungen, die der privaten Sphäre Angehöriges mitteilen«, mit einer »eingestandenen Hemmung« begegnete (Münch-Küng. In: Korrodi, Feuilletons, S. 21). Auch Thomas Feitknecht notiert, Korrodi habe »seinen ganzen Nachlass offenbar vernichtet« (Werner Weber. Briefwechsel [wie Anm. 8], S. 39, Anm. 2). So finden sich etwa im 157 Stücke umfassenden Konvolut Korrodi – Martin Bodmer (Bibliotheca Bodmeriana) nur zwei Nachrichten von Bodmers Hand (Thomas Bodmer [wie Anm. 4], S. 43f.).

³⁸ Eine Sammlung von Schreiben an und von Korrodi verwahrt die Zentralbibliothek in Zürich, darunter Nachrichten von Thomas Mann, Annette Kolb, Elsa Lasker-Schüler sowie Briefe an Robert Faesi, Adolf Frey, Emil Ermatinger, Eugen Rentsch sen., Emil Staiger, Siegfried Trebitsch, ferner 122 Briefe und Karten an Werner Weber (vgl. Werner Weber. Briefwechsel [wie Anm. 8], S. 39, Anm. 2). Nachweise weiterer Dokumente bietet das Suchportal »Kalliope« der Staatsbibliothek Berlin.

Dokumente verschenkt, wie etwa jene beiden Hofmannsthal-Briefe, welche im Nachlass Werner Webers auf uns gekommen sind.³⁹ Nachrichten Korrodis an Hofmannsthal fehlen ganz.⁴⁰ Gleichwohl hat sich Korrodi früh schon mit Werk und Gestalt des Dichters befasst, »dem als Zauberjüngling goldene Süße der Verse aus den Waben troff«.⁴¹ Max Rychner jedenfalls weiß, dass der junge Korrodi »eine Neigung« zu Hofmannsthal und dessen Jugendwerk gepflegt habe,⁴² und Korrodi selbst bekundet rückblickend seine »dauernde Verehrung« für diesen »geliebten« Autor,⁴³ zu dessen fruchtbarsten Vermittlern er mit mehr als 40 zwischen 1917 und 1952 entstandenen Beiträgen gehört, die stets von stupender Werkkenntnis und einem ganz eigenen Zugriff geprägt sind.

Erstes journalistisches Dokument ist die Anzeige »Hugo v. Hofmannsthals prosaische Schriften«, die Korrodi im Frühjahr 1917 zwar nicht im angestammten Feuilleton der »Neuen Zürcher«, sondern in der Zeitschrift »Der Lesezirkel« veröffentlicht, dem Vereinsorgan des in Zürich ansässigen »Lesezirkels Hottingen«, dem er als Mitglied in verschiedenen Führungspositionen angehört.⁴⁴

³⁹ S.u. Brief 1 und Brief 5 sowie S. 93 und 104.

⁴⁰ Zum Sonderfall des Begleitschreibens zur Umfrage »Verkannte Dichter unter uns?« s. Brief 2 und S. 95f.

⁴¹ K45, S. 79, mit Anspielung auf die Schlusszeilen aus Hofmannsthals »Ballade des äußeren Lebens«: »Und dennoch sagt der viel, der ›Abend‹ sagt, / Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt / Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben« (SW I, S. 44). Die Verse werden von Korrodi mehrfach zitiert; s.u. S. 60 mit Anm. 181 und 70f. mit Anm. 217; ebenso im Aufsatz über den frühverstorbenen Schweizer Dichter »Karl Stamm« (1890–1919); in: Eduard Korrodi, Erlebte Literatur. Olten MCMLII, S. 26. Zu Hofmannsthals Person und Werk nimmt er immer wieder beiläufig vergleichend oder ausführlich Stellung; vgl. Korrodi, Feuilletons, S. 69f., 71, 132, 159, 182f., 229, 240, 278, 295, 296 u.ö.

⁴² Carl J. Burckhardt – Max Rychner, Briefe (wie Anm. 21), S. 144; zit. o., S. 13f.

⁴³ So in der Vorbemerkung zum Privatdruck: In Memoriam Hugo von Hofmannsthal (K48, S. [4]). – In Korrodis Verantwortungsbereich fallen naturgemäß sämtliche Hofmannsthal-Beiträge anderer Autoren, die während seiner Zeit als Feuilletonchef in der »Neuen Zürcher Zeitung« erscheinen; vgl. dazu Horst Weber, Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie des Schrifttums 1892–1963. Berlin 1966, S. 246: Register, s.v. Neue Zürcher Zeitung.

⁴⁴ Der 1882 von Hans Bodmer und Wilfried Treichler gegründete Verein »Lesezirkel Hottingen« bleibt bis zur Auflösung im Jahre 1941 ein bestimmendes Element im Kulturerbe Zürichs, vor allem seit ab 1886 zu den ›Abenden für Literatur‹ namhafte Autoren wie Hofmannsthal, Rilke, Hauptmann, Hesse, Thomas Mann, Rudolf Kassner oder Rudolf Alexander Schröder eingeladen werden. Vgl. insgesamt Conrad Ulrich, Der Lesezirkel Hottingen. Zürich 1981 – Zu Korrodis Verbindungen zum »Lesezirkel« s. Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 52f.; dies. in: Korrodi, Feuilletons, S. 24; Conrad Ulrich, S. 38, 49 und 134.

Er beginnt seine Besprechung (K1)⁴⁵ mit der überraschenden Frage:

Ob ich wählerisch genug bin, wenn ich die prosaischen Schriften Hugo von Hofmannsthals mit den edlen, in Watte verzärtelten Dessertbirnen vergleiche?⁴⁶ Exklusiv und rar wie diese, und von einer fraulichen Milde und Güte, begehrte man sie, wie wohl gesättigt, dennoch, weil in ihrer Reife irgendwie sich Natur vollendet zu einem Letzten, einem süßen Ende.

Unverzüglich jedoch ruft er sich zur Ordnung: »Aber genug von Birnen und mehr von diesen und nur diesen Schriften.« Er greift die »Unterhaltung über die Schriften Gottfried Kellers« heraus, die Festrede »Shakespeares Könige und große Herren«, die »Unterhaltungen über den ‚Tasso‘ von Goethe« und zitiert aus dem Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« als »eine kostbare Seite deutscher Prosa« Hofmannsthals Schilderung des sterbenden »Benvenuto Cellini im tiefsten Verließ der Engelsburg, zerfallen, in Todesträumen«.⁴⁷ »Das ist die Illusionskraft des absoluten Künstlers«, lautet sein Fazit, und flugs nimmt er »den Notbehelf von dem Vergleich mit den Birnen beschämt zurück,

⁴⁵ Die redaktionelle Fußnote lautet: »Hugo von Hofmannsthal, Die prosaischen Schriften. Gesammelt in vier Bänden. Berlin, S. Fischer, 1907. Bisher sind nur die ersten zwei Bände erschienen, denen wir als Probe den nachfolgenden schönen Aufsatz über ‚Französische Redensarten‘ [...] entnommen haben. Die Redaktion.« Hinter ihr steht Hans Bodmer, der »von der ersten bis zur letzten Nummer, eine Zeitlang unterstützt von Herbert Steiner«, »für den Inhalt [verantwortlich] zeichnet« (Conrad Ulrich [wie Anm. 44], S. 114). Hofmannsthals früher Essay (Erstdruck am 6. November 1897 in der Wiener Wochenschrift »Die Zeit«, XXXI, Bd., Nr. 162, S. 89–90) war in den Zweiten Band der »Prosaischen Schriften« (S. 103–115; SW XXXII, S. 209–213) eingegangen, der, ein Halbjahr nach dem im Mai 1907 ausgelieferten Ersten Band, im November 1907 erschienen war. Der Dritte Band folgt erst zehn Jahre später im November 1917 unter dem geänderten Haupttitel »Die Prosaischen Schriften gesammelt in drei Bänden« (vgl. BW Fischer, S. 1014); Korrodi wird ihn am 18. November 1917 in K5 besprechen; s.u. S. 35f.

⁴⁶ Möglicherweise klingt hier Hofmannsthals Bild vom Beginn der »Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller« (1906) nach, wo einer der Gesprächsteilnehmer zum »Grünen Heinrich« anmerkt: »Wie schön wäre das Buch, wenn es nur seinen Anfang hätte [...]. Wie ist das schön, [...] wie ausgesuchtes Obst in einem Korb liegen da die jugendlichen Glücksstage aufeinander« (Die prosaischen Schriften gesammelt. Zweiter Bd., S. 21–38, hier S. 23f.; SW XXXI, S. 99–106, hier S. 99).

⁴⁷ Korrodi bezieht sich, neben der »Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller«, auf »Shakespeares Könige und große Herren« (1905: Die prosaischen Schriften gesammelt. Erster Bd., S. 105–145; SW XXXIII, S. 76–92), »Unterhaltung über den ‚Tasso‘ von Goethe« (1906: Bd. II, S. 127–151; SW XXXI, S. 107–117), »Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch« (1902: Bd. II, S. 161–187; SW XXXI, S. 27–39; die zitierte Cellini-Stelle auf S. 177; SW XXXI, S. 33f.).

aber eben um zu sagen: Die prosaischen Schriften des Herrn Hugo von Hofmannsthal sind – unvergleichlich.«

Der Beitrag, umrahmt von Proben Hofmannsthalscher Lyrik und Prosa, ist, wie das ganze März-Heft der Zeitschrift, dem kommenden Auftritt Hofmannsthals gewidmet,⁴⁸ der, eingeladen vom Lesezirkel Hottingen, am 29. März 1917 über »Österreich im Spiegel seiner Dichtung« sprechen wird.⁴⁹ Korrodi hatte, noch unter dem frischen Eindruck der »Prosaischen Schriften«, am Morgen in der »Neuen Zürcher Zeitung« auf den Autor, dessen Werke und die zu erwartende Rede hingewiesen (K2):

Wenige leben so inmitten einer Weltliteratur wie Hugo von Hofmannsthal. Er könnte darum, zur Rede sanft genötigt, niemals um das Thema verlegen sein. Er fände in seinen prosaischen Schriften die unvergleichlichen Seiten über die Märchen von Tausend und eine Nacht, das wohl lautende, reich figurierte Gespräch über die Harmonia mundi in Gottfried Kellers Werk, oder den vornehmen gesellschaftlichen Dialog über Goethes Tasso. Er wäre einer der ganz wenigen, die Gedichte mit dem Goldfinger berühren; er wüßte wie ein feiner Hofmann über die Könige und großen Herren in Shakespeares Dramen zu denken, er könnte im Element der »toten Sprachen« zum Salamander im Feuer werden.⁵⁰ [...] Dieser Dichter endlich könnte Verse

⁴⁸ Hofmannsthal reiste von Berlin, wo ihn Anfang März eine fiebrige Krankheit zeitweilig ans Bett gefesselt hatte, am Abend des 25. März, »noch nicht ganz gesund, aber fieberfrei«, nach München und weiter nach Zürich, das er wohl am 27. März erreicht (so die Vorausdatierung an seine Frau Gerty, 23. März 1917; vgl. Heinz Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917. Frankfurt a.M./Berlin 1981, S. 226 und 383 mit Anm. 36.13). Den äußeren Rahmen zum Vortrag bilden am Vorabend eine »zu Ehren« des Dichters ange setzte Aufführung seiner »Elektra« sowie einige Tage später das erste Auslandsgastspiel des Wiener Burgtheaters zwischen dem 1. und 4. April in Zürich, dem sich je ein weiterer Abend in Basel und Bern anschließt. Am 31. März durch einen »geist- und gehaltvollen Vortrag Felix Saltens« über das Burgtheater [...] glücklich eingeleitet«, steht am 1. April Grillparzers »Medea« auf dem Programm (Fremden-Blatt. Wien, 2. April 1917, S. 6). Es folgen am 2. April Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«, Grillparzers »Esther«-Fragment und Schnitzlers Einakter »Literatur«, am 3. Schnitzlers »Zwischenspiel« und am 4. April Karl Schönherrs Drama »Der Weibsteufel« (Neue Freie Presse, 4. April 1917, S. 8, und 5. April 1917, S. 9). Hofmannsthal besucht keine dieser Aufführungen, da er bereits am 30. März zu seinem nächsten Vortrag nach Bern abreist.

⁴⁹ In das 1916 konzipierte und seither an verschiedenen Orten wiederholte Vortragskonzept fügt Hofmannsthal einige auf die Schweiz gemünzte Passagen ein: SW XXXIV, S. 182–192; zur Entstehung ebd., S. 811–814; die Schweizer Notate N 12 bis N 14 ebd., S. 835–837.

⁵⁰ Vielleicht spielt Korrodi hier auf Hofmannsthals epochemachenden »Brief des Lord Chandos« (1902) an, der nach dem Erstdruck vom 18. und 19. Oktober 1902 in der Berliner Zeitung »Der Tag« als »Ein Brief« in den Ersten Band der »Prosaischen Schriften« aufgenommen worden war (wie Anm. 45, S. 53–76) und zu dem sich Korrodi, soviel ich sehe, erstaunlicherweise sonst nie geäußert hat. – Das Bild vom Salamander im Feuer benutzt Hofmannsthal im Gedicht »Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer« (1892): »Sein ganzer Leib war

aus seiner Gymnasiastenzeit vorlesen, die zwanzig Jahre älter und vollendet als der dichtende Jüngling selber waren. [...] Aber viele Gedanken in Hofmannsthals Werk weisen darauf hin, daß in ihm, dem Künstler, menschlich-bildnerische Kräfte zunehmen, die ihn nicht mehr als den Nur-Künstler gelten lassen. [...] nicht von Goethe und nicht von Gottfried Keller und nicht von sich, sondern von »Oesterreich im Spiegel seiner Dichtung« will Hugo von Hofmannsthal als Gast des Lesezirkels Hottingen in Zürich sprechen. Seine Wahl ist wohl begreiflich, weil doch den repräsentativen literarischen Persönlichkeiten eines jeden Landes das eigene Vater- und Mutterland zum Erlebnis wie nie zuvor in dieser Zeit geworden ist. Uns wird es künstlerisch und menschlich interessieren, wie Hofmannsthal Dichtung und österreichisches Leben eins ins andere wirkt und schlingt [...] Wir dürfen uns freuen, ein Stück deutscher Literaturgeschichte durch das Medium einer Stilkunst zu empfangen, die sich selbst in der Kritik in »gebundener« Form fühlt, aber freilich nur gebunden an die von innen wirkenden Schönheitsgesetze des Sprachgeistes.

Nach dem Vortrag, der vom Publikum als etwas »vom Schönsten und Tiefsten« aufgenommen wird, »was man je vom Lesezirkel-Podium aus vernommen« habe,⁵¹ lernen beide Männer einander in der üblichen »kleinen Runde« persönlich kennen;⁵² und zum Abschied schreibt der

glühend / [...] Und sah auf uns [...] / Mit jenem undurchdringlich fremden Blick / Des Salamanders, der im Feuer wohnt« (SW I, S. 82f.), sowie im »Zweiten Aufzug« von »Der Abenteurer und die Sängerin« (1899): »Geh' jung an einen Hof und wenn du dort / herauskommst, bist du wie der Salamander, / der auch Feuer atmet« (SW V, S. 167). Korrodis vorangehende Hinweise gelten, außer den in Anm. 47 genannten Texten, der »Einleitung zu dem Buche genannt die Erzählungen der Tausendundein Nächte« (1906: Bd. II, S. 1–12: »Tausend und eine Nacht«; SW XXXII, S. 121–126). Zum Gespräch über die »Harmonia mundi« in der Nachfolge des Johannes Kepler s. Bd. II, S. 32 (SW XXXI, S. 104f.).

⁵¹ Conrad Ulrich (wie Anm. 44), S. 52. Auch Hans Trog, als damaliger Feuilletonchef der »Neuen Zürcher Zeitung« Korrodis unmittelbarer Vorgesetzter, liefert am 14. April 1917 im Feuilleton der »Neue Freien Presse« (Morgenblatt, S. 1–3) einen ausführlichen Schlussbericht »Das Burgtheater in Zürich« und würdigt es als »herrlichen Zufall«, »dass wenige Abende vor den Wiener Schauspielern ein Vortrag Hugo v. Hofmannsthals von österreichischer Art und Kultur ein Bild von wahrhaft bezaubernder Schönheit und beglückender Höhe und Weite des Standpunkts und des Ausblicks entrollt und die dichtgedrängte Hörerschaft zu einem Beifall begeistert hat, wie er kaum je einem Redner im [sic!] Zürich zuteil geworden ist. Und für den inneren Zusammenhang und Zusammenklang österreichischen und deutschschweizerischen Wesens hatte der Dichter [...] Worte gefunden, wie sie verständnisvoller, feinfühliger, wohltuender nicht zu denken sind«, ein »trostreiches Zeichen der völkerverbindenden friedlichen Kultur«.

⁵² Conrad Ulrich (wie Anm. 44), S. 76. Die Angabe »Bekanntschaft seit 1922« im Register zu SW XXXIX, S. 1512, s.v. »Korrodi, Eduard«, ist in diesem Sinn zu berichtigten; sie folgt vermutlich der irrgen Erläuterung zu Max Rychners Brief vom 17. November 1924 (Hugo von Hofmannsthal – Max Rychner, Briefwechsel 1922–1929. Hg. von Claudia Mertz-Rychner. In: Almanach 87. Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann. Frankfurt a.M. 1973, S. 7–42 [künftig zit. als BW Rychner], hier S. 11 mit S. 34; s.u. Anm. 11x und Anm. 112).

Redner ins Gästebuch: »In herzlicher Dankbarkeit für den schönen Abend 29 III 1917 / Hugo v. Hofmannsthal«.⁵³

Korrodi beeilt sich, das Gehörte⁵⁴ in einem ungewöhnlich breiten, mit wörtlichen Zitaten untermauerten Referat zusammenzufassen, um den Lesern seines Blattes einen angemessenen Eindruck zu vermitteln von

dieser edlen, und was man selten sagen darf, vollendeten Rede, über der der Geist von Anbeginn schwebte und darin jeder Gedanke wie eine erwartete schöne Woge kam und glitt [...]. Die Rede Hugo von Hofmannsthals warf am Ende einen leidvollen Blick in diese Zeit vor dem Kriege, in der auch deutsches Wesen in allen geistigen Dingen so maßlos und verzerrt geworden und alle Begriffe nur am Kommerzwesen und am Ziffernwesen und nicht mehr an den Menschen selber gemessen wurden: Wenn aber diese Zeit ausgelebt hat, wenn in einer reineren Zeit wieder die Imponderabilien der Seele und die zarten ewigen Werte wieder gelten dürfen, dann lassen Sie mich hoffen, daß auch die Stimme Oesterreichs über die nahen Berge wieder an Ihr Ohr herüberklingen darf. So ungefähr klang die Rede aus. Und es war in Wahrheit ein Ausklingen von einer beseelten und vornehmen Art und Schönheit, die uns immer im Ohr verweilt, wie uns der Dichter Hugo von Hofmannsthal immer im Auge bleiben wird als der große Künstler und Gestalter, der sich eines ganz außergewöhnlichen Beifalls erfreuen durfte.⁵⁵

⁵³ Gästebuch, Bd. 1: Stadtarchiv Zürich VII 198; s. SW XXXIV, S. 857. Möglicherweise wird Hofmannsthal bei diesem Anlass jenes in Ganzleder gebundene Exemplar der von Robert Faesi und Eduard Korrodi 1913 herausgegebenen kulturhistorischen Skizzen »Das poetische Zürich. Miniaturen aus dem 18. Jahrhundert« (Zürich: Verlag des Lesezirkels Hottingen) überreicht, das als Vorzugsausgabe Nr. 467 in seiner Bibliothek erhalten geblieben ist: SW XL, S. 201: Nr. 802.

⁵⁴ Mit Blick auf den Vortrag wird Korrodi fünf Wochen später bei einem Gespräch mit dem Wiener »Fremden-Blatt« betonen, wie »freudlich« man »Herrn Hugo v. Hofmannsthal« in Zürich begrüßt habe, »der im Rahmen der vom Lesezirkel Hottingen veranstalteten literarischen Abende über ›Oesterreich im Spiegel seiner Dichtung‹ gesprochen hat. Herr v. Hofmannsthal begann mit einer Charakterisierung der schweizerischen Literatur, und es gelangen ihm hier so ausgezeichnete, treffende Feststellungen, daß das Zürcher Publikum sofort Vertrauen gewann und gefangen genommen wurde und mit dem intensivsten Interesse den weiteren Ausführungen des Vortragenden folgte. Wir lieben die Oesterreicher und ihre Literatur« (K46: Gespräch mit Dr. Eduard Corrodi; zur Namensschreibung mit »C« s.u. Anm. 86).

⁵⁵ K3: SW XXXIV, S. 857f. und 860. Korrodi referiert den Schluss der Rede, wie ihn Hofmannsthal für die Schweiz konzipiert hatte, s. SW XXXIV, S. 835–837: N 12–N 14. – An anderer Stelle paraphrasiert er Hofmannsthals Bemerkung: »Auf dem Schoße der Wärterin, aus dem Textbuche zur ›Zauberflöte‹, lernt Grillparzer lesen. Es gibt keine Zufälle, weder weltgeschichtliche noch individuell-biographische« (SW XXXIV, S. 182f.), mit den Worten: »Es kann kein Zufall sein, daß Grillparzer auf dem Schoß seiner Amme das Textbuch der Zauberflöte kennen lernte« (SW XXXIV, S. 858). Diese Koinzidenz greift er 1929 im Hofmannsthal-Nachruf noch einmal auf: »Er hat notiert, wie das Kind Grillparzer auf dem Schoß der Amme als Erstes den Text der ›Zauberflöte‹ vernahm und wie auf diese Weise das Zauberstück und österreichische Melodie im kindlichen Gefühl sich verankerte« (K20: s.u. S. 113: Anhang). Vgl.

Der Bericht erscheint am 31. März. Am selben Abend folgt Korrodi mit gleich gespannter Aufmerksamkeit im Burgerratssaal zu Bern Hofmannsthals zweitem Schweizer Vortrag »Über die europäische Idee«.⁵⁶ »Man sah unter seinen Zuhörern Figuren von diplomatischem Schnitt, einige geistig interessierte Herren, zu wenige, wollte mir scheinen.⁵⁷ Dafür viel grünes Holz, Jugend mit blauen Mützen – wertvolle Zukunft!« Seinem abermals überaus detaillierten Bericht für die Zürcher Leserschaft (K4) schickt er voraus: »Aus Hugo von Hofmannsthal vergeistigter Elegie, reich an seinen Zwischentönen und Obertönen, sei versucht, einige Gedanken festzuhalten. Man möge aus der Aehrenlese auf das Kornfeld schließen!« Diese »Ährenlese« wird Hofmannsthal dann einem ungenannten Interessenten als »nicht schlechte, wenn auch die Accente etwas verschiebende Wiedergabe« empfehlen.⁵⁸

Nur einen Monat später (3. Mai 1917) trifft man erneut zusammen, diesmal in Wien⁵⁹ bei einem Bankett des Schriftstellervereins »Concordia« zu Ehren des Zürcher Stadttheaters, das, auf Einladung der »Concordia«,⁶⁰

dazu Grillparzers »Selbstbiographie«. In: Sämtliche Werke. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. Vierter Bd. München: Hanser 1960, S. 13.

⁵⁶ Notate und Aufzeichnungen zum frei gehaltenen Vortrag, dessen erster Teil maßgeblich auf einem Exposé Rudolf Borchardts beruht. In: SW XXXIV, S. 324–335; zur Entstehung ebd., S. 1268–1270; Borchardts Exposé ebd., S. 1270–1276.

⁵⁷ Auch der anonyme Berichterstatter des Berner »Bunds« (Nr. 155, 2. April 1917, Abendblatt, S. 2: SW XXXIV, S. 1282f.) bedauert, dass »der bekannte Dichter Hugo von Hofmannsthal« »vor leider nicht allzu zahlreichem Publikum« gesprochen habe. Dazu mag freilich nicht zuletzt die eher abschreckende Vorankündigung im Morgenblatt vom 31. März 1917 (Nr. 152, S. 4) beigetragen haben: »Heute abend wird im Burgerratssaal zu Bern Hugo von Hofmannsthal einen Vortrag halten über ›Die europäische Idee‹. Daß es sich dabei nicht um Politik, sondern lediglich um Literatur handelt, wird man bei einem Dichter als selbstverständlich voraussetzen.«

⁵⁸ SW XXXIV, S. 1285, Anm. 23.

⁵⁹ Über diese »Drei Wiener Tage« vom 3. bis 6. Mai veröffentlicht Korrodi ein launiges Feuilleton mit den Zwischenüberschriften »Gothelf als Reisebegleiter« und »Ein oberflächlicher Tag«. Ohne den Anlass der Reise, seinen Vortrag oder die Begegnung mit Hofmannsthal zu erwähnen, schildert er kurze Visiten in der Hofbibliothek und der Spanischen Reitschule, ein opulentes Mittagsmahl mit Felix Salten und am 4. Mai den Besuch einer Aufführung des »tränenreichen Schmarren« »Mein Leopold« von Adolph L'Arronge (1838–1908) mit dem bewunderten Alexander Girardi (1850–1918) im »Josephstädtertheater« (Neue Zürcher Zeitung, 20. Mai 1917. Erstes Sonntagsblatt, Nr. 898, S. 1–2); vgl. die Schilderung seiner Wiener Eindrücke im »Gespräch« mit dem »Fremden-Blatt« vom 6. Mai 1917 (K46).

⁶⁰ Zum 1859 in Wien gegründeten Journalisten- und Schriftstellerverein »Concordia« s. Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden. Bd. 1. Wien 2004, S. 589. – Die Einladung an das Zürcher Stadttheater hatte die »Concordia« während des Burgtheater-Gastspiels in Zürich ausgesprochen; vgl. Neue Freie Presse, 14. April 1917. Morgenblatt, S. 3.

am folgenden 4. Mai im Wiener Stadttheater⁶¹ sein mehrtägiges Gastspiel mit Shakespeares »Wie es euch gefällt« eröffnen wird.⁶² Als Einleitung hält um »halb 7 Uhr abends im kleinen Konzerthaussaale« der Schweizer Schriftsteller Dr. Eduard Korrodi einen Vortrag über das Thema: ›Das Schweizerische in der deutschen Literatur‹.⁶³ Die »Neue Freie Presse«⁶⁴ berichtet am folgenden Tag:

Dr. Korrodi, der Feuilletonredakteur und Kritiker der »Neuen Zürcher Zeitung« ist, gehört trotz seiner Jugend zu den namhaftesten literarischen Erscheinungen der deutschen Schweiz. Wer seine gehaltvollen kritischen Essays über die Neuerscheinungen verfolgt hat, ist immer sympathisch davon berührt worden, daß dieser Schweizer Kritiker sich auch der deutschen Literatur gegenüber immer einer wohlwollenden und herzlichen Neutralität befleißt. Das zeigte auch sein heutiger Vortrag, der in gründlicher und interessanter Weise die Beziehungen zwischen der schweizerischen und der deutschen Dichtung darstellt. Diese Beziehungen reichen ins achtzehnte Jahrhundert zurück. Die »Alpen« des Schweizers Haller haben Goethes Aufmerksamkeit und Interesse für dieses Land geweckt, dem er die Treue bewahrte. In dem literaturhistorischen Streit zwischen dem Literaturstabe Gottscheds und dem Zürcher Bodmer hat dieser auf die Größe des Nibelungenliedes hingewiesen. Korrodi erzählte auch sehr hübsch von der ersten künstlerischen Begegnung zwischen der Schweiz, die allerdings keine literarische, sondern eine musikalische war: Im Hause des Zürcher Idyllendichters Salomon Gessner musizierten im Jahre 1766 der achtjährige Mozart und seine Schwester. Die stärkste Wirkung auf die schweizerische Dichtung übten Goethe und Schiller aus. Goethe war durch die innige und enthusiastische Freundschaft mit dem

⁶¹ Das »Wiener Stadttheater« war 1913 in der Josefstadt, Ecke Laudongasse/Skopagasse, eröffnet worden. Bis zu seiner Schließung im Jahre 1960 wird es vor allem als Operettentheater genutzt.

⁶² Neue Freie Presse. Wien, 3. Mai 1917. Morgenblatt, S. 8: Theater- und Kunstrnachrichten: »Das Zürcher Stadttheater ist die hervorragendste deutsche Bühne in der Schweiz, die ob ihrer hohen künstlerischen Leistungen auch in Deutschland einen bedeutenden Ruf sich erworben hat. In gesellschaftlichen Kreisen und in der Kunstwelt Wiens sieht man daher dem Gastspielen – dem ersten einer Schweizer deutschen Bühne in Oesterreich – mit besonderem Interesse entgegen.« Entsprechend positiv liest sich eine erste Aufführungskritik in der »Neuen Freien Presse« vom 5. Mai 1917, S. 9, die am 6. Mai (S. 12) um eine weitere wohlwollende Besprechung ergänzt wird. Eine ähnliche redaktionelle Meldung und vergleichbar positive Rezensionen bringt das Wiener »Fremden-Blatt« in den Morgenaußgaben vom 3. Mai S. 10, und 5. Mai 1917, S. 9.

⁶³ Neue Freie Presse. Wien, 3. Mai 1917. Morgenblatt, S. 8: Theater- und Kunstrnachrichten. – Vorträge gleichen Themas wird Korrodi im Frühjahr 1921 in Bonn und Heidelberg halten; vgl. den Bericht »Schweizergeist in der deutschen Literatur« im Zweiten Morgenblatt der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 3. Mai 1921, Nr. 650: Kleine Chronik.

⁶⁴ Vortrag Dr. Eduard Korrodi über das Schweizerische in der deutschen Literatur. In: Neue Freie Presse, 4. Mai 1917. Morgenblatt, S. 7.

Physiognomiker Lavater dem Schweizer Wesen nahegekommen. Er lenkte auch zuerst Schillers Aufmerksamkeit auf die Tellsage, und das Schillersche Drama wurde die Nationaldichtung der Schweizer, die auf ihre eigene Literatur anregend wirkte. Im weiteren Verlaufe seines Vortrages charakterisierte Dr. Korrodi das literarische Dreigestirn der Schweiz: Jeremias Gotthelf, der baurisch-strenge, Gottfried Keller, der milde und bürgerliche, und Konrad Ferdinand Meyer, der ganz in der Vergangenheit untertaucht. Durch die Werke geht ein Zug von Resignation in Hinsicht erotischer Leidenschaften, durch die Gottfried Kellers auch ein erzieherischer Zug, der überhaupt für die Schweizer Literatur charakteristisch ist. Die stille Sehnsucht Kellers und Meyers nach dem Drama ist bis heute unerfüllt geblieben. Noch die heutige Schweizer Dichtergeneration ist undramatisch, ihre Stärke liegt noch immer im Epischen. Und vielleicht hat die Schweiz deshalb kein Drama, weil sie keine großen politischen Erlebnisse hatte, weil sie ein zu glückliches Land ist ... Namentlich jetzt, im Weltkrieg, gilt die Schweiz als ein glückliches Seldwyla, aber sie trägt auch schwer genug an dieser Zeit. – Am überraschendsten hat auch in der Schweiz die Stärke Oesterreichs gewirkt, das früher dort, nach dem Grillparzer-Wort, als der Jüngling unter den Nationen gegolten⁶⁵ und sich jetzt als ein reifer Mann erwiesen hat. Die wohlautende Stimme der österreichischen Dichtung wird auch die erste sein, die nach dem Kriege Brüderlichkeit und Menschlichkeit predigen wird. Mit den Worten eines jungen Oesterreichers, Franz Werfel, schloß Korrodi seinen Vortrag: »Die Welt fängt im Menschen an.«⁶⁶ Die gediegenen und klugen Ausführungen, die Dr. Korrodi in gewinnend einfacher und natürlicher Art vortrug, wurden vom Publikum, in dem sich der Unterrichtsminister Dr. Freiherr v. Hussarek befand, mit starkem Interesse angehört. Der Beifall für den Schweizer Gast war laut und herzlich.

Mit leicht verschobenem Blickwinkel meldet das Wiener »Fremden-Blatt«:⁶⁷

Herr Dr. Eduard Corrodi,⁶⁸ seines Zeichens Feuilletonredakteur der Neuen Zürcher Zeitung, hat gestern als Guest der »Concordia« im kleinen Konzert-haussaal vor einem überaus distinguierten Publikum, das den geistvollen und formvollendeten Ausführungen des Vortragenden mit intensivstem In-

⁶⁵ Vgl. Franz Grillparzer, König Ottokars Glück und Ende, Dritter Aufzug, Vers 1700f.: »O gutes Land! o Vaterland! Inmitten / Dem Kind Italien und dem Manne Deutschland, / Liegst du, der wangenrote Jüngling, da« (Sämtliche Werke. Hg. von Peter Frank und Karl Bernbacher. Erster Bd. München: Hanser 1960, S. 1037).

⁶⁶ Drittletzte Zeile aus Franz Werfels Gedicht »Lächeln Atmen Schreiten« in: »Einander. Oden, Lieder, Gestalten. Leipzig: Kurt Wolff 1915.

⁶⁷ Schweizer Geist in der deutschen Literatur. In: Fremden-Blatt, 4. Mai 1917. Morgen-Ausgabe, S. 9.

⁶⁸ Zur Schreibung des Namens mit »C« s.u. Anm. 86.

teresse folgte, über den »Schweizer Geist in der deutschen Literatur« gesprochen. Herr Dr. Corrodi betonte, daß es vorerst eine Harmonie des Schweizer Geistes mit dem österreichischen gewesen ist und daß sich damals eigentlich der Geist der Musik mit dem der Literatur verbunden hat, als die Geschwister Mozart, der achtjährige Wolfgang Amadeus und seine kleine Schwester, im Jahre 1766 in Zürich im Salon Solomon Geßners Musik machten. Auch die Verbindung Gottscheds mit den Schweizern und die gar nicht dauerhaften Verbindungen Bodmers mit Wieland und dem Messiasdichter Klopstock wurden berührt. Hierauf sprach Dr. Corrodi von der Goethefreundschaft zu Lavater, mit dem der große Deutsche das menschliche Antlitz zu ergrün den versucht und mit dem er Tisch und Bett geteilt hat. In seiner dritten Schweizer Reise kann man über Goethes Beziehung zu Lavater nachlesen, die der Vortragende eine Sternenfreundschaft im Sinne Nietzsches⁶⁹ nennt. Die Schweiz hat Goethe die Treue immer gehalten und diese Treue hat sich auch gelohnt, da Schiller sonst wohl niemals seinen »Tell« geschrieben hätte, zu dem er ja, wie jederman⁷⁰ weiß, die Anregung von Goethe erhalten hat. Es ist ein Beweis für Schillers Genie, wie er die Keimzelle des Tell-Stoffes zu entwickeln verstanden hat. Die Gesellschaft des Zürcher Stadttheaters, die heute abends im Wiener Stadttheater ihre erste Vorstellung gibt, wird ja im Verlauf ihres Hierseins auch das alte Urner Spiel vom Tell⁷¹ vorführen. Hiebei wird man sinnfällig sehen, wie sehr Schiller den Stoff zu verändern gewußt hat. Hierauf geht der Vortragende auf die große Schweizer Trias Gotthelf-Keller-Meyer über. Jeremias Gotthelf hat nach Dr. Corrodis fein gefaßter Prägung das Weltall verbaut, Gottfried Keller hat es verbürgerlicht und Konrad Ferdinand Meyer hat es in ferne Jahrhunderte entrückt. Geht man von Gotthelf zu Keller über, so ist es, als ob man aus sauren Wochen in frohe Feste fiele. Während Gotthelfs Bauern Landedelleute, eher Aristokraten als Bauern sind, zeichnet Keller die ausgeprägten Bürger. Auch den erzieherischen Zug in den Büchern Kellers betonte Dr. Corrodi, die Vorliebe dieses Dichters selbst für ein staatsbürgerliches Pensum. Wie seltsam eigent-

⁶⁹ Mit Bezug auf den 279. Abschnitt »Sternen-Freundschaft« im Vierten Buch von Nietzsches »Die fröhliche Wissenschaft«: »Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so, und wir wollen's uns nicht verhehlen und verdunkeln, als ob wir uns dessen zu schämen hätten. Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat ...« (Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Zweiter Bd. München 1966, S. 163). S. auch S. 65 mit Anm. 197.

⁷⁰ Zur altertümlichen Schreibweise – wenn nicht Druckfehler statt »jedermann« – s. Grimm, Deutsches Wörterbuch. IV. Bd., 2. Abtheilung, Leipzig 1877, Sp. 2291f.

⁷¹ Am Samstag, dem 5. Mai 1917, wird im Wiener Stadttheater zusammen mit zwei weiteren altschweizerischen Bühnenspielen »Das Urner Spiel vom Wilhelm Tell« aufgeführt. »Ein Volksschauspiel der Schweiz aus dem 16. Jahrhundert. Erneuert von Ernst Leopold Stahl« (so die Theateranzeige der »Neuen Freien Presse« vom 5. Mai 1917, S. 16); vgl. die Besprechungen »Gastspiel der Zürcher im Stadttheater« von »f. s.« (Felix Salten) im »Fremden-Blatt« und »Gesamtgastspiel des Zürcher Stadttheaters« von »A.« (Raoul Auernheimer) in der »Neuen Freien Presse«, jeweils am 6. Mai 1917, S. 10 bzw. S. 12.

lich, daß der grüne Heinrich als Staatsmann endigt, anstatt ein Künstler, in der üblichen und wohlbeliebten tragischen Fassung zu enden. Eine große Ähnlichkeit zwischen Keller und Meyer sieht Dr. Corrodi in der Distanz, die beide dem Eros gegenüber einnehmen. Noch eine gemeinsame Liebe verbindet jedoch diese beiden Großen: ihre ungestillte Sehnsucht zum Drama. Gottfried Keller hat bekanntlich ein Staatsdiplom erhalten, mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß es ihm dazu verhelfen möge, ein schweizerischer Dramatiker zu werden. Johann Gottfried Keller sah seine Lieblingsidee beinahe verwirklicht; er träumte von einem großen, nationalen, helvetischen Theater, von tausend Mitwirkenden... aber das Drama hat er der Schweiz, die er einmal ein »Vaterländchen« genannt und die er doch so geliebt hat, nicht gegeben. Die Schweiz hat das Drama weder von ihm, noch von einem andern ihrer großen Söhne bekommen. Und diese Merkwürdigkeit hat Dr. Corrodi am Schluß seiner Ausführungen überraschend fein und voll Geist zu erklären versucht. »Die Schweiz,« sagte er, »ist vielleicht zu glücklich gewesen; aber sie war auch zu klein zur tragischen Fallhöhe.« Hierauf sprach Dr. Corrodi über die Schweiz und diesen furchterlichen Krieg und zum Bebschluß von jenem jungen Oesterreich, das Grillparzer einmal den Jüngling in der Dichtung genannt hat. Dieses junge, erneute Oesterreich aber ist der Jüngling dieser Gegenwart geworden.⁷² Das Publikum spendete den überaus interessanten Ausführungen des Schweizer Gastes lebhaften Beifall.

Deutlich andere Schwerpunkte setzt Paul Stefan (1879–1943) im Gesamtrückblick für die »Neue Zürcher Zeitung« am 15. Mai 1917:⁷³

Menschlichkeit, Versöhnung, Duldung und eine Sonderart aus alledem innerhalb der deutschen Literatur, ist auch das Wesen des österreichischen Schrifttums. Von Grillparzer über Lenau und Raimund, über Anastasius Grün und den großen Stifter zu Saar, Marie Ebner-Eschenbach und Hofmannsthal führen gerade Wege; zornige Propheten einer höhern Liebe, wie Kürnberger, Nestroy und Kraus, sind doch von ihrer Heimat nicht zu trennen, Trakl und Werfel sind nicht zufällig Oesterreicher, und es ist durchaus nicht zu vernachlässigen, daß mancher große Mensch aus dem nichtösterreichischen Norden hier sein Italien gefunden hat. Besonders in der Musik, deren österreichisches Wesen das Wesen der deutschen Musik geradezu bestimmt hat. Von österreichischer Malerei und Plastik, von Kunstgewerbe, von der Volkskunst, von den Wissen-

⁷² S.o. Anm. 65.

⁷³ Paul Stefan, Zürich in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung, 15. Mai 1917. Zweites Morgenblatt, Nr. 868. Die Angabe bei Helen Münch-Küng, Gesamtverzeichnis (wie Anm. 17), S. 5, in der »Neuen Zürcher Zeitung« Nr. 797 (4. Mai 1917) sei der Vortrag (V.) »Dr. Ed. Korrodi: Vortrag in Wien« abgedruckt, ist nicht zu belegen. Paul Stefans Beitrag ist offenbar der einzige, der sich in dieser Zeitung zum Thema ermitteln lässt (freundliche Auskunft von Frau Yannique Richard, Redaktionsarchiv der Neuen Zürcher Zeitung).

schaften und von der besondern Wissenschaft des Lebens und Formens gar nicht zu reden, auch davon nicht, daß es einen schier unendlichen Reichtum der nichtdeutschen Stämme Oesterreichs gibt, der noch zu heben wäre. Wahrlich, es ruht nicht nur viel Vergangenheit, es schwebt noch viel Zukunft in diesem allem. Das ist nicht »gewesen«, es ist und wird sein. – So etwa durfte man den Ausgang des schönen Vortrags nachtönen lassen, den Dr. Eduard Korrodi als Prolog des Schweizer Gastspiels gehalten hat.

Später, bei einem kleinen Empfangsabend der »Concordia« nach dem Vortrag, zeigten die Reden des österreichischen Unterrichtsministers und des Schweizer Gesandten in Wien eine ungesuchte und desto reinere Harmonie.

Dieser »kleine Empfangsabend« im Wiener »Grand Hotel« am Kärtner Ring 9 erweist sich – immerhin im dritten Kriegsjahr – als hochpolitisches und gesellschaftliches Ereignis, über das die Wiener Presse am Sonntag, dem 6. Mai, in gebührender Breite berichtet.⁷⁴ Anwesend sind, neben »dem Schweizer Schriftsteller Dr. Eduard Korrodi« und »Dr. Hugo v. Hofmannsthal«, der Direktor des Zürcher Stadttheaters Dr. Alfred Reucker,⁷⁵ der schweizerische Gesandte Dr. C.D. Bourcart,⁷⁶ der Minister für Kultus und Unterricht Freiherr v. Hussarek,⁷⁷ der Wiener Vizebürgermeister Heinrich Hierhammer (1857–1936), der Direktor des Burgtheaters Max von Millenkovich (1866–1945) mit seinen Hausregisseuren, der Präsident der »Concordia« Dr. Siegmund Ehrlich (1853–1932), die Schriftsteller Björn Björnson, Raoul Auernheimer, Felix Salten, Paul Zifferer und

⁷⁴ Am 6. Mai 1917 bringen die »Neue Freie Presse« (Morgenblatt, S. 11f.: »Begrüßung der Schweizer Gäste«) und das Wiener »Fremden-Blatt« (Morgen-Ausgabe, S. 3f.: »Die Schweizer Gäste in Wien. Empfangsabend der ›Concordia‹«) nahezu wortgleiche ausführliche Referate der einzelnen Reden.

⁷⁵ Alfred Reucker (1868–1958) wirkt, nach frühen Engagements als Schauspieler und Regisseur in Wien, Zoppot, Danzig und Prag, von 1901–1921 als Direktor des Zürcher Stadttheaters, das unter seiner Führung eine der fruchtbarsten Epochen erlebt. Von 1921–1933 ist er Generalintendant der Sächsischen Staatstheater in Dresden; vgl. Paul Suter. In: Andreas Kotte (Hg.), *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich 2005, Bd. 3, S. 1483–1484.

⁷⁶ Charles Daniel Bourcart (1860–1946) amtiert von 1915 bis 1939 als Schweizer Gesandter in Wien und ist damit zeitweise »Chef-Carl Jacob Burckhardts, der ihn in seinen Erinnerungen liebevoll porträtiert: Carl J. Burckhardt, *Memorabilien. Erinnerungen und Begegnungen*. 5. Aufl. München 1984, S. 318–320: »Charles Daniel Bourcart«.

⁷⁷ Max Hussarek von Heinlein (1865–1935), Professor für Kirchenrecht an der Universität Wien und langjähriger Mitarbeiter im dortigen Ministerium für Kultus und Unterricht. Von 1911 bis 1917 Unterrichtsminister und vom 25. Juli bis 27. Oktober 1918 k.k. Ministerpräsident des Kronlands Cisleithanien (vgl. Neue deutsche Biographie. Bd. 10. München 1974, S. 86f., mit dem falschen Todesdatum: 6. März 1936 statt 1935; Österreichisches Biographisches Lexikon. Bd. III. Wien 1961, S. 16f.).

Arthur Schnitzler sowie der »Leiter des literarischen Bureaus im Ministerium des Äußern Sektionsrat Dr. v. Wiesner«.⁷⁸

Arthur Schnitzler, um dessen Begleitung Hofmannsthal gebeten hatte,⁷⁹ notiert lakonisch: »Concordiabankett Schweizer Gastspiel [...], Kritiker Korrodi. [...] Husarek der Minister sprach gar nicht übel; Hugo gewandt«.⁸⁰ In der Tat beschließt Hofmannsthal die Reihe der offiziellen Wortmeldungen.⁸¹ Nach den Ansprachen Siegmund Ehrlichs, des Gesandten Bourcart, des Ministers von Hussarek sowie Alfred Reuckers Erwiderung »namens der Schweizer Gäste« begrüßt er die Zürcher im Namen »der österreichischen Literaten«: »Mit einer tiefdurchdachten Rede, deren erster Teil sich mit der Eigenart der Schweizer Literatur befaßte, bezeichnete er dieselbe als eine eigentümliche Mischung von Realismus und Idealismus. Er fuhr fort«:

Dieses eigentümlich Goldige⁸² und dabei doch Reale, was ist es denn anderes als der Abglanz Ihrer politischen Eigenart, dessen nämlich, daß Sie, auf der Wirklichkeit ihrer historischen militärisch-politischen Kraft fußend, ein

⁷⁸ Friedrich Ritter von Wiesner (1871–1951), Sektionsrat und seit 18. Februar 1917 Pressechef im Ministerium des Äußeren; vgl. Brigitte Schagerl, Im Dienst eines Staates, den es nicht mehr geben sollte, nicht mehr gab, nicht mehr geben durfte. Friedrich Ritter von Wiesner. Diplomat, Legitimist und NS-Verfolgter. Diss. phil. Wien 2012 (online unter http://othes.univie.ac.at/20786/1/2012-05-31_8103858.pdf [Zugriff: 31.10.2017]).

⁷⁹ BW Schnitzler, S. 281: »[...] ich weiß nicht, ob Sie nicht vielleicht ohnedies die Absicht haben, zu der Concordia-Veranstaltung für die Schweizer zuzusagen u. zu kommen – jedenfalls finde ich es – abgesehen von meiner persönlichen Freude, Sie dann dort zu sehen und in einem gewissen Sinn nicht *allein* zu sein – so überaus nützlich und *richtig* wenn Sie kämen, denn es handelt sich ja nicht so sehr um den mehr minder trivialen Abend, den wir da verbringen werden, sondern um die Rückwirkung nach der Schweiz hin [...]«

⁸⁰ Arthur Schnitzler, Tagebuch 1917–1919. Wien 1985, S. 40.

⁸¹ Gleichsam als Satyrspiel lässt der Schriftsteller und Journalist Julius Bauer (1853–1941) noch »eine gereimte Tischrede« folgen, die »voll Geist und Humor« »die Erlebnisse des Tages mit treffender Satire« behandelt (wie Anm. 74).

⁸² Wohl diese improvisierte Rede hat Korrodi im Gedächtnis, wenn er sich am 1. Januar 1944 erinnert (K39), »wie Hofmannsthal 1917 in einer ganz der Eingebung des Augenblicks anvertrauten Rede an der Welt Gottfried Kellers «das Goldige» rühmte und dies bis auf die Sonnenkringeln ausmalte, die auf dem Weinglas spielten. Der Dichter kam mir doch etwas seltsam vor, als ob er von Barockaltären seiner oberösterreichischen Heimat mütterlicherseits ein wenig Gold hinzugegeben hätte, um den Zürcher Dichter zu schmücken.« Hofmannsthals Ahnen mütterlicherseits stammen allerdings nicht aus Ober-, sondern aus Niederösterreich. Seine Mutter Anna Maria Josefa Fohleutner (1852–1904) war Tochter des Wiener Richters und Notars Laurenz Fohleutner (1809–1882), »der ein niederoesterreichischer Bauernsohn war; die Familie ist seit ungezählten Jahrhunderten im gleichen Dorf ansässig«. So Hofmannsthal an Willy Haas, 4. Juni 1922: BW Haas, S. 46; vgl. Hofmannsthals ebd., S. 93 zitierte Bemerkung gegenüber Otto Forst de Battaglia: »Unter meinen vier, zu Anfang des XIX. Jahrh. geborenen Großeltern war ein Teil jüdischer Herkunft, die drei anderen jeweils niederösterreichisch-bäuerlicher, süddeutscher (schwäbischer) u. italienischer (altlombardischer).«

völliges Ideal, Ihre Eidgenossenschaft, gebunden durch die goldenen Bände ihrer Freiheiten, durch Jahrhunderte durchgetragen haben. Es gibt ein spezifisch schweizerisches Wesen, und dieses ist überall zu erkennen. Wer zu lesen versteht, wird auch in den Figuren der schweizerisch-französischen Literatur, wird in der Konfession des Genfer Jean Jacques Rousseau das spezifisch Schweizerische erkennen ebenso wie in Keller und Jakob Burckhardt. Das Besondere Ihres historischen Daseins in den vielen Jahrhunderten glorreicher Geschichte war nicht das bloße Sichausleben, es war das fortwährende kluge, feste, sittliche Kompromiß, es war das Leben für eine Aufgabe. Wenn es nicht vermessen wäre, unser österreichisches Dasein mit einem Wort bezeichnen zu wollen, so wäre es dieses Wort: Auch wir haben uns nicht bloß auszuleben, sondern haben einer Aufgabe zu leben. Der Krieg hat uns einander kennen und einer auf den anderen hinschauen gelehrt. Schon das wäre ein ungeheurer Gewinn dieses unentwirrbaren Komplexes von fürchterlichen und wohltätigen, von erschreckenden und furchtbaren Tatsachen, in dem wir jetzt stehen. So hat er auch Sie gelehrt, auf uns, auf das Besondere unserer Mission aufmerksam zu sein. Es sind Gäste aus der deutschen Schweiz, die uns die Freude machen, hier zu sein. Aber wir sehen in Ihnen die Repräsentanten der ganzen Schweiz, und so hoffen wir, daß auch Sie in uns die Repräsentanten des ganzen Oesterreich sehen, daß in Ihnen die ganze Schweiz gekommen ist, ganz Oesterreich zu suchen und zu besuchen, und ich möchte bitten, mit mir auf die Schweizer Gäste und auf die Schweizer Kunst, auf die Kunst der ganzen Schweiz anzustoßen. (Lebhafte Hochrufe.)⁸³

Während des »Empfangsabends«, der »pünktlich um 11 Uhr« endet, nimmt Korrodi eine Einladung Hofmannsthals ins Rodauner »Zauberschlößlein« entgegen,⁸⁴ wo, wie er nach 15 Jahren bei einem neuerlichen Besuch hervorhebt, der Dichter »Goldiges und faszinierend Lächelndes wie den ›Rosenkavalier‹ und todwärts Träumendes wie ›Jedermann‹« ersonnen habe. »Da hinter den dunkelgrünen Jalousien erfreute mitten in der lieblichen, anspruchslos schönen Landschaft milder Töne ein herb-

⁸³ Neue Freie Presse, 6. Mai 1917. Morgenblatt, S. 11.

⁸⁴ Zu Hofmannsthals Wohnhaus in Rodaun, Badgasse 5 (heute Ketzergasse 471) vgl. die mit Abbildungen versehene Darstellung von Katja Kaluga und Katharina J. Schneider »Rodaun. Ein unglaubliches kleines Haus«. In: Hofmannsthal. Orte. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann in Zusammenarbeit mit Claudia Bamberg. Wien 2014 (künftig zit. als Hofmannsthal. Orte), S. 199–223 und 458–460; ferner Katja Kaluga und Katharina J. Schneider, »Die Legende vom ›Fuchs-Schlössel. Zur Geschichte von Hofmannsthals Haus in Rodaun«. In: Hjb 24, 2016, S. 153–167.

herrlicher Hodler.⁸⁵ Da brachte er dem Besucher sein Gästebuch« – und als der sich mit »Eduard Corrodi | 6. Mai / 1917« einträgt,⁸⁶ fällt ihm »der Schelmenspruch« auf,⁸⁷ den der Hausherr den losen Seiten als Motto vorangestellt hat:

⁸⁵ Hofmannsthal hatte im Spätherbst 1912 in der Münchner »Modernen Galerie« von Heinrich Thannhauser neben dem großen Bildnis »Yo Picasso« diese »Seelandschaft« von Ferdinand Hodler erworben. Als er das Gemälde verkaufen will, bestätigt er Carl J. Burckhardt am 27. März 1919: »Es ist eines seiner bedeutenden Landschaftsbilder, ohne Zweifel, wenn er deren auch viele gemacht hat. Ich kaufte es vor 8–9 Jahren aus einer großen Collection heraus, um den damals nicht niedrigen Preis von 12 000 Mark (=15 000 francs)« (BW Burckhardt, S. 12f.). Die mit »Ferd. Hodler 1909« bezeichnete Version aus der zwischen 1904 und 1913 geschaffenen Gemäldeserie vom »Thunersee mit Stockhornkette« (BW Burckhardt, S. 311; vgl. Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde. Bd. 1: Die Landschaften. Teilbd. 2. Hg. von Oskar Bätschmann und Paul Müller. Zürich 2008, Nr. 309–312 und Nr. 472–488) wird im Zürcher Kunsthaus 1919 für sFR. 20.000 angeboten. Laut Auskunft des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft vom März 1991 ist »über den Ausgang aus dem Kunstmuseum und das weitere Schicksal des Bildes« nichts bekannt (BW Burckhardt, S. 315); es fehlt auch im oben genannten neuesten »Catalogue raisonné der Gemälde«.

⁸⁶ FDH. Nachlass Hofmannsthal. Rodauner Fremdenbuch. – Die Schreibung des Namens mit »C« ist angesichts der eindeutig zu unterscheidenden »K«s und »C«s in Korrodis faksimilierten Briefen gesichert (Korrodi, Feuilletons], S. 26, 30, 33). Offenbar kokettiert er gelegentlich mit dieser älteren Form des Familiennamens (vgl. dazu Katja Hürlmann, Art. »Corrodi«. In: Historisches Lexikon der Schweiz, online unter <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D23789.php> [Zugriff: 31.10.2017]). Hatten die »Neue Freie Presse« und das »Fremden-Blatt« in ihren redaktionellen Mitteilungen noch »Korrodi« geboten, schreibt das »Fremden-Blatt« in den folgenden Artikeln durchgängig »Corrodi« und folgt damit wohl einer beim »Concordia«-Bankett ausgesprochenen Vorgabe des Redners. Diese Form bieten auch manche Zeitgenossen, so beispielsweise Rudolf und Marie Luise Borchardt (Briefwechsel mit Rudolf Alexander Schröder [wie Anm. 35], S. 267 [»Corrodi« neben »Korrodi«] und 471; Briefe 1924–1930. Text. Bearb. von Gerhard Schuster. München/Wien 1995, S. 28, 288, 307 und 403 [später wechselt Borchardt zu »Korrodi«, ebd., S. 460, 509 u.ö.]; BW Borchardt. Kommentar, S. 593) oder Jakob Wassermann (Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a.M. 1989, S. 501). In Franz Bleis »Das grosse Bestiarium der Literatur« (6.–8. Aufl. Berlin 1924, S. 25) erscheint der Name als »Corrody«: »Das ist der Name des distinguiertesten Zoologen der schweizerischen literarischen Fauna. Sehr elegant hält er sich oft bei seinen Untersuchungen ein Spitzentaschentuch vor die Nase. Dieses zeigt über dem Monogramm etwas wie eine Krone. Er trägt ein Einglas, aber seiner Landsleute wegen nur des Nachts im Schlaf.«

⁸⁷ So im Rückblick vom Mai 1932: »Tristia ex Vindobona« (Trauerlieder aus Wien). Dem Text (K27) ist die redaktionelle Bemerkung vorangestellt: »Am 15. Mai hat in Budapest der zehnte internationale PEN-Kongress begonnen. An die 300 Autoren aller Herren Länder nehmen daran teil. Den folgenden Aufzeichnungen mag der Kongress den Rahmen geben.« Korrodi hatte auf dem Weg nach Budapest in Wien Station gemacht. Die lateinische Überschrift spielt gleichzeitig auf Ovids und Grillparzers »Tristia ex Ponto« an, d.h. auf die späten poetischen Briefe in elegischer Form, die der alternde römische Dichter in den Jahren 9 bis 12 n. Chr. aus seinem trostlosen Verbannungsort Tomis am Schwarzen Meer geschrieben hatte, sowie auf Grillparzers Zyklus von 17 zwischen 1824 und 1833 entstandenen Gedichten, die 1835 veröffentlicht wurden.

Kommen immer mehr herein?
Gräßliches Gelichter!
Keiner will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter!
— Goethe.

Wuard Korrodi

6 Mai 1968

Abb. 2: Fremdenbuch, Rodaun (FDH)

Diese Verse, leicht umgeformt, macht sich Korrodi als »boshaften Redaktionsspruch« zu eigen:

Kommt nur immer mehr herein,
Gräßliches Gelichter!
Keiner will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter⁸⁸

und noch nach Jahren wird er Carl Selig bestätigen, der Spruch sei »aber von Goethe und ich las ihn im Fremdenbuch bei Hugo von Hofmannsthal in Rodaun.«⁸⁹

⁸⁸ FDH, wie Anm. 86. Es handelt sich um die abgewandelte dritte Strophe aus Goethes Gedicht »Auf den Kauf«: »Jung und Alte, groß und klein, / Gräßliches Gelichter! / Niemand will ein Schuster sein, / Jedermann ein Dichter.« Die weggefallene erste Zeile hat Hofmannsthal aus dem Eingangsvers der vierten Strophe »Alle kommen sie gerennt« frei entwickelt (»Epigrammatisches«: Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte 1800–1832. Hg. von Karl Eibl. Bibliothek deutscher Klassiker 34. 1. Abt.: Sämtliche Werke. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1988, S. 530).

⁸⁹ So Korrodi in einer für Carl Selig geschriebenen kleinen »Autobiografie«, mitgeteilt von Carl Selig (wie Anm. 3; das Originalmanuskript befindet sich in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich). Korrodi hat Spruch und Herkunft auch seinem ehemaligen Schüler Max Rychner anvertraut, der inzwischen als Redaktor der Zeitschrift »Wissen und Leben« (später: »Neue Schweizer Rundschau«) zum Kollegen geworden war. Der zitiert

Ein gutes Halbjahr später, am 18. November 1917, bespricht Korrodi, in Ergänzung seines »Lesezirkel«-Artikels vom März dieses Jahres,⁹⁰ den Dritten Band der »Prosaischen Schriften gesammelt«,⁹¹ welcher »gleichzeitig« mit Alfred Kerrs »Gesammelten Werken«⁹² erschienen war (K5). In dieser gewagten Zusammenstellung stellt er die Prosa beider Männer klug einander gegenüber und resümiert:

Wie die Namen Kerr und von Hofmannsthal zusammenstehen, so ihre Prosa; die eine ist einsilbig, die andere vielsilbig; des einen Prosa geht in sich, hält in der Nußschale eines Wortes die Welt, die andere schwärmt aus, kennt keine Entzagung, ist jene Wohlhabenheit, die Goethe bis zum Schaugepräge steigerte. Kerr läßt Hofmannsthals Wort nicht gelten, und doch steht es so über allem fest, daß gerade diese grenzenlose, geballte Härte Kerrs, dieser norddeutsche, aus der Pistole geschossene Satz, diese dichterische Verklärung des Stechschrittklopfens, diese zur Vollendung gediehene Uebung des Staccatos nicht ein und alles sein kann. Er läßt den weicheren Rhythmus, das über den Dingen Schweben und Verbeben Hofmannsthals nicht gelten, zeigt es nicht die Grenze seiner norddeutschen Art, daß zweifellos der Oesterreicher – ihn gelten läßt, aus Duldsamkeit, die doch nicht immer Charakterlosigkeit, sondern auch Milde des Geistes sein kann?

Den Vergleich weiter bohren, taugt nicht, außer daß man ihn zur blendenden Erkenntnis führt: Der eine (Kerr) schreibt eine Prosa, die nicht ihresgleichen hat, die Zukunft entscheide, was an ihr bleibt – das Rechthaben dieser Kritiken, oder der Stil dieser Kritiken. Hofmannsthals Prosa ist gut, obwohl sie erlauchte Ahnen hat,⁹³ ist sehr gut, selbst wenn es jetzt schon erwiesen wäre, daß ihre schöpferische kritische Erkenntnis nirgendwo ins Faßbare ginge. Sie ist wahrscheinlich eben darum so gut in einem sehr strengen Wortsinne,

am 10. Dezember 1927, mit Blick auf seine Arbeitsüberlastung – »Die Manuskripte kommen während des Winters wie Heuschreckenschwärme« –, die Verse in ihrer Hofmannsthal-Korrodischen Form im Brief an Ernst Robert Curtius und fügt hinzu: »Von Goethe ausgeheckt, von Hofmannsthal als Motto in sein Gästebuch gesetzt« (Aus dem Briefwechsel Max Rychner/Ernst Robert Curtius. Bearb. von Claudia Mertz-Rychner. Marbacher Magazin 41/1987. Beiheft. Marbach a.N. 1987, S. 16).

⁹⁰ K1; s.o. S. 21 mit Anm. 45.

⁹¹ Hugo von Hofmannsthal, Die Prosaischen Schriften gesammelt. Dritter Bd. Berlin: S. Fischer 1917.

⁹² Alfred Kerr, Die Welt im Drama. 5 Bde. Berlin: S. Fischer 1917: Gesammelte Schriften. Erste Reihe.

⁹³ In einem Nachruf auf den »im Alter von 81 Jahren gestorben[en]« »bekanntesten Berliner Theaterkritiker in den drei Jahrzehnten vor Hitler« wird Korrodi daran erinnern, dass Kerr »den goethesierenden Hugo von Hofmannsthal als ›Wolfgang Hofmannsthal‹ angeredet habe (Neue Zürcher Zeitung, 1. Oktober 1948, Nr. 2141; Korrodi, Feuilletons, S. 296). Das Zitat zur »goethischen« »Sprache Wolfgang Hofmannsthals« findet sich in Kerrs Artikel vom 21. Februar 1913 »Schutz für Ariadne«: Alfred Kerr, Gesammelte Schriften. 1. Reihe. Die Welt im Drama. Bd. II: Der Ewigkeitszug. Berlin 1917, S. 338–340, hier S. 339.

weil sie in ihrem Wesen ahnungslos unkritisch bildet, oder doch so bildet, daß sie ganz aus dem Gefühl und Unbewußten verwundert über sich selbst in die Sphäre der Sprache schwebt. Daher denn der kultivierte Leser bei Hofmannsthals Prosa, so möchte man mit den Meistern des 18. Jahrhunderts sagen, mehr empfindet als denkt, so wie er bei Kerrs Prosa zuerst denkt und nach der Gedankenpause – empfindet.

»Dieser dritte Band von Hofmannsthals Prosaischen Schriften«, so Korrodi weiter, habe »wieder seine denkwürdig schönen Seiten«, etwa die über Wilhelm Dilthey⁹⁴ oder über Grillparzer.⁹⁵ Und möchten die »Porträts« Maria Theresias und des Prinzen Eugen⁹⁶ »uns« Schweizern auch »unvertraut« anmuten –: »Wer aber könnte so über ›die Farben‹⁹⁷ in dieser Welt, die unsere Vorstellung ist, schreiben, so Kunst und Leben ins eins schlingen wie Hofmannsthal?«

Schriftliche Zeugnisse aus den folgenden Jahren sind spärlich. In der Rückschau auf die Tage vom 27. bis 31. Mai 1920, die Hofmannsthal mit Carl J. Burckhardt im Basler »Ritterhof« und auf dem Gut »Schönenberg« bei Pratteln verbracht hatte,⁹⁸ fällt am 6. Oktober beiläufig der Name des »fesche[n] Korrodi«,⁹⁹ ohne dass es zu einem Treffen gekommen wäre. Anders jedoch im Winter desselben Jahres, als Hofmannsthal auf Einladung des »Lesezirkels Hottingen«¹⁰⁰ Anfang Dezember erneut

⁹⁴ Der Nachruf auf »Wilhelm Dilthey«. In: Hofmannsthal, Prosaische Schriften III (wie Anm. 91), S. 27–32.

⁹⁵ »Grillparzers politisches Testament« in: Ebd., S. 107–119.

⁹⁶ »Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen« und »Maria Theresia« in: Ebd., S. 67–83 und 85–106.

⁹⁷ »Die Farben. (Aus den Briefen des Zurückgekehrten)« in: Ebd., S. 121–143.

⁹⁸ Vgl. Martin Stern, Schweiz. Asyl fremder Nähe. In: Hofmannsthal. Orte (wie Anm. 84), S. 375–395, hier S. 378f.

⁹⁹ Hofmannsthal an Burckhardt: BW Burckhardt, S. 50. – Hofmannsthals Bekanntschaft mit Korrodi setzt Josef Nadler voraus, wenn er am 16. Februar 1921 mutmaßt: »Korrodi, den Feuilletonredakteur der ›Zürcher Zeitung‹ dürften Sie ja wohl kennen. Wir haben mancherlei gute Briefe miteinander gewechselt«; auch im Brief vom 28. Juli 1922 erwähnt Nadler »mein[en] Freund Korrodi in Zürich« (Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen. Mitgeteilt von Werner Volke. In: JbDSG XVIII, 1974, S. 37–88, hier S. 68 und 75).

¹⁰⁰ Im zitierten Brief an C. J. Burckhardt (wie Anm. 99) hatte Hofmannsthal erklärt: »[...] ich habe die Einladung von den Zürichern angenommen, dort die Beethovenrede zu halten! [...] Ich weiß gar nicht wie es gekommen ist, ich hatte schon das ablehnende Telegramm aufgesetzt, auf einmal gefiel mir die Idee wieder, über den armen Beethoven etwas Neues zu sagen, d.h. nicht über ihn, sondern über das achtzehnte Jahrhundert, und das Ganze irgendwie ›anders‹ anzupacken« (BW Burckhardt, S. 50). Nach dieser Zusage hatte das ›Programm‹ der kommenden »Abende für Literatur und Kunst« im Oktober 1920 angekündigt: »Zu Ehren des 150. Geburtstages von Beethoven rüstet sich auch der Lesezirkel zu einer würdigen Gedächtnisfeier, die neben den vielen rein musikalischen Veranstaltungen einen besonderen Charakter tragen wird, dank dem Umstand, daß der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal über Beethoven

zu einer Vortrags- und Lesereise in die Schweiz aufbricht und am 10. Dezember in Zürich bei der »Beethoven-Feier« »zur Erinnerung an Beethovens 150. Geburtstag (18. Dez.)«¹⁰¹ im großen Tonhallesaal vor einem »Auditorium von über zweitausend Menschen« seine große »Weiherede« hält, »deren dichterischer Schwung, Gedankenfülle und Sprachschönheit die Zuhörer auf das tiefste ergriffen hat«.¹⁰² Korrodis Bericht vom 12. Dezember (K6) setzt mit einer Hofmannsthal-Eloge ein:

Feiert man den Großen nicht durch sein eigenes Werk, bleibt nur die Magie des Wortes, die zur Evokation Beethovens berufen wäre. Wer besäße sie wie Hugo von Hofmannsthal unter den heute das deutsche Sprachgut Verwaltenden und mit ihm Schaltenden? Gilt es, den Menschen ganz mit der Ahnung des Unaussagbaren und auch Unausdeutbaren des Klangleibes Beethovenscher Kunst zu erfüllen, gilt es, die absolute Größe nicht durch scheinbares Auf-den-Grund erkennen zu schmälern, gilt es, Beethoven vor der sachlichen Umgrenzung im Sinne einer Einzelkunst zu behüten, gilt es, ihn ganz in der Kategorie der schlechthin größten Menschen zu erfassen; dann muß es ein Dichter sein, dem allein das Wort anvertraut werden durfte. Was wir am Freitagabend im große Tonhallesaal hörten, wollte nicht Prunkstück deutscher Prosa sein, obwohl die deutsche Sprache sich selber feierte und vollendete – oft in den unbeschreiblich schön sich bildenden Zauberformeln der Improvisation. Was war es dann? Eine Weiherede, in der das Wort liebkosend die schwersten Dinge der Kunst berührte und der Tiefe mit Anmut sich näherte, dennoch nicht so, daß das Schwere leicht wurde – aber licht wurde das so feierlich und zart Berührte. [...] Als ein wahrhaft musischer Charakter – und auch ich nehme das Wort in der höchsten Anspannung – hat Hugo von Hofmannsthal sein Gedenkwort an Beethoven gesprochen – zu Ergriffenen. In anderem Zusammenhang werden unsere Leser die Rede noch kennen lernen zu dauerndem Besitz.

Dieser Ankündigung gemäß veröffentlicht Korrodi in Absprache mit dem Autor den mitstenografierten Text am 19. Dezember 1920 in der

spricht. ›Darf ich mich als Nichtmusiker dessen unterwinden, vor Ihren Zürchern eine solche Rede zu halten?‹ schrieb Hofmannsthal und gab selbst die Antwort: ›Aber vielleicht darf ich es und darf es gerade als Nichtmusiker. Er hat über Mozart herrliche, dichterisch beschwingte Worte gesprochen. Beethoven im goldenen Spiegel Hofmannsthals: wer möchte nicht schauen! Die Rede wird eingerahmt von einem Zyklus aus Beethovens Schottischen und Irischen Gesängen‹ (Der Lesezirkel. 7.Jg. 11./12. Heft. Zürich, Oktober 1920, S. 146f.; vgl. Conrad Ulrich [wie Anm. 44], S. 52f.). – Eine gediegene Inhaltsangabe der Rede bringt die rückblickende »Chronik« in: Der Lesezirkel. 8.Jg. 1920/21. 5. Heft, S. 74f.

¹⁰¹ So das Umschlagsblatt zum Vierten Heft des »Lesezirkels« (8.Jg., Dezember 1920) mit dem falschen Geburtsdatum; der genaue Tag ist unbekannt, allein das Taufdatum vom 17. Dezember 1770 ist überliefert.

¹⁰² Telegramm der »Neuen Freien Presse« vom 12. Dezember im »Nachmittagsblatt« vom 13. Dezember 1920, S. 7.

»Neuen Zürcher Zeitung«.¹⁰³ Fast zwei Jahrzehnte später, im Dezember 1937, ruft er sich anlässlich eines von Willi Schuh besorgten Neudrucks¹⁰⁴ die waltenden Umstände noch einmal ins Gedächtnis (K32):

Wenige Stunden vor der denkwürdigen Rede Hugo von Hofmannsthals an der Beethoven-Feier des Lesezirkels Hottingen – am 10. Dezember 1920 – erklärte der Dichter in großer Erregung, er werde in seiner Rede vieles der Eingebung der Feierstunde überlassen, die Zuhörer würden einem Redner mehr Vertrauen schenken, der, überwältigt von der hohen Aufgabe, mit der Sprache ringe und die Gedanken nicht als schon geformte reproduziere, sondern als ein Werdendes kreiere. Wir werden den Eindruck nicht vergessen, wie großartig Hofmannsthal die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts aufriß, die europäische Atmosphäre in kühnen Bildern schuf, den Sturm Rousseau und den Sturm Schiller in der Brust von Menschen aufeinanderstoßen, Wirbel, Zyklone bilden ließ, um dann in dieses von Blitzen schwangere Kräftefeld Beethoven einzuführen – Beethoven als Stellvertreter des Menschengeschlechtes. Unbeschreiblich groß sah der Redner den Genius in der

¹⁰³ Beethoven. Von Hugo von Hofmannsthal. (Rede, gehalten an der Beethovenfeier des Lesezirkels Hottingen am 10. Dezember). In: Neue Zürcher Zeitung, Sonntag, 19. Dezember 1920, Nr. 2099. Fünftes Blatt (GW RA II, S. 69–81; [Zürcher Rede auf Beethoven]). Wenn Martin Stern (Schweiz [wie Anm. 98], S. 380) anmerkt, die Rede sei »bereits am 12. Dezember [1920] in der Wiener *Neuen Freien Presse* gedruckt« worden, verwechselt er die »Zürcher Rede« mit den Gedenkworten »Beethoven. 1770–1920. 16. Dezember« (GW RA II, S. 82–86), die, von Hofmannsthal auf »Wien, 11. Dezember 1920« datiert, am genannten 12. Dezember in der »Neuen Freien Presse« erschienen waren und seit ihrer Übernahme in den dritten Band der »Gesammelten Werke« von 1924 (S. 30–35) von Fall zu Fall den irreführenden Titel »Rede auf Beethoven« tragen (vgl. Weber X 167). – Hofmannsthals Hinweis auf den »16. Dezember« gilt Beethovens erschlossenem Geburtstag nach dem überlieferten Taufdatum vom 17. Dezember 1770; s.o. Anm. 101.

¹⁰⁴ Hugo von Hofmannsthal, Beethoven. Rede, gehalten an der Beethovenfeier des Lesezirkels Hottingen in Zürich am 10. Dezember 1920. Wien, Leipzig, Zürich: Herbert Reichner Verlag 1938. Das mit »Zürich, im September 1937« datierte »Nachwort des Herausgebers« Willi Schuh (ebd., S. 23–27) eröffnet mit der Feststellung: »Dem Leser, der die Reden und Aufsätze Hugo von Hofmannsthals aus dessen »Gesammelten Werken« oder aus dem Auswahlbändchen der Insel-Bücherei [s.u. Anm. 105] kennt, wird die Verbindung der Namen Beethoven und Hofmannsthal unwillkürlich die Erinnerung an die dort bewahrte »Rede auf Beethoven« heraufrufen. Denn es ist so gut wie unbekannt geblieben, daß jene gewaltige Evokation Beethovens nicht die einzige ist, die Hofmannsthal hinterlassen hat. Im selben Gedächtnisjahr 1920, in dem die bekannten Gedenkworte der »Gesammelten Werke« niedergeschrieben wurden, hat der Dichter als Gast des Lesezirkels Hottingen in Zürich eine andere Beethoven-Rede gehalten, die in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 19. Dezember 1920, seither jedoch nicht wieder gedruckt worden ist. [...] Die zürcherische weit mehr als die andere ist Rede, wirkliche, frei gesprochene Rede, die sich (wie Eduard Korrodi in seiner Rezension anmerkte) zuweilen auch »der unbeschreiblich schön sich bildenden Zauberformeln der Improvisation« zu bedienen [...] wußte« (vgl. K6, s.o. S. 38). – Die abschließende Note (S. 28) bestätigt: »Nach dem Stenogramm wiedergegeben erschien sie [die Rede] am 10. [richtig: 19.] Dezember 1920 in der »Neuen Zürcher Zeitung«. Der vorliegende Neudruck folgt – mit Richtigstellung einiger sinnstörender Druckfehler – dem Text der »Neuen Zürcher Zeitung«.«

Erfüllung der klassischen Epoche, indem Beethoven, der musiche Mensch, in der höchsten Potenz erscheint, als Goethes Prophetendrang erloschen, das Titanische Schillers geglättet war. Nur Beethoven erfüllt den Dichtertraum des Heroisch-Prophetischen, er wird »Schöpfer einer Sprache über der Sprache«. Ein einziger Zyklon brauste diese Rede über uns dahin. In vielem war sie »über die Köpfe hinweg« gesprochen, denn sie redete schon in die Zukunft hinein, und dies macht uns die Rede teuer.

Damals rangen, soweit ich mich erinnere, zwei Stenographen, um den Wortlaut aufzubewahren. Es ging über unsere Kraft. Der Dichter half nach, ohne die Merkmale der souveränen Improvisation zu zerstören [...].

Wenn Korrodi – im Sinn seines Feuilletontitels »Die zweite Rede Hugo von Hofmannsthals« – darlegt, es gebe »eine bekanntere Beethoven-Rede Hofmannsthals« als die in Zürich gehaltene,¹⁰⁵ folgt er Willi Schuhs Hinweis auf »jene andere, ungewöhnlich dichte und straff zusammengenähte« Rede, als die Schuh, von der falschen Überschrift in den »Gesammelten Werken« fehlgeleitet, den Aufsatz in der »Neuen Freien Presse« betrachtet. Vor diesem Hintergrund zieht Korrodi den Schluss:

[...] man wird bald bemerken, wo sich die Schwesterreden berühren und entfernen. Es lag Hofmannsthal daran – und W. Schuh belegt es – andre Gedankengänge über Beethoven auf schweizerischem Boden zu äußern, »diesem alten Bollwerk der Freiheit, dieser alten Kampfstätte der Geister, wo immer das aus der Menschenbrust offenbarte Ewige zuhöchst gegolten hat« (Eintrag Hofmannsthals in das Stammbuch des Lesezirkels Hottingen).

Damit freilich unterläuft ihm eine Verwechslung der bei Schuh vorgefundenen Zeugnisse, denn nicht diese Sentenz hatte Hofmannsthal ins Gästebuch des Lesezirkels eingetragen, sondern die bei Schuh unmittelbar folgende:

¹⁰⁵ In der Tat war die Zürcher Rede bis zu diesem Neudruck durch Willi Schuh nicht wieder veröffentlicht worden, während die Gedenkworte nach dem Erstdruck in der »Neuen Freien Presse« vom 12. Dezember 1917 weitere Verbreitung gefunden hatten, so in: Das Tagebuch. Jg. 1, 2. Halbjahr. Heft 51. 31. Dezember 1920, S. 1626–1629; Das Inselschiff. 2. Jg. Bd. 3. Heft. Februar 1921, S. 97–103; Hugo von Hofmannsthal, Reden und Aufsätze. Leipzig 1921. Insel-Bücherei Nr. 339, S. 3–8; Gesammelte Werke. Dritter Bd. Berlin 1924, S. 30–35 (»Rede auf Beethoven«); posthum in: Gesammelte Werke in drei Bänden. Dritter Bd. Berlin 1934: Dritter Teil: Reden und Aufsätze, S. 30–35 (»Rede auf Beethoven«); vgl. Weber X 167 und I 9.

Denn auf schweizerischem Boden [...] sah Hofmannsthal – und so schrieb er es dem Lesezirkel ins Stammbuch ein – patrizischen Geist (der stark ist im Ablehnen) und demokratischen Geist (der stark ist im Aufnehmen) einander das Gleichgewicht halten.¹⁰⁶

Der vorangehende Satz, von Schuh ebenfalls in Anführungszeichen gesetzt und von Korrodi aufgenommen, stammt hingegen vom Ende der im März 1917 gehaltenen Berner Rede »Über die europäische Idee«. Ihn hatte Willi Schuh sich seinerzeit vermutlich notiert; denn weder im anonymen Referat des Berner »Bunds« noch in Korrodis Zusammenfassung in der »Neuen Zürcher Zeitung«¹⁰⁷ hätte er diese Wendung finden können, die Hofmannsthal im Notat »Schluss B[ern]«¹⁰⁸ skizziert hatte:

Wo könnte eine Hoffnung dieser Art laut werden, wenn nicht auf Schweizerischem Boden auf dieser hochgespannten Brücke zwischen Nord u. Süd und West u. Ost, in diesem alten Bollwerk der Freiheit, dieser alten Kampfstätte der Geister.

Zwölf Jahre später, im Juli 1949, bringt Korrodi im »Gedenken an Hugo von Hofmannsthal« (K42) noch einmal dessen »Aufregung« zur Sprache, »die alle Begriffe von Lampenfieber hinter sich« gelassen habe:

Wenn er so aufgereggt sei, fragte ich ihn, warum er sie [die Rede] nicht sorgfältig niedergeschrieben habe. Eine solche Memme sei er nicht, eine Rede sei ein Abenteuer, zu bestehen oder zu versagen. Die Angst zwinge zur Tapferkeit, und der Hörer nehme die Improvisation gerne an als einen wonnevollen Kampf ums Wort.

Gleichzeitig zieht er jetzt, zwei Jahrzehnte nach des Dichters Tod, kritisch und einfühlsam, eine lebens- und werkgeschichtliche Bilanz:

In jener Zeit erlebte Hofmannsthal seine innere Wandlung. Die Haut des Ästheten war abgestreift. Seine gesammelten Dichtungen hatte er herausgegeben. Nun sollte ein solches dichterisches Frühwunder sterben. Diese Grausamkeit las er Schwarz auf Weiß, von Ästhetenhand geschrieben. Je stiller es um den Dichter wurde, je mehr dieses zweite Leben gegen den frühen

¹⁰⁶ »Der patrizische Geist ist stark im Ablehnen, der demokratische stark im Aufnehmen; möge den alten Schweizer Städten noch lange beides einander das Gleichgewicht halten. / Hugo von Hofmannsthal / Zürich XII. 1920« (Der Lesezirkel. Blätter für Literatur. 19. Jg. 10./12. Heft. November 1932, Tafel [4] nach S. [166]; GW RA II, S. 505; SW XXXVIII, S. 834; in gekürzter Form aufgenommen ins »Buch der Freunde«; SW XXXVII, S. 21).

¹⁰⁷ S.o. S. 24f. mit Anm. 57 und Anm. 55 (K4).

¹⁰⁸ SW XXXIV, S. 334: N 9.

Glanz des ersten nicht zu bestehen schien, um so mehr wuchs der Vorrat des Erzählers und Dramatikers und in welch einziger Weise der Goldwascher aus dem Strom der Weltliteratur, der dann durch Martin Bodmers mutig beharrende Zeitschrift »Corona« zog. Hofmannsthal aber, der für sein »Deutsches Lesebuch« kaum ein Dutzend nennenswerter Kritiken empfing, über seine Komödie »Der Schwierige« von Oberflächlichen hören mußte, sie sei ein vollendet Spiegel der Oberfläche, mochte es ihn schmerzen, doch nicht beirren, er ging weltlich und transzendierend einen äußerlich theatralischen Weg vom »Jedermann« zum »Großen Welttheater« und zum »Turm«, wie Grillparzer von Calderon tief berührt. Er ließ die dramatischen Denkmuster seiner Zeit gelten, aber die Tiefendimension der Tradition, der stärksten geistigen Untergrundbewegung sich nicht nehmen und konnte von sich nur sagen wie sein Held im »Turm«: »Ich habe gezeugt.¹⁰⁹

Im Zuge der knappen Zürcher Dezembertage 1920 ist Hofmannsthal nicht nur bei Martin Bodmer und dessen Mutter zu Gast,¹¹⁰ sondern auch im Hause Korrodi in der Hottingerstraße 27.¹¹¹ Hier begegnet er dem jungen Max Rychner, der aus dem Abstand vierer Jahre das »Glück« dieses »hold bestirnten Abend[s]¹¹² beschwört, welcher auch dem Dichter »in einer sehr lebendigen und freundlichen Erinnerung« geblieben war: »Indem ich Sie, so jung, und Korrodi und Trog beisammen sah, ergab sich das Bild eines ernsten litterarischen Wesens und Strebens, gleichsam auf drei Generationen aufgeteilt.¹¹³

¹⁰⁹ Freie Reminiszenz an des Sigismunds Wort am Schluss des »Turms«: »Gebet Zeugnis: ich war da. Wenngleich mich niemand gekannt hat« (SW XVI,1, S. 139). Bei dem vorangehenden Zitat aus »Ästhetenhand« denkt Korrodi wahrscheinlich an Hermann Bahrs Diktum über Hofmannsthal: »Ich kann ihm nur nicht verzeihen, daß er nicht mit zwanzig Jahren starb; er wäre dann die schönste Gestalt der Weltliteratur« (Hermann Bahr, Selbstbildnis. Berlin 1923, S. 279; BW Bahr II, S. 823). Zur Rolle der »Corona« s.u. Anm. 276.

¹¹⁰ S.u. Anm. 195.

¹¹¹ Vgl. die Liste der Zürcher Wohnungen Korrodis in: Münch-Küng (wie Anm. 1), S. 211, Anm. 35. Unter dieser Adresse ist Korrodi mit seiner Mutter bis 1930 gemeldet.

¹¹² Max Rychner an Hofmannsthal, 17. November 1924: BW Rychner (wie Anm. 52), S. 11. Zu korrigieren ist die Erläuterung, ebd., S. 34: »Der Abend muß Anfang 1922 stattgefunden haben, denn als ersten Beitrag« Hofmannsthals habe Max Rychners Zeitschrift »Wissen und Leben« im 14. Heft vom 1. Juni 1922, S. 650–663, dessen »Rede auf Grillparzer« (GW RA II, S. 87–101) gebracht. In diesem Sinn merkt auch Brief-Chronik II, Sp. 2318, unter Berufung auf Hofmannsthals Brief vom »17. [recte: 24.] 11. 24«, fragend an: »Anfang des Jahres [1922] Zusammentreffen mit Max Rychner bei Eduard Korrodi (wann? wo?)«. Allerdings hält sich Hofmannsthal 1922 nicht in der Schweiz auf; s. Martin Stern, Schweiz (wie Anm. 98), S. 380: »Bis zum nächsten Schweizbesuch [seit 1920] vergingen drei Jahre.«

¹¹³ Hofmannsthal an Rychner, »Bad Aussee den 24. XI. 24«: BW Rychner (wie Anm. 52), S. 13. Rychner ist 1897 geboren, Korrodi 1885, Hans Trog 1864.

Von Zürich eilt Hofmannsthal, in Begleitung des jungen Martin Bodmer, nach Bern und spricht am 12. Dezember 1920 vor der »Freistudentenschaft« »über Maria Theresia und Beethoven«,¹¹⁴ liest eigene Gedichte, wie das »wundersame, den letzten Dichter Alteuropas geistig porträtierte Manche freilich ...«, dessen Schlussstrophe er ins »Goldene Buch« der Freistudentenschaft einschreibt,¹¹⁵ sowie Gedichte von Max Mell und Richard Billinger, die ihn als lyrische »Ernte« dieser Zeit beglücken.¹¹⁶ Ob Korrodi anwesend ist, wissen wir nicht; journalistisch hat er sich jedenfalls nicht dazu geäußert.

Eine Begegnung beider Männer während der Salzburger Festspiele im August 1922 sowie Korrodis Besuch einer Aufführung des »Großen

¹¹⁴ Die 1906 gegründete Freistudentenschaft der Universität Bern veranstaltet vielbeachtete und für das kulturelle Leben der Stadt richtungweisende Lesungen und Vorträge bedeutender Schriftsteller und Gelehrter. Am 19. Juni 1990 endete »die Vortragstätigkeit ohne grosses Aufsehen« mit einem Vortrag von Walter Jens und »versickerte inmitten der Kulturlandschaft der Stadt Bern sang- und klanglos« (Andrea Martin Christen, »Das Ohr am Puls der Zeit«. Die öffentliche Vortragstätigkeit der Freistudentenschaft der Universität Bern. 1906–1990. Zürich 2013, S. 346). Die »Vortragschronik 1906–1956« in »Die Freistudentenschaft der Universität Bern 1906–1956. Festschrift zur Fünfzigjahrfeier« (Bern 1956, S. 92) verzeichnet: »Hugo von Hofmannsthal: Studien über Maria Theresia und Beethoven; Gedichte« (so auch Andrea Martin Christen, S. 369; allerdings nennt er als Vortragsdatum irrtümlich den 13. statt 12. Dezember 1920). Bei den »Studien« dürfte sich Hofmannsthal auf seine Zürcher Beethoven-Rede und den Beethoven-Aufsatz in der »Neuen Freien Presse« sowie auf den Essay über »Maria Theresia« zum 200. Geburtstag der Kaiserin am 18. Mai 1917 (SW XXX-VIII, S. 195–203) gestützt haben.

¹¹⁵ Der vierzeilige Eintrag »Viele Geschicke weben neben dem meinen ...« (SW I, S. 54, Z. 19–22) im »Goldenem Stammbuch« (GB I) ist eigenhändig unterzeichnet: »In Erinnerung an den 12 XII 1920« (freundliche Auskunft von Herrn Lukas Dettwiler, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern). Vgl. Hans Erhard Gerber, Die Stellung der Freistudentenschaft im kulturellen Leben Berns 1906–1956. In: Die Freistudentenschaft der Universität Bern (wie Anm. 114), S. 25–78, hier S. 58. Er weist kritisch darauf hin, dass die Aufnahme Hofmannsthals, ebenso wie die Gerhart Hauptmanns oder Rilkes, »in Bern recht gemessen und kühl gewesen sei. »Sie erweckten wohl den Eindruck des Außergewöhnlichen und Inkommensurablen. Doch wäre zu viel gesagt, wollte man behaupten, das Berner Publikum hätte durch besonderes Verständnis oder durch Erkenntnis der Größe am Ruhm dieser Dichter bauen helfen. [...] Über Hofmannsthal vernehmen wir, daß der Eindruck bei den Hörern sehr verschieden gewesen sei.«

¹¹⁶ Hofmannsthal unterrichtet Erwin Lang am 28. Dezember 1920: »[...] ich habe in Bern vor der Freistudentenschaft ein paar Gedichte von Mell und 8 von Billinger gelesen und sie haben großen Eindruck gemacht, besonders die von Billinger« (Agathon. Almanach auf das Jahr 47 des zwanzigsten Jahrhunderts. Wien 1947, S. 313). Auf den jungen Richard Billinger (1890–1965) hatte ihn Lang aufmerksam gemacht (s. Erwin Lang, Hofmannsthals fördernde Freundschaft. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. Bern/München 1963, S. 201–206, hier S. 204f.; Richard Billinger, Erinnerung an Hofmannsthal, ebd., S. 194–196). Bereits am 1. September 1920 hatte Hofmannsthal Max Mell mitgeteilt: »[...] ich halte das liebe schöne Bändchen Ihrer Gedichte in Händen; dazu [...] die zum größten Teil wunderschönen Gedichte von Richard Billinger – die morgen an den Inselverlag abgehen – eine ganze Ernte die mich recht glücklich macht« (BW Mell,

Welttheaters«¹¹⁷ sind nicht zu belegen.¹¹⁸ Dem gedruckten Text hingen, den der Insel-Verlag Ende Juli/Anfang August herausgebracht hatte,¹¹⁹ widmet er unter dem Titel »Die beiden Welttheater« am 16. September 1922 eine tief lotende Anzeige (K7). Er zitiert Hofmannsthals Vorbemerkung,¹²⁰ um sich vom Dichter »sagen zu lassen, in welchem Lebensverhältnis sein ›Großes Welttheater‹ zu Calderons ›Großem Welttheater‹« stehe, und zeichnet Verlauf und Rollen des Calderonschen Stücks in Eichendorffs »schwärmerisch-zärtliche[r] Verdeutschung«¹²¹ nach, um sodann anhand ausführlicher Zitate die Unterschiede und Neuerungen Hofmannsthals herauszuarbeiten, der »mit Freiheiten, Ein gebungen verschiedenster Tracht [...] zu Werk« gegangen sei. Anders als beim Spanier verfechte Hofmannsthals Bettler, »die Position des Bolschewismus«,¹²² »der er entwächst durch tieferes menschliches Reifen«. »Als eine der tiefsten Stellen in Hofmannsthals Spiel«, so Korrodi gewohnt persönliche Wertung, »verehre ich jene, in der der Strahl der

S. 159). Nicht »morgens«, sondern am 7. September 1920 hatte er Katharina Kippenberg »das Bändchen so schöner als mir besonders naher Gedichte von Max Mell« zugesandt, »des ferneren [...] ein handschriftliches Päckchen von Gedichten, eines jungen Österreicher bürgerlicher Abkunft, worin ich ein herrliches Etwas genieße: eine Unmittelbarkeit des Poetischen, die fast sinnlich nahe anröhrt, und darüber doch der zarteste Schleier der Scham – oder sag ich besser: der Ehrfurcht vor sich selber – dessen was die Römer pietas nannten« (BW Insel, Sp. 775f.; vgl. Hofmannsthals Äußerungen über Billinger im fünften »Wiener Brief« für die amerikanische Zeitschrift »The Dial« vom März 1924: GW RA II, S. 319f.). Mells »Gedichte« waren 1919 im Münchner Musarion-Verlag erschienen; Billingers Gedichtband »Über die Äcker« wird 1923 bei Rowohlt in Berlin veröffentlicht.

¹¹⁷ Die Festspiele finden vom 13. bis 29. August 1922 statt; vgl. Josef Kaut, Festspiele in Salzburg. Eine Dokumentation. München 1970 (künftig zit. als Kaut), S. 38; zu den Aufführungsdaten des »Welttheaters« s.u. Anm. 168 und 169.

¹¹⁸ S.u. S. 56f.

¹¹⁹ Der Insel-Verlag meldet am 3. August 1922, »Tausend Welttheater« seien am »Montag«, dem 31. Juli, an Hofmannsthal abgegangen (BW Insel, Sp. 873); Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger große Welttheater. Leipzig: Insel-Verlag 1922: SW X, S. 3–65.

¹²⁰ Aus der Rückschau des Jahres 1952 (K45, S. 75) verknüpft Korrodi diese Lektüre mit einer Aufführung des Jahres 1922 und notiert: »Ich las das hohe Lied der Vergänglichkeit [...] mit glühender Bewunderung. Auch das kurze Vorwort«, das dem Buchdruck vorangestellt ist (S. 5: SW X, S. 17), im gleichzeitig erschienenen Druck der »Neuen Deutschen Beiträge« (Erste Folge. Erstes Heft, S. 9–73: SW X, S. 125: 23 D²) aber fehlt.

¹²¹ Diese Übersetzung hatte Hofmannsthal bei der Arbeit zu Rate gezogen: Geistliche Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca. Übersetzt von Joseph Freiherr von Eichendorff. Bd. I. Stuttgart/Tübingen: Cotta 1846 (s. SW X, S. 221). Der Band ist in seiner Bibliothek erhalten geblieben: SW LX, Nr. 120.

¹²² Vgl. Hofmannsthals im März 1923 geschriebenen dritten »Wiener Brief« für »The Dial« mit dem Hinweis, Alexander Moissis «Bettler» habe »etwas Russisches« umweht, »und das Gespenst des Bolschewismus stand sehr deutlich hinter seinen außerordentlichen, sparsamen und unvergesslichen Gebärden« (GW RA II, S. 293).

Weisheit den Bettler vor der Untat zurückhält.¹²³ Hier auch erhebt sich die Sprache Hofmannsthals zu ihrer absoluten Herrschaft und unbedingten Schöne.« Am Schluss räumt er ein:

Aber auch diese Ueberschau der ganzen Dichtung hält sich in den Grenzen eines summarischen Berichterstatters, der allerdings dafür hält, daß ein so vielfach kühl bereiterter Empfang, der Hofmannsthals »Großem Welttheater« bei der Kritik widerfuhr,¹²⁴ den Wert dieses kostbaren Werkes zu erniedrigen gar nicht tauglich ist. So sehr man unsere Zeitgenossen schmälen mag, der Uebersetzer Eichendorff würde beglückt sein, hörte er, daß heute, behütet von wenigen, eine Verssprache möglich ist, die das edelste Sprachgut als Vermächtnis ehrt, aber nicht nur Zehrerin, sondern Mehrerin¹²⁵ geworden ist.

Eineinhalb Jahre verstreichen, bis er sich am 1. Februar 1924 zu Hofmannsthals 50. Geburtstag mit einem »Dankeswort« (K8)¹²⁶ meldet:

Die ihn zu kennen nicht vermehnen, aber ihn beglückter als Wissende ahnen, werden H. v. Hofmannsthals, vom eigenen Werte erfüllten Wunsch würdig

¹²³ Das Salzburger große Welttheater (wie Anm. 119), S. 64–69; SW X, S. 45–47.

¹²⁴ Stellvertretend für die insgesamt zwiespältige Aufnahme stehe Alfred Polgars scharfe Kritik »Das Salzburger Große Welttheater. Die Dichtungen im »Prager Tagblatt« vom 18. August 1922, S. 2–3, die von Polgars Artikeln »Großes Theater in Salzburg! Stadt und Leute« am 17. August, S. 3, und »Das Salzburger große Welttheater. Die Aufführung« am 19. August, S. 2, umrahmt wird. Es handele sich um »ein Theater im Ueberdimensionierten, das der Geometrie gemeiner Vernunft nicht hörig sei. »Die verwaschenen Allegorien des Spiels, seine auswechselbaren Symbole, seine ineinander schwimmenden Bedeutungen und Bedeutsamkeiten: all dies besteht nur vor einer völlig unkritischen, auf wonnige Infantilität eingestellten Hörerschaft. Wenn also Hofmannsthal auch nichts von Calderon entlehnte, eines entlehnt er von ihm: das Publikum, deren Geistigkeit auf dem gleichen Punkt steht, wo sie um 1650 stand [...].« Die Wandlung des Bettlers sei »seine Bekehrung aus dem blauesten Himmel. Ein Wunder von des Dichters persönlichen Gnaden, an das glauben kann und mag, wer an den Dichter glaubt. Der Mechanismus in des Bettlers Seele macht einen Knax [...]. Das Ende des Werkes ist sehr arm geraten. Der Klimax in geistliche entspricht keine Klimax in dichterische Höhe. Gewertet nach der Größe seiner Visionen, der Kraft und Tiefe seiner Formulierungen, der Flügelweite seiner Ideen ist »das große Salzburger Welttheater« eine Schöpfung, die in der Gnadenkette der Hofmannsthalschen Dichtungen ziemlich weit hinten einzugliedern sein dürfte.« Die Texte in der übergangenen Form des »Kritischen Lesebuch« (Berlin 1926) jetzt in: Alfred Polgar, Kleine Schriften. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Bd. 5. Reinbek 1985: Theater 1, S. 246–253, Bd. 6. Reinbek 1986: Theater 2, S. 155–161.

¹²⁵ Vgl. die sprichwörtliche Redensart: »Er ist ein besserer Zehrer als Mehrer« (Lateinisch: »Promis malis quam condes«), verzeichnet bei Karl Friedrich Wilhelm Wunder (Hg.), Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Bd. 5. Neudruck der Ausgabe Leipzig 1880: Aalen 1963, S. 519.

¹²⁶ Dem Beitrag Korrodis geht als Hauptfeuilleton Carl Helblings Anzeige »Hugo von Hofmannsthals Deutsches Lesebuch« voraus. Die beiden Bände dieser »Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750–1850« waren 1922 und 1923 im Verlag der Bremer Presse erschienen: Deutsches Lesebuch. Hg. von Hugo von Hofmannsthal. München 1922 und Deutsches Lesebuch. Hg. von Hugo von Hofmannsthal. Zweiter Teil. München 1923. – Zu Korrodis Rezension der zweiten Ausgabe (K12 und K13) s.u. S. 52 mit Anm. 149.

finden, seinen fünfzigsten Geburtstag still begehen, ja übergehen zu dürfen. Was denn auch diesem Dichter an Vollendungen gelang, an einem solchen Tage wie ein in der Vergangenheit Geschehenes zu betrachten, ist Herabsetzung eben dieser Dichtungen, deren Schönheit immer ein neues Geschehen uns bedeutet. Sie tragen Gegenwart und Vorzukunft in sich, in dem sie sich vor uns vollenden.

Nach begeisterter Zusammenfassung der »Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller«, deren Bedeutung und Schönheit er schon in seiner Anzeige der »Prosaischen Schriften« von 1917 (K1) gerühmt hatte, schließt er:

So haben wir neben Vielem Hofmannsthal für einen über alle Maßen schönen Satz zu danken, von dem auf alle Sätze zu schließen ist, also vom Einen auf das das ganze Werk. Es ist der liebliche Satz, der kantilenenartig das Gespräch rundet: »So erklärt sich's doch einigermaßen, daß diese Bücher (Gottfried Kellers) ihre schönste Wirkung, eine seelenhafte Freiheit und Heiterkeit, gar nicht in den Kopf ausstrahlen, sondern wirklich direkt ins Blut, so daß sie einem im Leben weiterhelfen und das Nächste leichter machen, was man wirklich selbst von Goethe kaum sagen kann.«¹²⁷

Am 27. Juni 1924 zeigt er die Festschrift »Eranos«¹²⁸ an (K9), welche zu Hofmannsthals 50. Geburtstag Beiträge »seiner engeren und engsten Freunde und anschliessender Verehrer« versammelt.¹²⁹ Von ihnen widmet er Rudolf Borchardts »Brief an Hofmannsthal«, der dem Buch vorangestellt ist, den weitesten Raum, ehe er sich den Aufsätzen Konrad Burdachs, Josef Nadlers, Rudolf Alexander Schröders oder Thomas Manns zuwendet und »Rudolf Kaßners« physiognomisches Fragment »Ein moderner

¹²⁷ Schlussbemerkung in Hofmannsthals »Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller« (Die Prosaischen Schriften gesammelt. Zweiter Bd. Leipzig 1907, S. 37f.; SW XXXI, S. 105f.). Den Satz hatte Korrodi bereits 1917 am Ende seiner Anzeige der beiden vorangehenden Bände der »Prosaischen Schriften« (K1, S. 114) zitiert: »Hugo von Hofmannsthal, der sich nun selber so oft als der Nur-Künstler geschildert sieht, ist zudem der menschliche Dichter, der eines der menschlichsten Worte über die schöne Wirkung von Gottfried Kellers Büchern sprach, »daß sie einem im Leben weiterhelfen und das Nächste leichter machen, was man wirklich selbst von Goethe kaum sagen kann.«

¹²⁸ Eranos. Hugo von Hofmannsthal zum 1. Februar 1924. München 1924. – Das etymologisch nicht sicher abzuleitende griechische Wort »Eranos« bedeutet bei Homer und Pindar ein Freundesmahl, zu dem jeder Teilnehmer einen Beitrag leistet (Erich Berneker. In: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. München 1979, Bd. 2, Sp. 342).

¹²⁹ So das Einladungsschreiben des federführenden Rudolf Borchardt; vgl. Borchardt an Rudolf Alexander Schröder, 22. Oktober 1923; in: Briefwechsel (wie Anm. 35), S. 65f.

Brummel« als »Meisterwerk vertiefter Menschenkenntnis« hervorhebt.¹³⁰ In gesuchter stilistischer Attitüde lobt er »die innere Würde dieser huldigenden Gabe« als den »Wiederstrahl der vornehmsten Wortkleider, die die beteiligten Autoren wählen. Kein Festdeutsch, jedoch das festlichste Deutsch von fast befremdender Schönheit und Verlorenheit in der allgemeinen Sprachwüste der Zeit«, und er zieht das Fazit:

Ein weiteres Begreifen, ein freudiges Dulden ist das Merkmal Hofmannsthals, der sich in der Welt nicht verliert. Wie er hier mit der scheusten Verehrung umworben wird und seine ihn Verehrenden in die magischen Kreise zieht, das wirkt auch verzaubernd in dieses Buch hinein und wird den Festband lange über seinen Anlaß hinaus erhalten. Noch einmal: Es ist ein Sprachdenkmal gegen unsere Zeit. »Es klimmt darin der Köcher von Sprachgewalt.«¹³¹

Im Oktober 1925 schickt Korrodi seine »Zürcher Rede auf Conrad Ferdinand Meyer zum 100. Geburtstag«¹³² an Hofmannsthal. Der geht – vor dem Hintergrund des eigenen Essays über »C.F. Meyers Gedichte« – im ersten seiner erhalten gebliebenen Briefe kurz darauf ein,¹³³ während Korrodi drei Monate später, im Januar 1926, zum eben ausgelieferten Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Hofmannsthal¹³⁴ konstatiert (K10):

Es ist gewiß ungewöhnlich, wenn Librettist und Komponist zu Lebzeiten ihre Briefbündel der Öffentlichkeit vorlegen; aber der Name Hofmannsthals genügt uns, um sicher zu sein, daß in diesen Briefen von der ganzen Schwere der Kunst die Rede sein wird, daß man über Lustspiel, Spieloper und so fort

¹³⁰ Kassners Studie (in: Eranos [wie Anm. 128], S. 73–76; Rudolf Kassner, Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. IV. Pfullingen 1978, S. 83–87) mag Korrodi besonders angesprochen haben, da er, wie Max Rychner überliefert, schon als junger dandyhafter Gymnasiallehrer seine Schüler mit Namen und Gestalt des britischen Dandys George Bryan »Beau« Brummell (1778–1840) vertraut gemacht hatte (Max Rychner, Frühe Erfahrungen [wie Anm. 12], S. 43–46).

¹³¹ Zitat aus Borchardts einleitendem »Brief«, dem sog. »Eranos-Brief« (in: »Eranos« [wie Anm. 128], S. XVII): »Was konnte man sich davon versprechen, der bittermüden Rügegestalt des einsamen Lagarde nachzustellen, zumal wenn ihm die Köcher von Sprachgewalt so klimmen, wie das Zeughaus von gediegener Allweisheit [...]?« (Rudolf Borchardt, Prosa I [wie Anm. 16], S. 90–130, hier S. 109).

¹³² Zürcher Rede auf Conrad Ferdinand Meyer zum 100. Geburtstag von Eduard Korrodi. Zürich. Gr.-8°. 29 S.; s.u. Anm. 282.

¹³³ S.u. S. 92f.: Brief 1, mit Anm. 281.

¹³⁴ Der BW Strauss enthält die Korrespondenz der Jahre 1907 bis 1918. Das Vorwort (S. 5–10) von Franz Strauss ist auf »Garmisch, 1. Oktober 1925« datiert; zur Lektüre s. auch Anm. 177.

Erwägungen eines Künstlers hört, der in allen Schränken der Weltliteratur zu Hause ist.

Nach ausgewählten Zitaten, welche die nicht immer reibungslose Zusammenarbeit, aber auch den wechselseitig sich befruchtenden Austausch spiegeln, lautet sein Resümee: »Der Briefwechsel zeigt zwei ebenbürtige Partner, die, bevor sie sich umarmen, mit einander ringen müssen. Der Preis ist des Kampfes würdig.«

Am 25. März 1926 richtet Korrodi an zahlreiche deutschsprachige Autoren die Frage »Verkannte Dichter unter uns?«¹³⁵ Hofmannsthal antwortet mit einem persönlich gefassten Schreiben, das in der »Literarischen Beilage« der »Neuen Zürcher Zeitung« vom Sonntag, dem 4. April 1926, gedruckt wird, und das Korrodi mit den anderen Verlautbarungen zu einer nicht für den Handel bestimmten Broschüre zusammenfügt, die er Hofmannsthal alsbald mit undatierter handschriftlicher Widmung zueignet.¹³⁶

Im Verlauf dieser Tage arbeitet Rudolf Alexander Schröder mit Nachdruck an einem Essay über den »Turm«, den Hofmannsthal ihm im Vorjahr angetragen hatte. »Sobald der Aufsatz fertig ist«, versichert Schröder am 2. März 1926, »erhältst Du ihn. Die M[ünchner] N[euesten] N[achrichten], denen ich drüber schrieb, würden bereit sein sich mit der N[euen] F[reien] P[resse] oder einer andern Dir nahestehenden Zeitung über gemeinsamen Abdruck zu einigen. Die Neue Zürcher möchte ihn nach Steiners Aussage auch bringen.« Diese »Aussage« des in die Redaktionsarbeit miteinbezogenen Herbert Steiner¹³⁷ war fraglos mit Korrodi

¹³⁵ S.u. S. 95: Brief 2. – Am 27. Juni 1926 teilt Hofmannsthal Otto von Taube mit: »Es gab unlängst eine Enquête darüber, ob es heute verkannte Dichter gäbe; Sie, lieber Baron Taube, sind unbeschadet der großen Achtung, welche Ihr litterarischer Name schon genießt, sicherlich ein nicht nach Gebür erkannter Autor. Freuen Sie sich dieses Zustandes; er konnte in dieser Welt nur einen gehaltvollen Autor treffen – das Gehaltlose, ja die völlige freche Nullität findet überall ihre lärmenden Trabanten« (BW Taube, S. 213). Das Thema greift er am 26. April des folgenden Jahres noch einmal im Brief an Katharina Kippenberg auf und diskutiert, neben »Kassner als einem besonderen Fall«, insbesondere die ungenügende öffentliche »Würdigung« der in seiner Rundfrage-Antwort nicht erwähnten »Arbeiten von Carossa oder Taube« (BW Insel, S. 1001–1003).

¹³⁶ S.u. Brief 3 und 4.

¹³⁷ Herbert Steiner (1892–1966) tritt als Gymnasiast im November 1907 mit Rilke und im März 1909 mit Stefan George in Verbindung, in dessen »Stern des Bundes« er als »blondes wunder« und »zu volle blume auf zu zartem halme« angesprochen wird (Stefan George, Der Stern des Bundes: Sämtliche Werke VIII. Hg. von Ute Oelmann. Stuttgart 1993, S. 106). »Wenige Monate« nach dem ersten Treffen mit George besucht er Hofmannsthal in Rodaun (vgl. seine Aufsätze »Begegnung mit Stefan George«, »Erinnerung an Hofmannsthal« und »Über Rilke« [in: Herbert Steiner, Begegnungen mit Dichtern. Tübingen 1963, S. 9–23, 24–32]

abgestimmt, der im Hintergrund mitzudenken ist, wenn in den nächsten Wochen die »Recension« zur Sprache kommt, an deren Veröffentlichung Hofmannsthal, wie er am 8. Mai unterstreicht, »sehr viel« gelegen sei, und zu der er am 1. Juni bekräftigend anmerkt:

[...] ich möchte nur das nicht ungesagt lassen, daß es mir *recht* lieb wäre, wenn Dein schöner Aufsatz auch in der Zürcher Zt. erschiene (neben den M.N.N.) Und da ja beide Redacteure¹³⁸ Dir sehr wohlgesinnt sind – so wird sich das wohl einrichten lassen.

In der Tat wird der Text in beiden Blättern am 20. Juni 1926 veröffentlicht. Und so dankt Hofmannsthal dem Freund am 31. August:

Du kannst es gewiß kaum ermessen, wie viel Freude und Hilfe Du mir durch den Aufsatz über den »Turm« gegeben hast, noch auch wie unerwartet viele Menschen dadurch etwas Ungewöhnliches empfangen haben und mir dies aussprechen.¹³⁹

In der Folge zieht Hofmannsthal den Publikationsort »Neue Zürcher Zeitung« erneut in Betracht, als er Dr. Max Clauss (1901–1988), dem jun-

und 62–67]). Außer seiner Mitarbeit in der Feuilletonredaktion der »Neuen Zürcher Zeitung« (unter dieser Adresse erreichen ihn in den 1920er Jahren gelegentlich Nachrichten Korrodis, der ihm »für immer schön [...] geleistete Dienste« Dank sagt [DLA]) redigiert er ab 1922 den Hottinger »Lesezirkel« und ab 1930 mit Martin Bodmer die Literaturzeitschrift »Corona« (s.u. Anm. 276). Als ausgewiesenen Kenner des Werks und Nachlasses von Hugo von Hofmannsthal betrauen ihn die Erben mit der Herausgabe der »Gesammelten Werke«, die er 1959 mit den »Aufzeichnungen« als 15. Band abschließt. Vgl. Marlene Rall, Die Zweimonatsschrift »Corona«. 1930–1943. Versuch einer Monographie. Diss. phil. Tübingen 1972, S. 8–17; Bernhard Zeller, Marbacher Memorabilien. Vom Schiller-Nationalmuseum zum deutschen Literaturarchiv. 1953–1973. Marbach a.N. 1995, S. 355–361.

¹³⁸ Eduard Korrodi und der Feuilletonchef der »Münchner Neuesten Nachrichten« Walther Behrend.

¹³⁹ Die Briefzeugnisse in: Rudolf Alexander Schröder. Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal und seiner Familie 1899–1960. Bd. I: Text. Bd. 2: Kommentar. Hg. von Gerhard Schuster. München/Wien (im Druck). Schröders Aufsatz »Ein dramatisches Gedicht Hugo von Hofmannsthals« (Neue Zürcher Zeitung, 20. Juni 1926. Bl. 3, Nr. 995) geht die redaktionelle Notiz voran: »(Der Turm, ein Trauerspiel ist erschienen in einer vorläufigen numerierten Ausgabe im Verlag der Bremer Presse, München, Georgenstraße 15).« Sie bezieht sich auf den Druck der Zweiten Fassung und damit den ersten Buchdruck: Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. München: Bremer Presse 1925, mit dem Schlussvermerk auf S. [158]: »Diese erste Buchausgabe ist in zweihundertundsechzig nummerierten und von Hugo von Hofmannsthal signierten Exemplaren auf der Handpresse gedruckt worden« (SW XVI.2, S. 7–123: D¹). In den »Münchner Neuesten Nachrichten« vom gleichen Tage trägt Schröders Aufsatz den Titel »Der Turm. (Über Hugo von Hofmannsthals neues Trauerspiel)«; wieder in: Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Berlin/Frankfurt a.M. 1952, Zweiter Bd.: Die Aufsätze und Reden. Erster Bd., S. 852–860: »Der Turm. 1926.«

gen Redaktionsleiter der »Europäischen Revue«, einen, wie Clauss am 21. September dankend erwidert, »wundervollen Aufsatz« über Hintergründe und Ziele dieser Zeitschrift schickt, die Karl Anton Prinz Rohan 1925 als Organ des »Europäischen Kulturbundes« gegründet hatte. Der Beitrag erscheint aus Anlass des »Ersten Paneuropäischen Kongresses« in Wien unter dem Titel »Europäische Revue. (Eine Monatsschrift, herausgegeben von Karl Anton Rohan.)« am 25. September 1926 in der »Neuen Freien Presse«, soll aber auf Hofmannsthals Wunsch auch in anderen Tageszeitungen verbreitet werden. Und so versichert Clauss am 21. September im »Zug Wien – Frankfurt«, es sei »alles erledigt worden, wie Sie es wünschten: Der Aufsatz ist an N.Z.Z. (Dr. Korrodi) [...] abgegangen [...], mit Bitten, alles Weitere an Sie direkt (nach Rodaun) zu leiten.«¹⁴⁰ Korrodi jedoch druckt den Text nicht ab, ohne dass ersichtlich wäre, ob er diesen Entscheid Clauss oder Hofmannsthal schriftlich begründet habe. Andererseits war er zwei Tage früher, am 19. September, in einem vierspaltigen Feuilleton der Frage nachgegangen: »Was [...] denn Hebel [...] mit Hugo von Hofmannsthal zu tun habe?« (K11) und hatte die Bearbeitungen des Stoffes vom Bergwerk zu Falun in Hebels »unvergleichlicher Kalendergeschichte ›Unverhofftes Wiedersehen‹ und in Hofmannsthals »Vorspiel«¹⁴¹ inhaltlich und unter dem Aspekt der Sprache, insbesondere der Volkssprache, auf subtile Art analysiert:

Aber um endlich zu dem zu kommen, was mit einigem Recht Hebel und Hofmannsthal in eine Ebene gemeinsamen Trachtens brächte, so ist es auf den ersten, ungefähren Blick, beider inniges Hineinhören in den Geist der VolksSprache. [...] Keine Frage, daß Hebel, der alles auf eine Karte setzte, als Erster und immer noch Einziger (im Geist, nicht im mundartlichen Geschmäcklertum) den kühnen Sprung zu wagen hatte, während dem Oesterreicher Hofmannsthal die Sprachweisen des Volkes nur ein nebenher gehender Trieb seiner unerschöpflichen Freude an der Fülle der gesellschaftlichen Ausdrucks-

¹⁴⁰ FDH: Nachlass Hofmannsthal. – Auf Bitten Hofmannsthals hatte Clauss den Text außerdem an Fred Hildebrandt (1892–1963) vom »Berliner Tageblatt« gesandt und sich »erlaubt«, ihn darüber hinaus »an die mit uns befreundete ‚Kölnische Volkszeitung‘ zu senden und ein Exemplar dem Prinzen [Rohan] zur etwaigen Veröffentlichung in der ‚Frankfurter Zeitung‘ zu schicken«. Und so erscheint der Essay nicht nur am 25. September 1926 in der »Neuen Freien Presse« und den »Münchner Neuesten Nachrichten«, sondern am 26. September auch in der »Frankfurter Zeitung« (vgl. Weber X 237); jetzt in: GW RA II, S. 78–83.

¹⁴¹ Korrodi bezieht sich auf den ersten Akt des Stükkes, der als »Ein Vorspiel« in »Kleine Dramen« (Leipzig 1906, S. 1–56), »Kleine Dramen« (2. Aufl. Zweiter Bd. Leipzig 1907, S. 5–61) in »Die Gedichte und Kleine Dramen« (Leipzig 1911, S. 222–261) sowie in den »Gesammelten Werken« (I. Bd. Berlin 1924, S. 249–294) gedruckt vorlag; jetzt: SW VI, S. 9–40.

arten sind. Aber ich höre den Einwand und bin so frei ihn gleich zu coupieren, den Einwand, die österreichische Tradition habe doch seit Raimund ihm diese Möglichkeiten vorgebildet, ja auf die Zunge gelegt. Das wäre von Schnitzler zu sagen, der für seine Romanwelt das Parfum des wienerischen Ausdrucks nimmt, wie es ihm die Wirklichkeit zuweht. Wer aber sich in den Dramen Hofmannsthals umsieht, hält bald für gewiß, daß Hofmannsthals österreichische Mundart, wenn ein Bild erlaubt ist, die spanische Reitschule durchgemacht, irgend eine Edelzucht geworden ist. Hebels alemannisches Deutsch läßt sich nicht exportieren, Hofmannsthals gelegentliches Deutsch, dessen Säuerling Mundartliches ist, erscheint als Dialekt von so bezaubernder Leichterlernbarkeit – es ist die Sprache des »Rosenkavalier« –, daß er allen deutsche Stämme eingeht. [...] Aber, ohne es von Philologen beglaubigen zu lassen, scheint mir offenkundig, daß Hofmannthal, wo immer er mit der Mundart das convenu des Deutsch sprenkelt, mit einem weltmännisch-dichterischen Geschick es verwandelt, und (wo die andern panschen) den Dialekt auf die Tragbarkeit (seiner Idiotismen würde man im achtzehnten Jahrhundert sagen) seine Stärken prüft, bis ihn alle deutschen Zungen vernehmen können. Als ob das ein Geringes wäre oder nicht etwa das rechte schöpferische Prozedere eines zeitgenössischen Dichters mit den unerlösten Geistern der Sprache, die sich über die »silberne Wagle« (Hebel),¹⁴² über unsere Wiege gebeugt haben. Wer in solcher Meinung einmal Hofmannsthals »Schwierigen«, den »Turm« oder gar den »Rosenkavalier« vornimmt, wird ebenso verblüfft als beschämmt sein, wie wir so oft beredete Werke des Theaters nur klingend, nicht dem geistigen Gehör nach vernehmen. Es sei nicht, obwohl es schönste Pflicht wäre, die Rede vom »Jedermann« und nicht vom »Salzburger Welttheater«, in denen nach ungehörten Jahrhunderten zum erstenmal eine Sprache ältesten Herkommens wieder neben dem Gemeindeutsch als der Urgeist eines der ältesten Stämme sich aussprach in seiner ganzen unverfrorenen Unverbrauchbarkeit; ich weise auf das sogenannte Libretto des Rosenkavaliers hin, das ein ununterbrochenes inniges Vergnügen für den ist, der eine deutsche Kunstgattung kennen lernen möchte, die selbst Goethe als saure Traube zu hoch hing. Feierliches und herhaftes neu erworbenes und vierhundertjähriges Deutsch leben und weben in Hofmannsthals Theater. Es steht vergleichslos da. Wenn Peter Hebel lebte und ihn die Derbheit des Ochs von Lerchenau nicht genierte, würde er auch ohne Strauß den Text des »Rosenkavalier« tönend finden, denn er ist die Sprache Mozarts, die Sprache Oesterreichs. Keiner hat sie bezaubernder und ihren dichterischen Gehalt feiner wahrnehmend ausgesprochen als Hofmannthal.

¹⁴² Das Zitat stammt aus Hebels »Die Wiese« aus den »Alemannischen Gedichten« von 1834: »[...] wie schön mi Meiddeli do lit / im christalene G'halt und in der silberne Wagle« (Johann Peter Hebel, Poetische Werke. Nach den Ausgaben letzter Hand und der Gesamtausgabe von 1834 unter Hinzufügung der früheren Fassungen. München: Winkler 1961, S. 546; Hebels Worterkklärung (ebd., S. 809 und 815) gibt an: G'halt = Zimmer; Wagle = Wiege).

Sechs Jahre später kommt Korrodi auf das Thema zurück, wenn er am 18. Dezember 1932 die bislang unveröffentlichten Akte II bis V des »Bergwerks zu Falun«¹⁴³ als »Kostbarkeit aus dem Nachlaß« anzeigt (K29) und, belehrt durch Walter Brechts zugehörige »bedeutsame Studie«,¹⁴⁴ erklärt:

Wir alle kennen die Geschichte Joh. Peter Hebels von des Bergmanns unversehrtem Leichnam. Hofmannsthal liebte Hebel und hat die Fabel in sein deutsches Lesebuch aufgenommen.¹⁴⁵ Für ihn selber aber war die Novelle E. Th. Hoffmanns¹⁴⁶ der dramatische Erreger zu diesem magischen Märchen vom Grauen des Menschen vor der Erde, aus der er kommt, und von der magnetischen Anziehung der Erde, die den Menschen bis an den Sitz der erdhausenden Gottheit zieht. [...] Diese großartige Introversion des jungen Hofmannsthal, der von einer magischen Expansion belohnt wurde, vollzieht sich nicht wie es die heillose Gefahr der Denk-Dramen ist, in einer dünnen Aetherschicht der Abstraktion. Dawider sind die sinnfällige Fabel und der mächtendämmrige Grund, die Sprache, die vom treuherzigsten, volksweisen Wort bis zu den letzten Herrlichkeiten des Verses altmeisterlich das Werk tönend trägt, die treuesten dichterischen Helfer.

Im Januar 1927 erhält Hofmannsthal aus Korrodis Hand – samt einem verlorenen Schreiben – das Gedenkbändchen »In Memoriam Rainer Maria Rilke«, das die Aufsätze »Zur Erinnerung an Rainer Maria Rilke« aus der »Literarischen Beilage« der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 16. Januar 1927 vereint.¹⁴⁷ Es bewegt Hofmannsthal, sein »schwieriges Verhältnis« zum am 29. Dezember 1926 im Sanatorium von Val-Mont verstorbenen Dichter am 22. Februar 1927 noch einmal grundlegend zu überdenken und damit ein Thema aufzunehmen, zu dem er sich zuvor

¹⁴³ Das Bergwerk zu Falun. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Corona. Drittes Jahr. Erstes Heft, Oktober 1932, S. 5–47 (2. und 3. Akt), und ebd., Zweites Heft. Dezember 1932, S. 147–172 (4. und 5. Akt). – In seiner Gesamtanzeige der ersten »drei Jahrgänge« der »Corona« am 28. Dezember 1932 (Bl. 7. Abendausgabe, Nr. 2463) unterstreicht Korrodi noch einmal, dass der Leser der »zwei neuen Hefte des dritten Jahrgangs« nun das »Bergwerk zu Falun« als »herrliches Vermächtnis Hofmannsthals« besitze.

¹⁴⁴ Walther Brecht, Über Hugo von Hofmannsthals »Bergwerk zu Falun«. In: Corona. Drittes Jahr. Zweites Heft. Dezember 1932, S. 210–235. Im zweiten Teil seines Aufsatzes untersucht Brecht Hofmannsthals Quellen, vornehmlich E.T.A. Hoffmanns »Die Bergwerke zu Falun«, und geht weiteren möglichen Einflüssen nach.

¹⁴⁵ Deutsches Lesebuch [1. Bd.]. München 1922, S. 156–159; 2. Aufl. München 1926, S. 168–171.

¹⁴⁶ Zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Die Bergwerke zu Falun« als Quelle s. SW VI, S. 164.

¹⁴⁷ In Memoriam Rainer Maria Rilke. Privatdruck der Neuen Zürcher Zeitung; s.u. Anm. 309.

schon in einem – ebenfalls verlorenen – »trockenen« Brief geäußert hatte.¹⁴⁸ Gleichzeitig dankt er für die eindringliche Besprechung der Ende 1926 erschienenen zweiten Auflage des »Deutschen Lesebuchs«,¹⁴⁹ die Korrodi in den Zeitungsausgaben vom 6. und 8. Februar 1927 vorgelegt hatte (K12 und K13). Deren letzte hatte Hofmannsthal auf seiner Sizilienreise in Taormina zu Gesicht bekommen, »wirklich ungemein« erfreut, »nicht nur über das Freundliche, Wohlgesinnte – sondern über den Ton in dem dies geschrieben ist«.¹⁵⁰

Korrodi hatte den Blick zunächst auf die erste Ausgabe des »Lesebuchs« von 1922/23 gerichtet, die »als hohe Schule der Sprache und großartiger Thesaurus deutscher Prosa« beim »ersten Erscheinen eine fast ehrfürchtig zu nennende Aufnahme gefunden« habe.¹⁵¹ Dasselbe gelte nun für die »neue, bedeutend vermehrte Auflage«:

[W]o wir schon Vertrautes wiederlesen, erfreut uns noch mehr die innere Nährkraft des Buches, sagen wir's herzlich einfach: der Inhalt. Ich weiß nicht, was mich mehr erstaunt hat, den alten Brehm von Sperlingsvögeln sprechen zu hören¹⁵² oder in die Einfalt der Lebensweise alter Adelsgeschlechter durch Eichendorff eingeführt zu werden.¹⁵³ Fernes wie Herrenhut durch Zelter kennen zu lernen¹⁵⁴ oder das Nahe wie den Rheinfall mir in der Schilderung Wilhelm Heinse zu vergegenwärtigen.¹⁵⁵ [...] Die Neuauflage des Lesebuches, die der ersten kein wesentliches Glied nimmt, hat sich sehr bereichert mit Natur- und Erderkenntnis. Wo eine Änderung bemerkbar, ist sie auch

¹⁴⁸ S.u. S. 106: Brief 5.

¹⁴⁹ Deutsches Lesebuch. Hg. von Hugo von Hofmannsthal. Eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750–1850. Zweite vermehrte Aufl. [Erster und] Zweiter Teil. München 1926. Am Ende des zweiten Bandes im Anschluss an den »Inhalt« [S. 337] steht jene kurze Herausgebernotiz, die Hofmannsthal im Brief an Willy Wiegand vom 22. November 1926 skizziert hatte (BW Wiegand, S. 158): »Die vorliegende zweite Auflage wurde um 28 Stücke vermehrt, einige Stücke der ersten Auflage wurden durch andere ersetzt. Der Herausgeber hat 43 ›Gedenktafeln‹ hinzugefügt, in der Hoffnung, durch diese kurzen biografischen Angaben und den Hinweis auf ihre Hauptwerke manche edle geistige Gestalt, ehe ihre Umrisse für die Nation völlig verdämmern, ins Gedächtnis der Aufnehmenden kräftiger zurückzurufen, damit der Reichtum, der noch unser Besitz ist, den heraufkommenden Generationen nicht als eine Armut überantwortet werde.«

¹⁵⁰ S.u. S. 106: Brief 5.

¹⁵¹ Eine in der Tat geradezu »ehrfürchtige« Anzeige der Sammlung hatte Carl Helbling, vor allem mit Blick auf Hofmannsthals Sprachkunst, in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 1. Februar 1924 geliefert; s.o. Anm. 126.

¹⁵² [Alfred] Brehm, Die Sperlingsvögel: Bd. II, S. 211–220.

¹⁵³ [Joseph von] Eichendorff, Deutsches Adelsleben am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. II, S. 47–51.

¹⁵⁴ [Carl Friedrich] Zelter, Beschreibung von Herrenhut: Bd. I, S. 236–242.

¹⁵⁵ Wilhelm Heinse, Der Rheinfall bei Schaffhausen: Bd. I, S. 151–155.

zu beglückwünschen. [...] So ist es denn zu unserm Frommen, wenn Hugo v. Hofmannsthal in seinem uns in jeder Gedankenreihe teuren Vorwort den Leser einlädt, in der Einbildungskraft mitzuschaffen.¹⁵⁶

Dankbar, dass »der Oesterreicher Hofmannsthal als Erster aus allen andern« »unsere«, das heißt: die Schweizer »Stimme« »herausgehört« habe, unterstreicht Korrodi: Dass Hofmannsthal sogar »den liebenswürdigen Dilettanten« David Heß in die erlauchte Schar aufgenommen und zwar mit dem Schauspiel der salomonischen Urteile des Landvogts von Greifensee, mag vielleicht zeigen, wie zuhause Hofmannsthal sozusagen in jedem Kanton auch einer begrenzten Literatur ist.¹⁵⁷ Ferner hebt er die

¹⁵⁶ In der »Vorrede des Herausgebers zur ersten Auflage« (Bd. I, S. XIII) hatte Hofmannsthal erklärt: »So sind wir denn beim Leser angelangt, den in seiner Einbildungskraft mitzuschaffen die oberste gesellige Pflicht dessen ist, der ein Buch macht. Denn eine Gabe kann nicht dargereicht werden, ohne dass zum voraus des Empfängers gedacht werde« (GW RA II, S. 174f.).

¹⁵⁷ Bereits in der ersten Ausgabe seines »Lesebuchs« (Bd. II. München 1923, S. 175–178) hatte Hofmannsthal mit »Salomon Landolts Urteilssprüchen« einen Ausschnitt aus »Salomon Landolt. Ein Charakterbild nach dem Leben ausgemalt von David Heß« (Zürich, bey Orell Füssli und Compagnie 1820) präsentiert. Sein bibliografisch ungenauer Hinweis im Inhaltsverzeichnis (Bd. II, S. [251]): »Salomon Landolt. Eine Charakteristik. Zürich 1820« nimmt die Überschrift »Charakteristik Salomon Landolts« des Zweiten Teils des Buches auf, dessen erster Teil die »Lebensgeschichte Salomon Landolts« behandelt. Von den 36 Abschnitten übernimmt Hofmannsthal den 24.: »Salomon Landolts Urteilssprüche« (die Überschrift zitiert die ersten drei Worte des Textes). Möglicherweise folgt er dabei der von Korrodi besorgten Neuausgabe des Werks (Verlag von Rascher & Cie in Zürich und Leipzig 1912, S. 201–205), die in seiner Bibliothek erhalten geblieben ist (SW XL, Nr. 1228, dort ohne Hinweis auf Korrodis Herausgeberschaft). In ihr stellt Korrodi einleitend (S. I–XX) nicht nur Salomon Landolt (1741–1818) vor, den Militär, Politiker und Verwaltungsmann, der als »Landvogt von Greifensee« durch seine Richtersprüche bekannt wurde (vgl. Gottfried Kellers »Der Landvogt von Greifensee« [1877] aus dem Zyklus der »Zürcher Novellen«), sondern auch dessen Biografen, »den geistreichen Dilettanten« David Heß (1770–1843). – In die zweite Auflage des »Lesebuchs« hat Hofmannsthal den Text samt der unzulänglichen bibliografischen Notiz unverändert übernommen (Bd. II, S. 158–161 und S. [334]) und am Schluss die alphabetisch eingeordnete »Gedenktafel« beigefügt (Bd. II, S. 326f.): »David HESS von Zürich (1770–1843) war eine von den lebensgeistigen Gestalten, mit denen die alten Ratsgeschlechter der Schweizer Städte in die neuere Zeit hineinragen. Er hat merkwürdige Lebensläufe zweier seiner Stadt- und Standesgenossen aufgezeichnet: des Offiziers und Originals Salomon Landolt (des ›Landvogts von Greifensee‹), und des Phantasten und halben Dichters Johann Kaspar Schweizer, eines reichen jungen Zürchers, den sein edler aber zerrütteter Geist in die Pariser Schrecken von 1793 verstrickte, dann nach Amerika führte und wieder in Paris als Bettler enden liess.« Auf diese zweite Biografie aus der Feder von David Heß war Hofmannsthal während seines Besuchs im Frühjahr 1923 bei Carl Jacob Burckhardt in Basel gestoßen und hatte dazu am 24. Mai notiert: »hier gelesen die merkwürdige Lebensbeschreibung des Johann Caspar Schweizer (Zeitgenosse der franz. Revolution) durch David Hess. (edidit Jacob Baechtold Berlin 1884 bei Wilhelm Hertz.)« (SW XXXVIII, S. 908). Die Lektüre des Buchs (Joh. Caspar Schweizer. Ein Charakterbild aus dem Zeitalter der französischen Revolution von David Heß. Eingeleitet und herausgegeben von Jakob Baechtold. Berlin 1884. Verlag von Wilhelm Hertz) hatte ihn zeitweilig bewogen, »den etwas schwächeren Beitrag von David Hess« in der ers-

beigefügten »Gedenktafeln«¹⁵⁸ als »Hinweise in vorbildlicher Kürze auf die Persönlichkeit und Leistung einzelner Autoren« hervor und lobt die gediegene Sorgfalt des Verlags, der den »Bänden weder die zurückhaltende Vornehmheit des Aeußern noch den Edeldruck schuldig geblieben« sei, »die beide selten ein Inhalt mit höherm Rechte fordern darf als dieses Werk«.

Bestärkt durch Hofmannsthals großen Brief vom 22. Februar 1927,¹⁵⁹ veranlasst Korrodi den zeitweilig als Mitarbeiter und Mittelsmann tätigen Herbert Steiner, vom Dichter »eine geschlossene Scene« aus dem »IV. Aufzug« der neuen Fassung des Trauerspiels »Der Turm« für einen Vorabdruck in der »Neuen Zürcher Zeitung« zu erbitten. Obwohl der Wunsch bereits am 11. April 1927 erfüllt wird,¹⁶⁰ kommt die ausgewählte »Scene« erst vier Monate später, am 21. August, in einer Hofmannsthal gewidmeten »Literarischen Beilage« unter dem vom Dichter vorgeschlagenen Titel »Der Thronwechsel« zum Druck,¹⁶¹ begleitet von jenen »schönen u. richtigen« »Bemerkungen« zum Lustspiel »Der Schwierige«, die Carl J. Burckhardt »in einer so ernsten Form« aufgeschrieben hatte.¹⁶² Herbert Steiner, der das Manuskript geprüft und den Zeitungsdruck überwacht hatte,¹⁶³ leitet Hofmannsthal die »schöne Beilage« un-

ten Ausgabe »durch einen ungefähr gleichlangen aus des gleichen Verfassers schönem Buch über seinen Landsmann J. C. Schweizer und dessen abenteuerliches Leben in Paris« zu ersetzen (BW Wiegand, S. 115; 7. Juni 1924).

¹⁵⁸ Hofmannsthals »Gedenktafeln«, knappe biografische Daten und Erläuterungen zu »minder bekannten Autoren« (BW Wiegand, S. 158), stehen in alphabetischer Reihenfolge jeweils am Ende der beiden Bände: Bd. I, S. 332–342, und Bd. II, S. 318–330. Allem Anschein nach haben sie Korrodi zwei Jahre später bei den biografischen Anmerkungen seiner Anthologie »Geisteserbe der Schweiz« als Vorbild gediengt; s.u. S. 65, Anm. 209.

¹⁵⁹ S.u. Brief 5.

¹⁶⁰ S.u. Brief 6.

¹⁶¹ Der Thronwechsel. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 21. August 1927. Bl. 3. Erste Sonntagsausgabe, Nr. 1401: Literarische Beilage, S. [1].

¹⁶² Hofmannsthal an Burckhardt, Salzburg, 18. August 1927: BW Burckhardt, S. 226. – In Burckhardts »Bemerkungen zu Hofmannsthals Lustspiel ‚Der Schwierige‘« (Neue Zürcher Zeitung, 21. August 1927 [wie Anm. 161], S. 1f.) heißt es: »[...] dieses scheinbar leichte Werk, hingeschrieben in schwerer Zeit, wo das Lustspiel wohl als eine der kraftvollsten und würdigsten Haltungen dem getrübten und verworrenen Geschehen gegenüber erscheint – dieses durchsichtige, ruhige, ja stille Lustspiel vollbringt scheinbar abseits von seinem unmittelbaren Zwecke eine Deutung zweier Grundhaltungen des deutschen Wesens [...].« Der Text fehlt in Burckhardts Essaybänden ebenso wie in seinen »Gesammelten Werken«.

¹⁶³ Vgl. Hofmannsthals Postkarte an »Herrn D^r Herbert Steiner, Zürich/Rütistrasse 55 (Escher)«: »Rodaun 20 VI 27 / Lieber D^r Steiner entschuldigen Sie, dass ein so unordentliches Manuskript geschickt wurde. Es soll heißen a) mit einem Offizier b) mit sechs ‚Hartschieren‘ oder ‚Hartschiereren‘. / Vielen Dank, viele Grüße / Ihr Hofmannsthal« (DLA). Das Manuskript hatte an der ersten Stelle statt »Offizier« »Pikett« geboten; s.u. Anm. 321.

verzüglich zu.¹⁶⁴ Und so kann Korrodi des Dichters Dank persönlich entgegennehmen,¹⁶⁵ als er gegen Ende der diesjährigen Festspiele nach Salzburg reist, um vom 21. bis 24. August am dortigen »Internationalen Kongreß der Theater- und Musikkritiker« teilzunehmen. Die »Wiener Zeitung« meldet am 23. August, unter den zahlreichen ausländischen Kongressgästen sei »aus der Schweiz Dr. Korrodi (»Neue Zürcher Zeitung« [...] erschienen«.¹⁶⁶ Mehrfach begegnet er Hofmannsthal, der Herbert Steiner am 18. September ersucht: »Falls Dr. Korrodi etwas über Salzburg aufgeschrieben hat, schicken Sie es mir doch.«¹⁶⁷

In der Tat hatte Korrodi unmittelbar nach seiner Rückkehr eine Serie von fünf Reisefeuilletons verfasst, die als »Salzburger Tage« und »Österreichisches Tagebuch« zwischen dem 26. August und 20. September 1927 in der »Neuen Zürcher« gedruckt werden (K14–K18). Sie schildern den Ausflug beider Männer an den Mond- und Wolfgangsee, Korrodis Besuch bei Jakob Wassermann in Altaussee sowie seinen Abstecher nach Linz, der Stadt Adalbert Stifters, Hermann Bahrs und der bewunderten Enrica v. Handel-Mazzetti (K17 und K18). Anschaulich beschreibt er Ereignisse und Erlebnisse vom Kritikerkongress, zu dem Paul Zifferer Teilnehmer »aus Deutschland, Frankreich, der Schweiz, aus Spanien, Portugal, Ungarn, Schweden, Rumänien, England und Amerika, Australien und Brasilien« geladen hatte (K14). Er erzählt von Theateraufführungen und dem Besuch auf Schloss Leopoldskron (K15), von Landschaften und Sehenswürdigkeiten, vom Zusammensein mit Stefan Zweig, der atemlosen Gedrängtheit eines »Salzburger Tags« samt jenem »Spiel der Kontraste, das später erst verarbeitet und ausgekostet werden kann« (K16). In eben diesem Sinn wird er die spätsommerlichen Tage aus dem Abstand von zweieinhalb Jahrzehnten noch einmal gesammelt aufrufen (K45), wobei sich ihm allerdings hier und da die

¹⁶⁴ Vgl. Hofmannsthal an Herbert Steiner, »Bad Aussee d 18/IX 27« (DLA; maschinenschriftlich mit eigenhändiger Unterschrift): »Nun möchte ich noch Ihnen dafür danken dass Sie so besonders freundlich waren nicht nur mir selbst, sondern auch einigen meiner Freunde, die Ihnen gleichfalls bekannt sind, Exemplare zu schicken. Das hat mich sehr gefreut.«

¹⁶⁵ Hofmannsthal an Steiner (wie Anm. 164): »Dr Korrodi für die schöne Beilage zu danken, hatte ich in Salzburg Gelegenheit.«

¹⁶⁶ Wiener Zeitung, Nr. 191, 23. August 1927, S. 6: »Internationaler Kongreß für Theater- und Musikkritik«; s. auch die Berichte vom 22. August 1927 in: »Salzburger Wacht« (S. 4: »Der Kritikerkongreß«), »Salzburger Chronik« (S. 3f.: »Internationaler Kongreß für Theater«), »Salzburger Volksblatt« (S. 5f.: »Der internationale Kritikerkongreß«), jeweils mit der falschen Namensschreibung »Dr. Korodi«.

¹⁶⁷ Wie Anm. 164.

chronologischen Zusammenhänge verwischen. Denn wenn er erzählt: »Hugo von Hofmannsthal versprach, mit mir am Morgen in die Kirche zu gehen, wo ›Das Salzburger Große Welttheater‹ aufgeführt werden sollte« – fügt sich dieser Hinweis keinesfalls in den Sommer 1927, sondern allein in das Jahr 1922, als die Uraufführung am 13. August¹⁶⁸ samt den ihr nachfolgenden Vorstellungen¹⁶⁹ in der Salzburger Kollegienkirche stattgefunden hatte.¹⁷⁰ Die zweite Aufführungsreihe, mit der 1925, nach zweijähriger Festspielpause, ebenfalls am 13. August das neue Salzburger Festspielhaus eröffnet wurde,¹⁷¹ war zugleich die letzte gewesen, da das »Welttheater« ab 1926 dem alljährlich auf dem Domplatz zelebrierten »Jedermann« weichen muss. Dass Korrodi beide Stücke in Salzburg gesehen habe, ist unwahrscheinlich, selbst wenn man seine em-

¹⁶⁸ Kaut (wie Anm. 117), S. 47; Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*. Bd. I. 1920–1945. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Salzburg und Wien 1990 (künftig zit. als Fuhrich – Prossnitz), S. 38 (mit Abb. des Ankündigungsblattes zur Uraufführung: 13.–24. August); Heinrich Huesmann, *Welttheater, Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. München 1983 (künftig zit. als Huesmann), Nr. 1335. Demgegenüber nennt Hans-Harro Lendner, der Herausgeber des »Weltheaters« in der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe (SW X, S. 116), irrtümlich den »12. August 1922«.

¹⁶⁹ Kaut (wie Anm. 117), S. 47, spricht von insgesamt »12 Aufführungen« vom 13. bis 24. August (so auch die Daten des in Anm. 168 genannten Ankündigungsblattes). Lendner hingegen weiß nur von »8 Aufführungen« (SW X, S. 116, Anm. 1), während Huesmann (wie Anm. 168) bis zum »26. August« 14 Vorstellungen auflistet. Die zwei zusätzlichen Aufführungen am 25. und 26. August werden von der Festspielhausgemeinde auf vielfachen Wunsch der »Heimischen und Fremden« angesetzt (vgl. die Hinweise in der »Salzburger Chronik« vom 24. und 26. August 1922, jeweils S. 4); und so erklärt auch Hofmannsthal im Dritten »Wiener Brief« für »The Dial« (74. Jg. Nr. 3. März 1923, S. 281–288) über »die diesjährigen Salzburger Festspiele« von 1922, dass »man an vierzehn Abenden nacheinander in einer Kirche, die der Erzbischof von Salzburg zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt hatte, ein geistliches Spiel, ein Mysterium, oder wie man es nennen will von mir« gespielt hat (GW RA II, S. 285). Dem Herausgeber des »The Dial«, »Mr. Scofield Thayer«, hatte Hofmannsthal ein Exemplar des unmittelbar vor der Aufführung im Insel-Verlag veröffentlichten »Weltheaters« (s.o. Anm. 119) handschriftlich zugeeignet, mit der Datierung »Bad Aussee VIII 1922.« (Privatsammlung, Stuttgart). Es handelt sich um das von Alys X. George vermutete »Buch«, das Hofmannsthal »zugleich« mit seinem Brief vom 28. August 1922 aus Bad Aussee an Thayers Adresse in »Neuendorf / auf Hiddensee / bei Rügen« geschickt und für das Thayer am »October 5th« als »for the copy of your distinguished play« gedankt hatte; vgl. Alys X. George, Hugo von Hofmannsthal und »The Dial«. Briefe 1922–1929. In: HJb 22, 2014, S. 7–68 (künftig zit. als BW Thayer), hier S. 37–39 mit Ann. 87.

¹⁷⁰ BW Burckhardt, S. 70: 25. Oktober 1921; vgl. SW X, S. 114–116; s. auch Constant Schuler, *Der Altar als Bühne. Die Kollegienkirche als Aufführungsstätte der Salzburger Festspiele*. Tübingen 2007.

¹⁷¹ Kaut (wie Anm. 117); S. 49; Fuhrich – Prossnitz (wie Anm. 168), S. 54; Huesmann (wie Anm. 168), Nr. 1603; vgl. auch Hofmannsthals Brief an Scofield Thayer vom 16. Oktober 1925: »Wir haben in diesem Sommer wieder in Salzburg Theater gespielt, nicht mehr in der Kirche, sondern in einem neuerrichteten einfachen u. würdigen Festspielhaus« (BW Thayer [wie Anm. 169], S. 60).

phatische Aussage im Hofmannsthal-Nachruf berücksichtigt: »Wer sie nicht im Hintergrundschauspiel Salzburgs erlebt hat, weiß noch nicht, wie kühn Hofmannsthal seinen Barock-Traum träumen konnte.«¹⁷² Solcher Annahme widerpricht vor allem der Wortlaut seiner Kritik jener »Welttheater«-Aufführung unter Leitung von Oskar Wälterlin am Zürcher Schauspielhaus im Dezember 1939,¹⁷³ zu der er einleitend anmerkt:

Viele von uns haben Calderons Mysterienspiel [...] in der Klosterkirche in Einsiedeln gesehen¹⁷⁴ [...]. Andere mögen Hofmannsthals ›Großes Welttheater‹ in der ohne Gage mitspielenden prunkvollen Salzburger Jesuitenkirche erlebt haben. Ich sah es 1933 im Deutschen Theater in Berlin¹⁷⁵ [...].

Vermutlich hatte Hofmannsthal ihn 1927 zur Kollegienkirche, »einer herrlichen Barockkirche, dem Frühwerk Fischer von Erlachs«,¹⁷⁶ als einstigem spektakulären Aufführungsort geleitet und dabei zum Ausdruck gebracht, »mit welcher Bekümmertheit« er »an diesem seinem ›Welttheater‹ hing – mehr als am ›Jedermann‹. Er habe sich, so Korrodi im Rückblick des Jahres 1939 (K33), »in einen Monolog über das Große hinein[geredet]« und über das Verhältnis zu Calderon sowie die Eigenheiten seines Stücks gesprochen. »Und dann, um nicht mehr von seinem Stück zu reden, schloß er lächelnd: Was ist groß? Das Kleine etwa nicht? Ist diese winzige Wundergeige Mozarts im Museum durch die Jahrhunderte nicht eine große Zaubergeige geworden?«¹⁷⁷

¹⁷² K20; s.u. S. 114.

¹⁷³ K33; s.u. S. 87f.

¹⁷⁴ Seit 1924 wird Calderóns Mysterienspiel »Das große Welttheater« auf dem Platz vor der Klosterkirche der Benediktinerabtei Einsiedeln im Kanton Schwyz aufgeführt.

¹⁷⁵ S. dazu K30 und u. S. 86f.

¹⁷⁶ So Hofmannsthal an C.J. Burckhardt, 25. Oktober 1921, mit dem Zusatz: »[...] das Spiel in der Kirche wird aber noch schöner werden wie der Jedermann auf dem Domplatz« (BW Burckhardt, S. 70).

¹⁷⁷ Mit dieser Frage spielt Hofmannsthal auf Korrodis Besuch in »Mozarts Geburtshaus« an, wo er »Wolfers winzige Geige« gesehen hatte, »das Spinett, an dem Nannerl turnte, de[n] Theaterzettel [zur ›Zauberflöte‹], auf dem Schikaneders Name groß prahl und prangt, während Mozarts Name wie das Veilchen ›gebückt in sich und unbekannt‹ [Zitat aus Goethes Gedicht »Das Veilchen«, Vers 2: »Ein Veilchen auf der Wiese stand / gebückt in sich und unbekannt‹] in einer Kompagnie anderer Namen daneben steht [...]. Heute ist es anders: wer den Briefwechsel Hofmannsthals mit Richard Strauss liest, kommt zu jener Stelle, wo sich der Dichter wehren muß, daß auf dem Textbuch korrechterweise nicht stehen dürfte: ›Der Rosenkavalier von Richard Strauss, sondern ›Der Rosenkavalier, Komödie von H. v. Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss!‹ (K16; der zitierte Brief an Strauss datiert vom 17. September 1910: BW Strauss, S. 104). Im Rückblick das Jahres 1952 (K45, S. 78) setzt Korrodi zur »Kindergeige, die wir in Salzburg sahen«, die skeptische Klammerbemerkung hinzu: »(wenn sie es ist)«.

Eine weitere Selbsttäuschung liegt vor, wenn Korrodi behauptet, »am Abend« des 22. Augusts 1927 habe Arturo Toscanini »Die Meistersinger« dirigiert. Der Maestro nämlich tritt, nach mancherlei Präliminarien, erst bei den Festspielen des Jahres 1934 ans Pult, als er mit den Wiener Philharmonikern und Lotte Lehmann als Solistin am 26. August im Festspielhaus ein Konzert mit Werken Richard Wagners leitet, darunter das Vorspiel zu »Die Meistersinger von Nürnberg«. Die Oper als Ganzes wird er bei den Festspielen der Jahre 1936 bis 1938 präsentieren.¹⁷⁸

Wohl gleich bei der ersten regulären Sitzung des Kritiker-Kongresses am 22. August 1927 hatte Korrodi, »nach Schluß der Vormittagsberatung«, bei einem öffentlichen Empfang des Landeshauptmanns Dr. Franz Rehrl den »Dichter Hugo v. Hofmannsthal« gesehen, der zusammen mit »Professor Max Reinhardt« gekommen war. Ein zweites Mal tritt Hofmannsthal, »von der Versammlung mit lebhaftem Beifall begrüßt«, »in der nachmittägigen Arbeitssitzung des Kongresses« auf und gibt »im Namen der bei den Salzburger Festspielen tätigen Künstler, und der Freunde Richard Strauß, Franz Schalk und Max Reinhardt in deutscher, französischer und englischer Sprache der Freude und dem Dank Ausdruck, daß Salzburg als Ort der Tagung gewählt wurde«. Diese gleichlautend trockenen Meldungen der »Neuen Freien Presse« und der »Wiener Zeitung«¹⁷⁹ gewinnen an Farbe und Substanz, wenn die »Neue Freie Presse« am 24. August unter der Überschrift »Internationaler Kritikerkongreß in Salzburg. Begrüßungsansprache Hofmannsthals« das auf den 22. August datierte »Telegramm unseres Sonderberichterstattlers« mitteilt, dem gemäß »zu Beginn der Nachmittagssitzung Hugo v. Hofmannsthal folgende Begrüßungsansprache« gehalten habe:

»Die Stadt selbst und das Land haben Sie schon begrüßt. Ich möchte Ihnen nur die Freude sagen, die wir Künstler, die meine Freunde Richard Strauß, Franz Schalk und Max Reinhardt und alle die zahlreichen in der Arbeit mit uns vereinigten Künstler empfinden, Sie hier zu sehen. Denn die alte Antithese zwischen Künstler und Kritiker ist nicht mehr. Diesen Abgrund hat die ungeheure Geistesbewegung unserer Zeit, welche so viele neue Abgründe aufreißt, diesen Abgrund hat sie zugeschüttet. In einer ständigen Evolution hat sich die Stellung des Kritikers der des Künstlers angenähert bis zum

¹⁷⁸ Vgl. Kaut (wie Anm. 117), S. 85, 93, 98 und 102; Fuhrich – Prossnitz (wie Anm. 168), S. 156f.

¹⁷⁹ Neue Freie Presse, 23. August 1927. Morgenblatt, S. 6; Wiener Zeitung, 24. August 1927, S. 3.

kaum mehr Unterscheidbaren. Nicht mehr hält sie uns Künstlern die festen Maßstäbe der schulmäßigen Aesthetik entgegen, die noch einem Hebbel zu schaffen machten, sondern auf furchtbar schwankendem Boden ringt sie zugleich mit uns um ein Festes. Unsere Beängstigungen sind auch die Ihren, und in der stürmischen Dunkelheit, die uns umgibt, hören wir Ihre Stimmen wie die mit dem Meer ringenden Schiffer die klagenden und angstvoll düenkenden, doch hilfreichen Stimmen der Sturmbojen. Seien Sie uns herzlich willkommen!«

Französisch fortlaufend führte Hofmannsthal aus: »Wenn ich im Namen der Salzburger Festspiele die internationale Kritik begrüße, so vertrete ich alle die großen Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, alle die Musiker, die österreichischen, deutschen, spanischen, dänischen, amerikanischen Maler, die Mitarbeiter von heute und von gestern. Ich spreche im Namen dieser ganzen Theaterwelt, welche nicht das Theater von heute und auch nicht jenes von gestern, sondern das Theater aller Zeiten ist, das wir für lebend halten. Im Namen des Theaters von Mozart und Shakespeare, Beethovens und Schillers seien Sie uns willkommen. Sie selbst sind Künstler und ebensosehr wie wir. Indem Sie den Gesetzen der Kunst nachspüren, die sich nicht aufbewahren lassen, sondern stets von neuem erobert werden müssen, folgen Sie Goethe, der ein Dolmetsch von Sophokles und Molière war, folgen Sie Delacroix, der Rubens verständlich machte, folgen Sie Berlioz und Schumann, der Beethoven und auch Bach erklärte. Sie gehören zu uns, nichts trennt uns, alles vereint uns. Ich heiße Sie willkommen!«¹⁸⁰

Zwei Tage später liest man dazu in Korrodis Feuilleton »Salzburger Tage. I« (K14), dass Hofmannsthal

zu einigen freundlichen Worten elegant ausholte und das scheinbar feindliche Begriffspaar Dichter und Kritiker in ein ersprießliches Konnubium und Kommerzium verwandelte. Seine Rede glissierte unvermerkt aus dem Deutschen ins Französische und Englische. Ein solches Kunststück entzückt immer bei Kongressen, wo der Turm von Babel jedesmal neu getürmt wird.

In ganz anderem Ton, bereichert um zahlreiche innere wie äußere Details, wird Korrodi diesen Auftritt aus dem Abstand eines Vierteljahrhunderts bunt und lebenssprall noch einmal heraufbeschwören:

¹⁸⁰ Neue Freie Presse, 24. August 1927. Morgenblatt, S. 8. Das Referat der »Salzburger Chronik« vom gleichen Tage (S. 3): »Künstler und Kritiker. Eine Rede Hugo von Hofmannsthals beim Internationalen Kongreß für Theater- und Musikkritik« bietet, neben unbedeutenden Abweichungen im deutschen Wortlaut, eine größere Varianz bei der deutschen Wiedergabe des französischen Textes.

Wer an den jungen Hofmannsthal denkt, dem als Zauberjüngling goldene Süße der Verse aus den Waben troff,¹⁸¹ kann sich kaum den Herrn vorstellen, der mehr Antonio als Tasso¹⁸² am Nachmittag erschien vor Leuten der Presse, des Theaters und vor ein paar ganz großen amerikanischen Geldbeuteln mit ihren Damen von ablenkender Natur: Ihre Bracelets klirrten, ihre Ohrlappen trugen Vermögen – und waren geduldiger, diese Schatzkästlein zu halten, als die Amerikanerinnen die Conférence des Dichters über die Salzburger Festspiele zu ertragen. In einem natürlichen Englisch begann Hofmannsthal mühe los und ohne Zeddel¹⁸³ und rühmte die kleine Stadt, die ein Theater, den Domplatz, die bischöfliche Reithalle und Kirchen für Konzerte besaß, die Zuströmenden in einen intimen, fast magischen Zirkel schlossen. Zu den paar Franzosen redete er ebenso sprachwendig und schmeichelte ihnen nicht wenig, daß Schwester und Bruder mit Vater Mozart ihre glorreichen Tournéen in Paris begannen. Und wir Deutschsprechenden? In seiner Übersicht kam er auf den Besuch Mozarts in Zürich. Er erinnerte so im ungefähren den Brief Salomon Geßners an den Musiker Mozart, in dem er für das Hauskonzert der Kinder dankte und Geßner seine Idyllen schickte. [...] Mozart ist hier geworden, wo ihn in Kindertagen schon das Freilichtspiel der Orgel auf der Feste ergötzte, deren Töne die Salzach heute noch verschluckt. – »Euch ist Dürer, dessen Vorfahren Ungarn waren, uns und Euch Mozart, aber unser ist Österreich. Der Schluß wirkte überraschend, da diese paar Steiermärker in Urväter Haustrat, in den Lederhosen und im tüchtigen Schuhwerk spektakelten und klatschten.

Nach dieser kurzen Improvisation hielt der Dichter noch Cercle.¹⁸⁴

Vermutlich am selben Tag erlebt Korrodi den »glücklichen Moment«, als Hofmannsthal, »in Barockträumen schwelgend, in Salzburg beim Jedermann-Spiel« die Orgel des Salzburger Doms und die Glocken vom Kapuziner- und vom Nonnenberg¹⁸⁵ pries, die in zu ungeheurem Aufwand tobten, wenn es galt, den Prasser, Hurer und Schinder der Armen zum

¹⁸¹ S.o. Anm. 41.

¹⁸² Anspielung auf den Dichter Torquato Tasso und dessen Gegenspieler, den Staatssekretär Antonio Montecatino, in Goethes »Torquato Tasso«.

¹⁸³ Ältere Form von »Zettel«, die sich, laut Grimm, Deutsches Wörterbuch (XV. Bd. Leipzig 1956, Sp. 814), »vornehmlich bei mittel- und norddeutsch. Schriftstellern, bis ins 19. Jahrh.« gehalten hat.

¹⁸⁴ K45, S. 79–82. Bei diesem »Cercle« entspann sich ein von Korrodi wiedergegebenes Zwiegespräch über den »Jedermann« zwischen dem Dichter und »einem jungen Theologen von einem ungewöhnlichen Charme« mit gewichtigen, bislang übersehenen Äußerungen Hofmannsthals (ebd., S. 81f.).

¹⁸⁵ Gemeint ist der »Nonnberg«, ein östlich unter der Festung Hohensalzburg gelegener Ausläufer des Mönchsbergs, benannt nach dem dort ansässigen Kloster der Benediktinerinnen (Karl Baedeker, Österreich. Leipzig 1913, S. 151). Die richtige Namensform bietet Korrodi im übernächsten Zitat: K45.

Jedermann-Schicksal des Todes zu zwingen.«¹⁸⁶ »Heut ist der Tag des *Jedermann*«, notiert er.¹⁸⁷ Und unmittelbar nach der Vorstellung, die wegen Regens in das Festspielhaus verlegt werden muss, überliefert er, sich auf »ein paar Bemerkungen aus einem Gespräch« berufend, Einzelheiten des fruchtbaren Austauschs zwischen Dichter und Regisseur (K15):

Hofmannsthal schwebte das Spiel auf einem Marktplatz vor, wo die Agierenden aus den Gassen sich im Kern des Platzes gesammelt hätten. Als Max Reinhardt die erste dramatische Skizze las, ließ er es an einem schöpferischen Tadel nicht fehlen, der für das Auge des Regisseurs spricht: Die Leute stehen und laufen, aber sie sitzen ja nie. – Das ergab die prachtvolle Szene des Mahls von Jedermanns prassendem Gefolge. – Reinhardt, der mit *Jedermann* zuerst nicht eben glücklich im Zirkus experimentierte,¹⁸⁸ war es auch, der auf den fast verwegenen Gedanken kam, ihn vor dem Salzburger Dom aufzuführen. [...] Und so erhielt das Stück die höchste Mitgift, das Gebraus der Glocken und alle Register der Orgel. Und es muß eine eigene Wirkung üben, wenn plötzlich beim Mahl die Glocken läuten und nur Jedermann sie hört, wenn dann in höchst berechneter Steigerung von nah und fern, von der Festung Hohensalzburg erhaben und fern, von den Türmen, der Kuppel des Doms der Ruf erschallt, der *Jedermann* ans Ende mahnt. [...] Wenn es eben regnet, wie am Montag, dem 22. August, muß *Jedermann* sich in den engern Raum des Salzburger Festspielhauses bequemen. Die erwartete Wuchtigkeit des Eindrucks wird erdrosselt. Man erlebt Theater, bestes sogar, aber manches von der Mühe und dem Adel des Spiels geht in die Binsen. Da hilft keine Pappe und kein gestirneter Himmel vor uns. Unvergessen bleibt des Bankett Jedermanns. Moissi, befeuert und in Zucht gehalten von seinem Meister, betört sich nicht an seiner eigenen Stimme, sondern geht in sich und in das Spiel ein. [...] Dies alles verrät den höchsten Rang und das Ungemeine

¹⁸⁶ K42. Vgl. Hofmannsthals »Festspiele in Salzburg« (1921): »Die Fanfarenbäler und Spielansager hatten ihren selbstverständlichen Platz [...]. Wie ein Selbstverständliches wirkten [...] die Rufe *Jedermann* von den Türmen der nahen Kirche, von der Festung herab, vom Petershof herüber, wie ein Selbstverständliches das Dröhnen der großen Glocken zum Ende des Spieles« (GW RA II, S. 267).

¹⁸⁷ K45, S. 78. Gemeint ist der 22. August 1927; vgl. die Notiz im »Salzburger Volksblatt« (23. August 1927, S. 4) zum Vortag: »Die Kongreßteilnehmer wohnten hierauf der Aufführung des *Jedermann* bei.«

¹⁸⁸ Die Uraufführung des »*Jedermann*« unter Max Reinhardts hatte am 1. Dezember 1911 im Berliner »Zirkus Schumann« stattgefunden. Im Gegensatz zu Korrodis Vorbehalten war »der Erfolg gewaltig, Beifallsstürme, die nicht enden wollten, Tücherschwenken, zahlreiche Hervorrufe für Hofmannsthal, Reinhardt und Moissi« (Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Vierter Bd. 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 753); vgl. SW IX, S. 266f.

der Regiekunst Max Reinhardts,¹⁸⁹ die das Gemachte gibt, als hätte es die Natur so eingeflüstert.

Aus der Erinnerung des Jahres 1952 schließlich fügt er kritisch-ironisch hinzu:

Ich möchte nicht behaupten, daß die Megaphone vom Nonnberg und vom Kapuzinerberg, die ihr Jedermann wie aus weiten Fernen riefen und den reichen Mann in die andere Welt lenkten, mich mehr als die Tuben des Jüngsten Gerichtes bewegt hätten. Dieses Kumulieren und Kulminieren des Theatralischen bis zum Orgelbraus war Max Reinhardts Kunst. Das mächtige Sterbegläube dröhnten die Glocken des Doms. Ich habe selten nach einem so ernsten Spiel, in dem die Stimme Alexander Moissis betörte, am Schluß eine so heitere Menge gesehen. Der Heiterste von allen war Moissi, der, kaum dem Sterbehemd des reichen Mannes entronnen, im österreichischen Hof sein Mal mit ‚Nockerln‘ bestellte.¹⁹⁰

Am folgenden 23. August 1927, nach einer Aufführung von »Kabale und Liebe«¹⁹¹ im Salzburger Stadtttheater, bittet Max Reinhardt zu fortge-

¹⁸⁹ Korrodi hatte Reinhardts Regiekunst schon zehn Jahre früher bei einem Gastspiel des »Deutschen Theaters« in Zürich gefeiert, als er, wie Max Rychner berichtet, »an vier aufeinanderfolgenden Abenden« vom 9. bis 12. Juni 1917 an Reinhardts »Ensemble« hatte erleben dürfen, »was Theater sein kann«. »Und viermals«, so Rychner weiter, »erschien am folgenden Tag eine Besprechung von Eduard Korrodi, die an artistischem Sinn, an Frische, Beziehungsreichtum und Formulierung über alles bei uns Gewohnte hinausging. Max Reinhardt war erstaunt und entzückt; er erklärte, alles zu tun, um diesen Autor an ein großes Berliner Blatt zu bringen, wo sein Platz wäre« (Max Rychner, Vorwort. In: Eduard Korrodi, Aufsätze zur Schweizer Literatur [wie Anm. 12], S. 13, mit ungenauer Erinnerung der gespielten Stücke). Die vier Artikel »Gastspiel des Deutschen Theaters« I bis IV mit einem Nachtrag zu »Dantons Tod« erschienen in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 11. bis 14. Juni 1917: 11. Juni, Nr. 1055: »Rose Bernd« von G. Hauptmann; 11. Juni, Nr. 1057: »Gespenstersonne« von Aug. Strindberg; 12. Juni, Nr. 1064: »Die deutschen Kleinstädter« von August v. Kotzebue; 13. Juni, Nr. 1071: »Dantons Tod« von Georg Büchner, und 14. Juni, Nr. 1074: »Dantons Tod« (Schluß); sämtlich nachgedruckt in: Korrodi, Feuilletons, S. 210–217.

¹⁹⁰ K45, S. 78, und 82. Alexander Moissi (1879–1935) spielt 1927, wie schon in den Jahren 1920, 1921 und 1926, den Jedermann. Am Schluss des Feuilletons »Salzburger Tage. II« (K15) heißt es: »Spät nachts! Traum und Wirklichkeit schichten sich ineinander! Ich sah den Jedermann ins Grab steigen und jetzt auferstanden im Gasthof bei einer ‚Möhlspieß‘ sich erholen, sah doch den Tod überm Gastmahl klappern und jetzt als Herr [Luis] Rainer mir die Hand schütteln und sich nach Zürich erkundigen.«

¹⁹¹ Vgl. K15, mit dem Binnentitel: »Kabale und Liebe«. Außer Schillers »Kabale und Liebe« am 23. August (Kaut, wie Anm. 117, S. 55) und dem »Jedermann« besucht Korrodi Shakespeares »Sommernachtstraum«. Das »Salzburger Volksblatt« meldet am 22. August 1927, S. 6, zum Vortrage: »abends wohnten sie [die Kongressteilnehmer] der Aufführung des ‚Sommernachtstraums‘ im Festspielhaus bei«.

schrittener Stunde nach Leopoldskron,¹⁹² und Korrodi erzählt unter dem Zwischentitel: »Ein Sommernachtstraum in Leopoldskron« (K15):

Nachts elf Uhr! Man saust in Autos nach dem Schloßsitz Max Reinhardts,¹⁹³ der eine Reihe von Schriftstellern und Gästen des Kritikerkongresses nach der Aufführung eingeladen hat. Märchenhaft spiegelt sich das erleuchtete Schloß im Teich! Kerzenglanz allüberall! Ein zwei Stockwerke hoher Saal, darin verloren die stille, eher schüchterne Figur des Gastgebers; neben dem Speisesaal, wo den Abend »Jedermann« nicht eingeladen ist, eine zauberhafte Bibliothek, nach dem Modell der Stiftsbibliothek von St. Gallen.¹⁹⁴ Keine Musik will hier dem Bienenschwarm der Menschen die Melodie der Gespräche nehmen.

Facettenreicher fällt die spätere Schilderung aus:

Der Theaterrausch wollte nicht enden, denn um Mitternacht empfing Max Reinhardt in seinem Schloß Leopoldskron. Großartige Szenerie. Im Teiche spiegelte sich der Kerzen Überfluß. Die Diener schwirrten wie in einer Komödie mit silbernen Platten herum. Das Hausquartett war exquisit, die Damen schienen aus ihren Schmuckkästchen alles Geschmeide entnommen zu haben, dabei benötigten die meisten es nicht. In dem Galeriesaal, vom gleichen Baumeister entworfen wie die Stiftsbibliothek in St. Gallen, sollte man sinnen. Und wieder sah man den kleinen Napoleon des Theaters Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal in dem Blütenkranz von Schönheiten [...]. Nimmt man das Glück dazu, daß Mond und Sterne ohne Gage mitspielten, so glich's einem Sommernachtstraum ohne Theater, denn der Mann, der Theater machte, blieb unter seinen Gästen die merkwürdig besinnliche Figur. Und der Kavalier Hugo von Hofmannsthal fand noch Zeit beim Champagner mit gelehrten oder so sich gebenden Männern sich in die Deutung eines Gedichtes des älteren Goethe einzulassen. Es war so vollendet gesprochen wie geschrieben. Plötzlich abbrechend fiel ihm der ›Freudenberg‹ in Zürich und sein Gastgeber Martin Bodmer¹⁹⁵ ein, der seinen Traum der

¹⁹² Vgl. die nahezu gleichlautenden Meldungen am 24. August 1927 in: »Salzburger Chronik« (S. 3); »Salzburger Volksblatt« (S. 7) und »Salzburger Wacht« (S. 4): »Nach den beiden Vorstellungen« – statt »Kabale und Liebe« hatte eine andere Gruppe an einer vom Mozarteum veranstalteten Konzertakademie teilgenommen – »fand zu Ehren der ausländischen Gäste ein Empfang bei Max Reinhardt im Schloß Leopoldskron statt.«

¹⁹³ Max Reinhardt hatte das Barockschor Leopoldskron im Salzburger Stadtteil Riedenburg 1918 erworben; 1938 wird er durch die Nationalsozialisten enteignet.

¹⁹⁴ Die Bibliothek hatte Reinhardt nach dem Vorbild der St. Galler Klosterbibliothek vom Architekten Alfred Breslauer in den ersten Stock des Schlosses einbauen lassen; vgl. Stefan Großmanns Schilderung in der »Salzburger Wacht« vom 22. August 1927, S. 3.

¹⁹⁵ Hofmannsthal war in der Villa Freudenberg in Zürich-Enge im Dezember 1920 zu Gast gewesen, als er zu seiner am 10. Dezember gehaltenen Beethoven-Rede nach Zürich angereist war (s.o. S. 41). Dort hatte er neben Tilly Bodmer, geb. Zoelly, – der 1851 gebo-

Weltliteratur in seiner existenten Bibliothek zum Staunen beider Welten verwirklichen konnte.¹⁹⁶ Seine Fragen schossen wie Weberschifflein hin und her. Einem doch verdienten Absprecher, der die Runde um Stefan George Gelichter nannte, zeigte er die kalte Schulter, unsern Dichter auszeichnend, wenn man das Auseinandergehen Stefan Georges und des Wieners erwog, denn es war doch ein Gedenken an Sternenfreundschaft.¹⁹⁷

Während der Salzburger Tage fahren Hofmannsthal und Korrodi gemeinsam zum Mond- und Wolfgangsee, ohne dass sich dies andernorts

rene Vater Hans Conrad Bodmer war bereits 1916 verstorben – den jungen Martin Bodmer als »Hausherrn« kennengelernt. Der hatte ihn anschließend zum Leseabend nach Bern (s.o. S. 42) begleitet und ihm »den Tag dort viel angenehmer gemacht«. Für diese liebenswürdige Geste dankt Hofmannsthal am 20. Dezember 1920 in separaten Schreiben der Mutter wie dem Sohn, und zwar aus Basel, wo er im Hause Burckhardt in der Rittergasse 20 seit dem 14. Dezember, »unter sehr wohltuenden Menschen, mit denen ich mich gut verstehet«, »ein paar Tage krank gelegen [war], ergriffen von einer kleinen sehr allgemeinen Grippe-epidemie«, und von wo er am 21. Dezember nach München aufbricht. Diesen verlängerten Basel-Aufenthalt und die verspätete Abreise berücksichtigen weder die Brief-Chronik II, Sp. 2205–2207, noch Martin Stern, Schweiz (wie Anm. 98), S. 380. Beide stützen sich auf Hofmannsthals durch die Erkrankung inzwischen hinfällig gewordenen Brief an Ottone Degenfeld vom 15. Dezember 1920, demgemäß er »am 18ten« nach München fahren wolle (BW Degenfeld, S. 436f.). Am genannten 20. Dezember erklärt Hofmannsthal Martin Bodmer: »Die Zürcher Tage sind mir ein hübsches Bild mit vielen Gesichtern in einem ganz eigenthümlichen Licht«, und er ergänzt, auf dessen verlorenen Einwurf hin, am 23. Januar 1921: »Nein, ich habe die Tage in Zürich nicht ungern, sondern gern gehabt, ich erinnere mich gern an das Haus, die Menschen, die Gespräche, auch an die gleichgiltigen Momente, sehr gern an Ihre Frau Mutter.« Noch einmal, am 17. November 1928, wird er »sehr herzlich der Tage vor nun 8 Jahrens gedenken (Hans-Albrecht Koch: »Ich möchte nicht, dass unsere Begegnung ohne Folge bliebe«. Zeugnisse der Begegnung Hugo von Hofmannsthals mit dem jungen Martin Bodmer. In: Corona Nova 2. Bulletin de la Bibliotheca Bodmeriana. München 2003, S. 13–29). Vgl. Hofmannsthals Brief an Ernst Howald vom 20. Dezember aus der Rittergasse, zit. in: Brief-Chronik II, Sp. 2207; der Schreibort »Basel« ist korrekt.

¹⁹⁶ Martin Bodmer ist der letzte Bewohner der »Villa Freudenberg«, dem ersten Standort seiner »Bibliothek der Weltliteratur«. 1948 verkauft er das Anwesen an die Stadt Zürich, die Haus und zugehörige Gebäude 1956 abreißen und auf dem Gelände eine moderne Schulanlage errichten lässt (vgl. Chronik der Stadt und des Bezirkes Zürich. Zürich 1964, S. 85f.). Seine Sammlung, eine der weltweit größten Privatkollektionen wertvoller Bücher und Handschriften, führt er ab 1951 in Cologny bei Genf unter dem Namen der »Bibliotheca Bodmeriana« (heute Fondation Martin Bodmer) weiter. Vgl. Martin Bodmer, Eine Bibliothek der Weltliteratur. Zürich 1947; Ders., Die Bibliotheca Bodmeriana. In: Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer in Verbindung mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach und der Stiftung Museum Bärengasse Zürich. Katalog der Ausstellung hg. von Martin Bircher in Zusammenarbeit mit Elisabeth Macharet-van Daele und Hans Albrecht Koch. Bd. 1. Cologny und Marbach 2001, S. 9–13; Martin Bircher, Martin Bodmer – sein Leben, seine Bücher. In: Ebd., S. 14–37; Ders., Fondation Martin Bodmer. Bibliothek und Museum. Eine Einführung. Cologny 2003; Thomas Bodmer (wie Anm. 4), S. 21–26. Auf Korrodis Initiative gründet Bodmer 1921 den Gottfried-Keller-Preis und 1930 die literarische Zweimonatsschrift »Corona«, die zahlreiche Stücke aus Hofmannsthals Nachlass veröffentlicht (s.u. S. 90 mit Anm. 276).

¹⁹⁷ K45, S. 79f. Zur »Sternenfreundschaft« s.o. Anm. 69.

nicht dokumentierte Unternehmen eindeutig datieren ließe. Zwar hatte die »Stadtgemeinde Salzburg« für die Kongressteilnehmer am Nachmittag des 23. Augusts »einen Ausflug mit Autos nach dem Seengebiet von Wiestal und nach Hellbrunn veranstaltet«,¹⁹⁸ doch haben sich beide Männer dieser Exkursion nicht angeschlossen. Korrodi jedenfalls berichtet 1952, er sei damals mit dem befreundeten Werner Schindler (1905–1986) allein nach Schloss Hellbrunn gefahren,¹⁹⁹ und aus dem unmittelbar Erlebten bestätigt er am 11. September 1927: »Ein Dichter hat mich in die Landschaften des Salzkammergutes und zu den kleinen und größeren Seen geführt, um dankbar anzufügen: »Es war aufmerksam von dem Dichter, mich in die Gegend zu geleiten, wo Keller im Herbst 1873 im Exnerschen Kreise an Vormittagen den ›Dietegen‹ zu Ende schrieb²⁰⁰ und am Abend Kegel schob«,²⁰¹ und wo er ihm »das lebendige Bild Gottfried Kellers [...] mit der Anmut seiner Sprache auf den Goldgrund des ländlichen Abends« gemalt habe.²⁰²

Zwei Monate nach diesen Begegnungen schickt Hofmannsthal Anfang November 1927 Korrodi ein Exemplar seiner in Buchform erschienenen Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«, die er am 10. Januar des Jahres im Auditorium Maximum der Münchner Universität gehalten hatte.²⁰³ Ein fraglos zu erwartender schriftlicher Dank ist nicht

¹⁹⁸ Vgl. die Kongressberichte vom 24. August 1927 im »Salzburger Volksblatt« (S. 3) und in der »Salzburger Chronik« (S. 7). Das Wiestal, ein nordöstliches Seitental der Salzach im Tennengau, führt vom Hintersee durch die Strubklamm zum Wiestalstausee.

¹⁹⁹ K45, S. 78.

²⁰⁰ Gottfried Kellers Novelle »Dietegen« aus dem zweiten Band der Sammlung »Die Leute von Seldwyla« wurde 1874 veröffentlicht.

²⁰¹ K17: Abschnitt »An den Seen«. – Gottfried Keller hielt sich im September 1873 im Örterchen See am Mondsee auf. Korrodi beruft sich hier auf die Darstellung des Kellerbiografen Jakob Baechtold (Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Dritter Bd.: 1861–1890. 3. Aufl. Berlin 1897, S. 31): »In dem idyllisch gelegenen Orte ›See‹ brachte er drei fröhliche Septemberwochen zu, lediglich im Verkehr mit den Geschwistern Adolf, Marie und Siegmund Exner und deren Freunden. [...] An den Vormittagen schrieb Keller seinen ›Dietegen‹ zu Ende. Nachher nahm er teil an der Lebenslust der übrigen, schob Kegel [...].« Sachliche Einzelheiten korrigiert Eduard Kranner, Gottfried Keller und die Geschwister Exner. Basel/Stuttgart 1960, S. 83–85.

²⁰² K44, S. [7f.]. Vgl. seine Erinnerung in K15 an die »liebliche Gegend des Mondsees, wo die Berge nicht überheblich sind und wohin gute Geister, wie die Exners und Marie v. Frisch den seßhaften Gottfried Keller verlocken konnten«. Marie Exner (1844–1925) hatte 1874 den Wiener Urologen Anton von Frisch (1849–1917) geheiratet.

²⁰³ Nach dem Erstdruck in: Die neue Rundschau. XXXVIII. Jg. der freien Bühne. Siebentes Heft. Juli 1927, S. 11–26, bringt die Bremer Presse im Oktober 1927 den Vortrag als »Sonderveröffentlichung der Neuen Deutschen Beiträge« heraus: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation von Hugo von Hofmannsthal. Verlag der Bremer Presse. München 1927

überliefert. Wohl aber bespricht Korrodi den Vortrag am 15. Januar 1928²⁰⁴ unter dem Kürzel »k« in der Rubrik »Neue Bücher« (K19):²⁰⁵

Auf den ersten Blick würden wir sie eine Prunkrede nennen, sie ist es in dem Sinne, als zurzeit kein anderer deutsche Dichter einer solchen Sprache fähig, noch auch Einer da wäre, die unauffällige Schönheit des Wortes durchzuhalten, wie sie sich der Geist ausbedungen. Hofmannsthal nimmt den Gedanken Voßlers von der durch ein geselliges Element zusammengehaltenen Literatur der Franzosen auf, um durch das »gedrungene Gegenstück zur deutschen Zerfahrenheit«²⁰⁶ deutlicher die deutsche Literatur auf ihr Merkmal zurückzuführen. Die deutsche Literatur ist etwas Zerklüftetes, kein Fortwirkendes des einmal Geleisteten, nur in den einzelnen Persönlichkeiten wirksam, die doch nach höchsten Bindungen streben. Suchende, wie Nietzsche sie nennt. Noch nie haben wir Hofmannsthal zu einer solchen Bedeutsamkeit hingerissen gesehen, wie in diesem Gemälde der zwei Gestalten des geistigen Deutschen, des prophetisch-dichterischen Menschen und des von schwermütigem Ernst umflossenen Typus des gelehrt Menschen von heroischer Leidenschaft des Geistes.

Nach ausführlichem Referat der Hauptthesen fährt er interpretierend fort:

(GW RA III, S. 24–41). – Hofmannsthal teilt dem Verleger Willy Wiegand am 23. Oktober aus Bad Aussee mit, er werde die erbetteten »brochierte[n] Exemplare« »von hier sehr leicht« versenden können, und nennt unter den vorgesehenen Empfängern »Korrodi«, mit der Bestätigung vom 8. November: »Vortrag gieng und geht an: [...] Korrodi« (BW Wiegand, S. 175f.). Ebenso notiert er in Aufzeichnungen dieser Zeit: »Münchner Vortrag an: [...] Korrodi« (SW XXXVIII, S. 1921). Das Exemplar war nicht zu ermitteln, so dass der Wortlaut einer anzunehmenden handschriftlichen Widmung Hofmannsthals unbekannt bleiben muss.

²⁰⁴ Nur wenige Tage vor dieser Besprechung hatte Korrodi Otto Heuscheles Aufsatz »Hugo von Hofmannsthal und das geistige Erbe der Nation« in die »Neue Zürcher Zeitung« vom 10. und 11. Januar 1928 (Nr. 46 und Nr. 54) übernommen; jetzt in: Otto Heuschele, Hugo von Hofmannsthal. Dank und Gedächtnis. Mit einem Anhang: Aus Briefen Hugo von Hofmannsthals an den Verfasser. Freiburg i. Br. 1949, S. 26–34.

²⁰⁵ Die Anzeige fehlt im Gesamtverzeichnis von Helen Küng-Münch (wie Anm. 17). Aufgrund des nicht aufgelösten Kürzels »k« hat Horst Weber (wie Anm. 43, S. 57, Nr. 28.8) die Rezension als »Anon.« registriert. Und so irrt auch Thomas Bodmer, wenn er behauptet, Korrodi habe sich »wenig für die Konservative Revolution als europäisches Phänomen« »interessiert«, und es sei »in der NZZ dazu auch nie eine entsprechende Erwähnung Korrodis erschienens« (wie Anm. 4, S. 111).

²⁰⁶ Die in Anführungszeichen gesetzte Formulierung hatte schon Hofmannsthal als Zitat gekennzeichnet (wie Anm. 203, S. 13: GW RA III, S. 27); es stammt (so Lorenz Jäger, Neue Quellen zur Münchner Rede und zu Hofmannsthals Freundschaft mit Florens Christian Rang, In: HB 29, Frühjahr 1984, S. 3–29, hier S. 8) aus dem Aufsatz »Das Reich« von Florens Christian Rang (in: Die Kreatur. Hg. von Martin Buber, Joseph Wittig und Viktor von Weizsäcker. Erster Jahrgang 1926/27. Heft 1, S. 104–123, hier S. 120).

Die Absicht der Schilderung Hofmannsthals ist wohl darin zu erkennen, wie die geistigen Prüfungen des Suchenden in zwei Jahrhundertern ihn doch immer mehr an die Ganzheit des Lebens herangebracht haben, wie die verstreuten Individuen, die Träger des Geistes Kern der Nation werden müßten. Hofmannsthal glaubt an diesen Prozeß, der eine Art konservative Revolution wäre.

Vielleicht werden Verkleinerer Hofmannsthals, die uns diesen Dichter ganz zeitentrückt einreden wollten, ja unwissend in dem, wonach eine junge Generation lechzt vielleicht werden sie ihren erfolglosen Irrtum tilgen, wenn sie aus dieser Rede vernehmen, wie Hofmannsthal das Gesicht aller Suchenden hier als großer Erkenner und Benenner beschworen hat. Hat man auch bemerkt, wie diese zauberhafte Rede nie der kritischen Sprache sich bedienen muß, sondern von dichterischen Verwandlungen und Eingebungen aufwallt! Wollten wir etwas einwenden, wäre es ein Zweifel an dem Begriff der Nation, dieses immer ätherhaften Begriffes. Ist man viel weiter gekommen, seit Lessing den gutherzigen Einfall belächelte, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, »da wir Deutsche noch keine Nation sind«²⁰⁷

Als er dem Text 1931, zwei Jahre nach Hofmannsthals Tod, im Band »Die Berührung der Sphären«²⁰⁸ wiederbegegnet, stellt er ungläubig fest (K26): »Es ist kaum zu fassen, daß eine Rede wie die über ›Das Schrifttum als geistiger Raum‹ noch nicht zum allgemeinen Bildungsbesitz gehört, haben doch andere nur provisorisch Gedanken umspielt, die hier Hofmannstahl tiefer als alle vor ihm angerührt.«

Im Spätherbst 1928 rezensiert Hofmannsthal auf Wunsch des Zürcher Verlegers Dr. Eugen Rentsch (1877–1948) die von Korrodi besorgte Anthologie »Geisteserbe der Schweiz«²⁰⁹ in Form eines auf »Aussee, 15. XI.

²⁰⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück. Den 19ten April 1768, [102. Stück]: »Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!« (Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert u.a. Vierter Bd.: Dramaturgische Schriften. Hg. von Karl Eibl. München 1973, S. 698).

²⁰⁸ Hugo von Hofmannsthal, Die Berührung der Sphären. Berlin 1931; die Rede auf S. 422–442.

²⁰⁹ Geisteserbe der Schweiz. Schriften von Albrecht von Haller bis Jacob Burckhardt. Auswahl und Nachwort von Eduard Korrodi. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1929. Die Auslieferung erfolgt im November 1928. Das Besprechungsexemplar fehlt in Hofmannsthals Bibliothek. Unverkennbar hat Hofmannsthal »Deutsches Lesebuch« als Vorbild gedient. Schon Werner Weber hat die Sammlung als ganz »im Sinne Hofmannsthals« beurteilt (Neue Zürcher Zeitung, 6. September 1955, s.o. Anm. 8) – und das nicht nur, weil Autoren wie Johann Caspar Lavater, Johannes von Müller, Jacob Burckhardt, Jeremias Gotthelf, David Heß, Ulrich Bräker oder Johann Jakob Bachofen in beiden Anthologien zu Wort kommen. Auch die knappen Bemerkungen zu Verfasser und Werk, die Korrodi den Texten jeweils vorangestellt hat, erinnern in Art und Form an die »Gedenktafeln« des »Deutschen Lesebuchs«. Wenn

28« datierten Schreibens an Rentsch, das zehn Tage später in der »Neuen Zürcher Zeitung« veröffentlicht wird.²¹⁰ Er bringt seine »persönlichen Erinnerungen und Erwartungen« ins Spiel, hebt mit unnachahmlicher Geste das Verdienst des Herausgebers hervor und zeichnet am Schluss ein einfühlsames literarisches Porträt:

Eine solche Anthologie kann ein recht trockenes Produkt des Fleißes und der historischen Pietät sein, oder ein innerlich lebendiges, Leben ausströmendes Gebilde, alles kommt auf die Person des Herausgebers an und darauf, wie stark ihm künstlerische Eingebung bei seinem Werk zu Hilfe gekommen ist. Ich habe mich beeilt, das Nachwort des Herausgebers zu lesen, und mein Zutrauen zu dem Ganzen des Buches hat ein festes Fundament gewonnen. In diesem Nachwort tritt der künstlerisch begabte, eigenkräftige Mann, als den ich Korrodi kenne, mir in sehr zusammengefaßter Kraft entgegen.

Seine Gewissenhaftigkeit ist nicht die des Philologen, sondern eine bessere; seine Pietät nicht die des Historikers, sondern eine noch andere; seine ganze Haltung ist politisch, im geistigen Sinne. Er ist bewegt, weil es um das

Korrodi zudem als Kompositionsprinzip den »Kontrast« zwischen einzelnen Texten hervorhebt, mag er an Hofmannsthals Editionsprinzip der »Neuen Deutschen Beiträge« gedacht haben, demgemäß »mit Absicht das Gegensätzliche hart nebeneinander gesetzt [sei], hoffend, dass auch über diesem noch ein Höheres, Verbindendes erkennbar« werde (Neue deutsche Beiträge. Erste Folge. Erstes Heft [Juli 1922], S. 171: »Anmerkung des Herausgebers«); vgl. Klaus E. Bohnenkamp, Norbert von Hellingrath und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation; in: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.), Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen 2014, S. 293–359, bes. S. 344–346.

²¹⁰ In Hofmannsthals Nachlass sind vier mit a bis d paginierte Blätter der Reinschrift (FDH: E IB 8.1–4) erhalten geblieben. Die Anrede und der persönliche Eingangssatz: »Sehr geehrter Herr Doctor, ich habe die Anthologie empfangen die Sie und Eduard Korrodi mir zu schicken die Freundlichkeit hatten, und ich danke Ihnen sehr dafür.« fehlen im Druck: Geisteserbe der Schweiz. In: Neue Zürcher Zeitung, 25. November 1928. Erste Sonntagsausgabe. Bl. 3, Nr. 2160. Literarische Beilage, S. [1f.]; gezeichnet: Hugo v. Hofmannsthal. Eine redaktionelle Fußnote merkt an: »Wir veröffentlichen hier zwei Beiträge, die das Geisteserbe der Schweiz im schweizerischen und ausländischen Urteil spiegeln. Die Aeußerungen H. v. Hofmannsthals an den Verleger werden vor allem die Bachofen-Kenner interessieren«, weil Hofmannsthal Bachofens »gewaltige[s] Mythenwerk, [sic!] ·Das Mutterrecht« rühmend hervorhebt: »Was das Buch mir bedeutete, lässt sich kaum sagen. Ich rechne diesen Mann [...] seit damals wahrhaft zu meinen Lehrern und Wohltätern, und ausgelesen habe ich seine Bücher bis heute nicht.« – Hofmannsthals Text mit der Überschrift »An den Verleger Eugen Rentsch« (jetzt in: GW RA III, S. 136f.) folgt auf den Beitrag von »H. R. v. Salis«, d.i. der Schweizer Historiker, Schriftsteller und Rilkebiograf Hans (Jean) Rudolf v. Salis (1901–1996), der bis 1935 in Paris u.a. als Korrespondent der Schweizer Zeitungen »Der Bund« und »Die Weltwoche« arbeitet.

Gut der Heimat geht, er will ein Patrimonium helveticum²¹¹ erstellen, und doch nicht für die Landsleute allein; er handelt gewissenhaft und strenge, das Künstlerische belebt ihm die wählende Hand, das Kritische wägt ab und sichtet. – Ich danke ihm und danke Ihnen, und freue mich, daß das Buch entstanden ist; es wird ihm in der Schweiz nicht an Lesern fehlen, und nicht in Deutschland. Die Leute werden nicht danach greifen wie nach dem neuesten Roman oder der letzten Biographie, aber es wird länger bei ihnen bleiben, und es wird von den wenigen Büchern sein, die über diese Generation hinaus im Bücherschrank da sein werden; neu heranwachsende Menschen werden es finden, und ihre Lust am Geistigen wird von ihm geweckt und in eine gute Bahn gelenkt werden.

Da er vom Verleger einen, wie er empfindet, geradezu unmanierlichen Dank erhält, wendet er sich am 23. November 1928 verärgert an Carl J. Burckhardt, der Korrodi »endlich« am 22. Januar 1928 im Hause des klassischen Philologen Ernst Howald (1887–1967) in Zürich kennengelernt und dabei dessen »scharfe und rasche Persönlichkeit« sowie die »Geschlossenheit und Prägnanz seines Urteils« »im lebendigen Gespräch²¹² erfahren hatte:

Ein Herr Dr. Rentsch, Verleger der schönen von Korrodi veranstalteten Anthologie, ersuchte mich um ein paar Worte über dieses Buch zu den üblichen Reclamezwecken. Ich besann mich auf Verschiedenes, was sie mir über K. und dessen auch precäre Lage gesagt haben,²¹³ desgleichen auf die Wichtigkeit, die es nun wieder hat, diesem Menschen, wo er es verdient, freundlich zu begegnen, kurz ich schrieb anstatt einiger Zeilen einen Aufsatz von etwa 3 Maschinenseiten (also ein kurzes Feuilleton) – Arbeit zweier Nachmittage. Darauf dankt mir der Lümmel mit inliegenden 2 maschinengeschriebenen Zeilen auf einer Postkarte! Es ist nicht mein Wunsch, daß Sie das in irgend einer Form relevieren; im Gegenteil, es ist mein bestimmter Wunsch, daß Sie nichts dergleichen tun. Wohl aber möchte ich Sie bitten, dem Dr. Korrodi ge

²¹¹ „Patrimonium“ hier im Sinn von ›kulturelles Erbe‹. Das Wort »Patrimonium helveticum« hat Hofmannsthal Korrodis Schlusswort zum »Geisteserbe der Schweiz« entnommen: »Stückwerk übergeben wir [...] und doch ein *Patrimonium helveticum*« (wie Anm. 209, S. 543).

²¹² Burckhardt an Howald, 23. Januar 1928. In: Carl J. Burckhardt, Briefe. Hg. vom Kuratorium Carl J. Burckhardt. Bes. von Ingrid Metzger-Buddenberg. Frankfurt a.M. 1986, S. 125. Schon zu »Sylvester 1927« hatte Burckhardt Max Rychner ein baldiges Treffen vorgeschlagen: »[...] vielleicht wäre ihr Freund Dr. Korrodi auch dabei, er hat mir einige humorvolle Zeilen geschrieben, in denen er unter Anrufung grosser Namen den Gedanken einer solchen Begegnung selbst anregt« (Carl J. Burckhardt – Max Rychner, Briefe [wie Anm. 21], S. 11).

²¹³ Zu den »Geldnöten«, mit denen Korrodi »stets zu kämpfen« hatte, s.o. Anm. 7 und 17.

legentlich davon Nachricht zu geben, daß dieses Schriftstück existiert – damit er es liest und sich darüber freut.²¹⁴

Zu einer letzten Begegnung mit Korrodi kommt es, als Hofmannsthal von Ende Januar bis Anfang März 1929 bei Carl J. Burckhardt auf dem Schönenberg bei Pratteln und in Basel zu Gast ist – an jenem »seltsamen, bedrückenden, auch schon ahnungsvollen und trotz allem auch heiteren Abend, den wir drei noch zusammen verbrachten«²¹⁵:

Kurz vor seinem Tod sah ich Hofmannsthal bei seinem Freunde in Basel. Wenn ich mir damals nach seinen Jugendbildnissen den wirklichen, nicht sagenhaften Jüngling zurückbildete, den Dichter von achtzehn Jahren, auf dessen Gedichten »der Schmelz der ungelebten Dinge«²¹⁶ wie eine zauberhafte Lasur lag, so war der Kontrast des Hofmannsthal von 55 Jahren hervorgerufen, eben dadurch, daß der Dichter von kommenden Dingen sprach. Das Entsetzen war von den Lippen, dem aschfahlen Antlitz und gar von der herrlichen Hand abzulesen, die erbebte, als er von Erdbeben sprach, die er vorausspüre. [...] der Dichter ohne prophetische Allüren, den Untergang nicht glaubend, aber vom kommenden Strukturwandel erschreckt betroffen. Grundtrauer war sein Wort und nicht mehr das einstige, das goldig aus den Waben troff.

Ich hatte ihn in glücklichen Momenten gesehen, jetzt aber, als ob ihn »Jedermann« riefe.²¹⁷

Und mehr als 20 Jahre später erinnert Korrodi:

Nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie sah ich Hugo von Hofmannsthal bei Carl J. Burckhardt zum letztenmal an der Rittergasse in

²¹⁴ BW Burckhardt, S. 277. – Eine Stellungnahme Korrodis ist nicht überliefert. Auch unter den wenigen Briefen Korrodis an Dr. Eugen Rentsch sen. in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich (Bestand Ms Rentsch 4.19) fehlt eine entsprechende Nachricht (freundliche Auskunft von Frau Stephanie Märchy, Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung).

²¹⁵ Carl J. Burckhardt an Eduard Korrodi, undatiert: Mitte Juli 1929. In: Carl J. Burckhardt, Briefe (wie Anm. 212), S. 131.

²¹⁶ Zitat aus dem »Prolog« zum »Bruchstück« »Der Tod des Tizian« (1892): SW III, S. 40, Z. 12: »Und hat den Schmelz der ungelebten Dinge«; s. auch S. 80 mit Anm. 246. Noch am 9. März 1945 spielt er frei auf das Wort an, wenn er in der Besprechung von Max Frischs »Santa Cruz« im Zürcher Schauspielhaus erklärt, Frisch habe »uns mit einem allgemeinen Zeitgefühl, durch das Wirral des Krieges erzeugt, tiefer betroffen als der junge Hofmannsthal mit seinem passiven Sinnens oder sogar Schwelgen im Schmelz der ungelebten Gefühle« (Korrodi, Feuilletons, S. 229).

²¹⁷ K42; zur mehrfach zitierten »Waben«-Reminiszenz an die Schlusszeilen der »Ballade des äußeren Lebens« s.o. S. 60 mit Anm. 41 und 60 mit Anm. 181.

Basel. Er, der Eleonore Duse bewunderte, weil sie mit den Nerven spielte,²¹⁸ war selbst nur noch Nerv, ein Erdbeben spürend, das die Seismographen nicht fassen. Seine schmale, fein geäderte Hand lag auf dem Tisch bebend, als hätte sie den letzten Ruf vernommen. Wie Elfenbein lag sie da, die herrliche Hand, die mit siebzehn Jahren schon über Frédéric Amiel und die europäische Idee schrieb²¹⁹ und in der Folge Unwiederholbares, ja das Schwierigste wie das Lustspiel *Der Schwierige* erreichte, das, von der Zeitkritik verkannt, späte Erkenntnis und Intuition in Emil Staigers Essay erfuhr.²²⁰ Geisterhände berühren sich wie die Sphären und tönen.²²¹

Vier Monate nach diesem Treffen stirbt Hofmannsthal in Rodaun. Er bricht, vom Hirnschlag getroffen, am 15. Juli 1929 zusammen, als er sich zum Begräbnis seines ältesten Sohnes Franz anschickt, der zwei Tage zuvor freiwillig aus dem Leben geschieden war.²²² Für einen Nachruf bleiben Korrodi nur »knappe drei Stunden Zeit«. »Unerhört rasch« bewältigt er »aus der Erschütterung des Gefühls heraus« »die schwere Aufgabe, in

²¹⁸ Vgl. Hofmannsthals Aufsätze »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche« (1892), »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche« (1892) (SW XXXII, S. 53–57, 58–61) und »Die Duse im Jahre 1903« (SW XXXIII, S. 22–26).

²¹⁹ Hofmannsthals früher Essay »Das Tagebuch eines Willenskranken. (Henri-Frédéric Amiel, Fragments d'un journal intime. Genf 1882)« erschien unter dem Pseudonym »Loris« am 15. Juni 1891 in der Wiener »Modernen Rundschau« (III. Bd., 5./6. Heft, S. 203–208; SW XXXII, S. 18–27). Gleich zu Beginn hebt er auf das »gute Europäerthum« als »die vaterlandslose Klarheit von morgen« ab (ebd., S. 18). Den allzeit bewunderten Essay hatte Korrodi – noch vor dem Nachdruck in »Die Berührung der Sphären« von 1931 – am 11. und 18. August 1929 in die »Literarischen Beilagen« »In Memoriam Hugo von Hofmannsthal« (Nr. 1542 und Nr. 1584) aufgenommen, samt der »Vorbemerkung«: »Mit siebzehn Jahren hat Hofmannsthal unter dem Pseudonym ›Loris‹ in der Zeitschrift ›Die Moderne Rundschau‹ (Juni 1891) diesen Aufsatz über Frédéric Amiel veröffentlicht. Die deutsche Literatur wird wenig Denkmale einer solchen Frühgereiftheit besitzen. Die fast verschollene Studie gehört zum Lebensbekenntnis des umfassenden Hofmannsthalschen Geistes. Keine Ferne war ihm schwierig.« In dieser Form übernommen in den Sonderdruck: *In Memoriam Hugo von Hofmannsthal* (K48); beide Nachdrucke nicht bei Weber (X 4). Stolz weist Korrodi 15 Jahre später, am 30. Juni 1944, im »Brief an einen Literaturfreund« (K37) auf diesen Druck hin.

²²⁰ Emil Staiger, Hugo von Hofmannsthal. »Der Schwierige«. In: Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1943; 3. Aufl. 1957, S. 223–257; s.u. Anm. 252.

²²¹ K45, S. 84. Die Schlussbemerkung spielt auf den Titel des posthumen Sammelbandes »Die Berührung der Sphären« (wie Anm. 208) an.

²²² Zu beider Tod vgl. die Dokumente in BW Thurn und Taxis, S. 25–27. An diese Katastrophe erinnert Korrodi während eines erneuten Besuchs in Rodaun im Frühjahr 1932 (K27): »Und hier in diesem Hause hat der Dichter die Schreckensnachricht vernehmen müssen, daß sein geliebter Sohn wie in irgend einem der lebensmüden Schnitzlerstücke sich eine Kugel durch den Kopf gejagt – und die Kugel hat das Herz des Dichtens gebrochen. Vater und Sohn liegen nebeneinander. An der Friedhofsmauer an der würdigsten Stelle. Eine Marmorplatte mit einem Kreuz, ländlich einfach von Stiefmütterchen umsäumt [...].«

stärkerer Distanz« – »als bei Rilke«²²³ – »zu dem wahrhaft großen Toten zu bleiben«.²²⁴ Der Nachruf erscheint am 16. Juli in der »Neuen Zürcher Zeitung« (K20).²²⁵ Carl J. Burckhardt dankt dem Autor »für die tiefersten, würdigen und aus der wahren Bereitschaft des Herzens stammenden Worte, die Sie Hofmannsthal so spontan gewidmet haben«.²²⁶ Auch

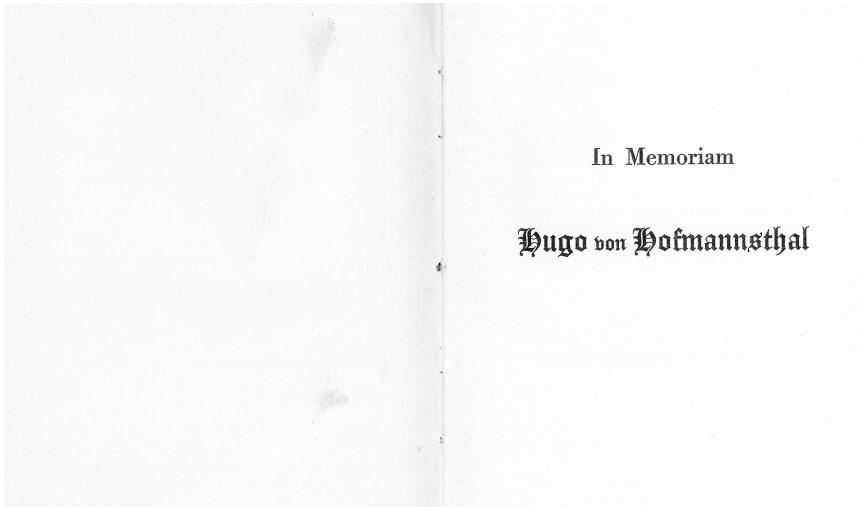


Abb. 3: Hugo von Hofmannsthal, Separatabdruck »In Memoriam« aus der »Neuen Zürcher Zeitung« (Privatsammlung, Stuttgart)

Rudolf Borchardt »hätte gern«, wie seine Frau Marie Luise am 26. August 1929 Herbert Steiner bestätigt, »den Corrodischen Aufsatz – sonst ist uns nichts besonderes zugekommen – wird auch wohl nicht erschienen sein.«²²⁷

²²³ E.K., Rainer Maria Rilke †. In: Neue Zürcher Zeitung, 29. Dezember 1926. Abendausgabe, Nr. 2155, nachgedruckt in: Korrodi, Feuilletons, S. 254–256. Es folgen am 3., 4. und 16. Januar 1927 Korrodis Artikel: »Rainer Maria Rilke. Bestattung« (Nr. 5), »Rainer Maria Rilkes Heimgang« (Nr. 15) sowie seine Worte »An Rainer Maria Rilkes Grab« (Nr. 74). Zum »Rilke-gedenkheft« s. Brief 5, mit Anm. 309.

²²⁴ Eduard Korrodi an Carl J. Burckhardt. In: Carl J. Burckhardt, Briefe (wie Anm. 212), S. 674.

²²⁵ S.u. S. 111–115: »Anhang«.

²²⁶ Carl J. Burckhardt, Briefe (wie Anm. 212), S. 131.

²²⁷ BW Borchardt. Kommentar, S. 593. Neben Korrodis Nachruf erscheinen in der »Neuen Zürcher Zeitung« mehrere Beiträge zu Hofmannsthals Tod. Einige fasst Korrodi im September desselben Jahres zu einem kleinen »Privatdruck der Neuen Zürcher Zeitung« unter dem Titel »In Memoriam Hugo von Hofmannsthal« zusammen (K48), für dessen Übersendung der mit einem »Wort der Freundschaft« beteiligte Literaturwissenschaftler Konrad Burdach (1859–1936) am 3. Oktober 1929 dankt: »Lassen Sie mich bei dieser Gelegenheit noch einmal ausdrücklich sagen, was ich wohl schon früher Ihnen oder Herrn Dr. Steiner [...] ange-

Künftig beobachtet Korrodi aufmerksam alles, was aus dem Nachlass zutage kommt: Im November 1929 bespricht er die von Rudolf Alexander Schröder »epilogisierte« Neuauflage des »Buchs der Freunde«²²⁸ und unterstreicht (K23):

Schröders notwendiges und gewähltes Nachwort vereitelt von vornherein, daß man die Erkenntnisse und Bekenntnisse des Dichters als Zugespitztheiten und zunftmäßige Aphorismen auch nur vermuten wollte. Sie sind recht eigentlich die Belohnungen, die der höhere Geist aus dem Zusammendenken mit denen empfängt, die die Sphäre seines Lebens bestimmen. [...] Diesen Aussprüchen und letzten Gliedern von Gedankenreihen gesellt sich zuweilen ein Wort längst nicht mehr gefährdeter Größen, Molières, Hamanns, Goethes, Pascals, Balzacs zu neben spärlicheren Aeußerungen von Zeitgenossen. Das Merkwürdige und Ueberraschende: Sie fallen nicht heraus ..., sie sind zugehörig und beweisen nur den Gesprächsadel: Ein Wort folgert das andre. Wie hoch das »Zuhause« dieses Geistes, belegt jede Seite. [...] So wählen wir von ungefähr zwei Seiten, um das Dauernd-Schöne und gültige dieses Buches anzudeuten, das nun aus dem engeren in den weiteren Kreis der Aufnehmenden übergeht: [...].²²⁹

Als Kabinettstück korrodischer Prosa liest sich im Juni des folgenden Jahres die Anzeige des am 15. Juni 1930 ausgegebenen »Ersten Heftes« der von Martin Bodmer und Herbert Steiner herausgegebenen Zweimonatsschrift »Corona« (K24). Nach allgemeinen – teilweise kritischen – Bemerkungen und einer kommentierenden Inhaltsangabe des Heftes wendet er sich ausführlich Hofmannsthals »Andreas« zu, jenem, wie eine redaktionelle Notiz der »Corona« anführt, »Romanfragment aus dem Nachlass Hugo von Hofmannsthals, dessen Schluss wir im nächsten Heft veröffentlichen«. Geboten wird die »erste Niederschrift der

deutet habe: die gemeinsame Verehrung und Liebe verbindet auch Menschen, die sich nicht von Angesicht zu Angesicht kennen« (Antiquariat INLIBRIS. Gilhofer Nfg. GmbH. Wien, Internetangebot: ZVAB, Januar 2017). Zu Korrodis tatkräftigem Einsatz in dieser Angelegenheit vgl. Herbert Steiners Briefe an Marie Luise Borchardt vom 18. Juli und 11. August 1929 (BW Borchardt, Kommentar, S. 569, 592).

²²⁸ Hugo von Hofmannsthal, Buch der Freunde. Tagebuchaufzeichnungen. Leipzig: Insel-Verlag 1929. Das an den Buchschluss gerückte »Geleitwort zur zweiten Ausgabe« von Rudolf Alexander Schröder ebd., S. 113–118. Die erste Ausgabe war 1922 im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen (vgl. SW XXXVII, S. 180f.: 31 D¹⁵). Schröder hatte die Neuauflage um »einige Aphorismen aus Hofmannsthals Nachlaß« erweitert (SW XXXVII, S. 173).

²²⁹ Der Rezension folgen ausgewählte Aphorismen aus dem »Buch der Freunde« (S. 21–23: SW XXXVII, S. 18f.).

Anfangskapitel«,²³⁰ mit der sich Korrodi, gewohnt subjektiv, auseinandersetzt. Programmtisch bekennt er:

Was mir – und in solchen Fällen gibt es leider nur persönliche Maßstäbe – dieses erste Heft teuer macht, ist [...] einzig und allein das Romanfragment Hofmannsthals.

Ein Getröstetsein in der eigenen Sprache ist die erste Wirkung. [...] Die unbeschreibliche Überlegenheit der Sprache Hofmannsthals – eine letzte Überlegenheit seit Stifter und Keller – kann nimmer geleugnet werden. Und wie gelingt es ihm, diesen liebenswerten jungen Menschen aus »Bagatelladel« zu umdämmern. Eine einfache Geschichte, die des jungen schönen Menschen, dessen reines, unversuchtes Herz in abenteuerlichen Umständen und auf eine unendlich zarte Weise geprüft und besiegelt wird. Einmal im Bannkreis dieses Romans, spürt man bald den Vorsatz des Dichters, einen wirklich adeligen, sensiblen, mit aller Anmut der Jugend beschenkten und der reinsten Empfindung fähigen Mann zu schildern. Ist ein so von innen her schöner Mensch auch interessant? Wer sagt, daß er schön sein? Nicht der Dichter, der sein Äußeres nicht beschreibt. Der Leser vollendet den Entwurf. Ihm schien jede Gebärde den Takt des Menschen, Schönes auszusagen. Dort, wo die Tochter des großen Gutshofes mit aller Einfalt der Natur liebt, kann der Dichter die gewagteste Szene in einer Reinheit erhalten, die das Wirkliche wie ins Traumgelände verschiebt. Überhaupt dieser Ätherbogen, geschwungen über Sein und Schein, macht dieses Fragment einzigartig. Und wie ist das alles erzählt: der nächtliche Augenblick, wo der junge Mann an der Kammerwand die Eltern des Mägdleins belauscht, die im andern Gemach schlafen, das Glück ihrer immer noch bestehenden Liebe bereden und mit einem Gebet in den Schlummer sinken – oder der Abschied Romanas vom jungen Mann, oder die ganze ehrwürdige Haltung dieser adeligen Bauernfamilie. Und endlich, mit welcher Kunst wird der rohe, lüsterne Reitgeselle mit seinem urkräftigen Vokabular eingeführt, ohne daß er, so toll er's treibt, den Rahmen der Erzählung sprengen könnte. – Man müßte von einem Letzten reden, dieser sozusagen beherrschten Nervosität, die für die elektrischen Spannungen der Geschichte sorgt. Abends, am bäuerlichen Tisch, als schwante dem jungen Herrn ein Unheil (sein Reit-Geselle begeht eine scheusälige Tat) ist ihm »wie nie im Leben, alles wie zerstückt: das Dunkel und das Licht, die Gesichter und die Hände. Der Bauer griff gegen ihn nach dem Mostkrügel. Andreas erschrak ins Innerste, als suche eine richtende Hand die Ader seines Herzens.« Was wird in Venedig aus diesem Herrn Andreas von Ferschengelder werden? Mit Spannung erwarten wir das zweite Heft der neuen Zeitschrift, das uns die Fortsetzung dieser Kostbarkeit verspricht.

²³⁰ Fragment eines Romans von Hugo von Hofmannsthal. In: Corona. Erstes Jahr. Erstes Heft. Juli 1930, S. 7–50; s. auch Anm. 233 und 234.

Zu Beginn des nächsten Jahres widmet er sich den »Prozaschriften Hugo von Hofmannsthals« (K26), die dessen Schwiegersohn Heinrich Zimmer unter dem vom Dichter vorgesehenen Titel »Die Berührung der Sphären« herausgegeben hatte.²³¹ Hofmannsthals Leitwort aus dem »Buch der Freunde« zitierend: »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche«,²³² schreibt er:

In der Tat, das Verbergen der Tiefe an der Oberfläche, der Versuch, Schwieriges durch Anmut zu lindern, mag nicht ohne zauberisches Spiel gelingen. Es geht aber eine Berückung von dieses Dichters Wort aus, die gewiß zuweilen als Glanz den Gedanken zu überwiegen scheint.

Und mit Bezug auf den Buchtitel heißt es am Schluss:

Das sind die erlauchten Sphären Hofmannsthals. Die Sterblichen hören die Musik der Planeten nicht. Hier aber mit diesem magischen Scheidegeschenk des Dichters ist es ihnen gegeben, sie zu vernehmen.

Sie müssen nur wollen.

Im November 1932 befasst er sich erneut mit dem »außerordentlichen Romanfragment« »Andreas oder Die Vereinigten« (K28), dessen Bruchstücke – nach den beiden Vorabdrucken in der »Corona«²³³ – nun gesammelt vorliegen:²³⁴

Jetzt erhalten wir das Vollendet-Unvollendete, vermehrt um die Pläne, Notizen und Vorarbeiten in Buchgestalt, die zwar den Kummer nur noch nährt, daß dieser Andreas nicht, wie man sich's gerne träumen möchte, der österreichische Wilhelm Meister geworden wäre.

²³¹ S.o. Anm. 208. – Wenige Tage vor seinem Tod hatte Hofmannsthal dem Verleger Samuel Fischer am 11. Juli 1929 zum geplanten »Band neuerer Prozaschriften« eröffnet, »dass der Band durchaus aus solchen Arbeiten bestehen müsste, die in keinem der früheren Bände enthalten sind. Auch müsste dieser neue Band einen eigenen Namen führen; und solcher schwebt mir vor: »die Berührung der Sphären« (BW Fischer, S. 562); in normalisierter Orthografie in einer Schlussbemerkung Heinrich Zimmers am Ende des Buchs (wie Anm. 208, S. 448) zitiert, mit dem Zusatz: »In der vorliegenden Form umfaßt die »Berührung der Sphären« eine Auswahl der Prosa aus den Jahren 1896 bis 1929 und in ihr, was [...] den Inhalt des [von Hofmannsthal] geplanten Bandes bilden sollte.«

²³² Zuerst in: Buch der Freunde. Leipzig 1922, S. 56; in der Neuauflage von 1929 auf S. 53: SW XXXVII, S. 36, Nr. 297.

²³³ Corona. Erstes Jahr. Erstes und Zweites Heft: Juli und September 1930, S. 7–50 und S. 139–164; s.o. S. 74f.

²³⁴ Hugo von Hofmannsthal, Andreas oder Die Vereinigten. Fragmente eines Romans. Mit einem Nachwort von Jakob Wassermann. Berlin: S. Fischer 1932; vgl. SW XXX, S. 5–218.

Aus seiner Anzeige des ersten Teildrucks in der »Corona« (K24) übernimmt er ein langes deutendes Selbstzitat und im Anschluss an die einzige Frage »Was wird aus diesem Herrn Andreas von Ferschengelder werden?« führt er aus:

Es leuchtet ein, daß Venedig ein faszinierender geschichtlicher Raum für den Altösterreicher sein mußte, das Venedig des Fragmentes ist freilich ein phantastisch gewirkter Gobelín, darin nur das Unvergeßlichste, die verworrene Sphäre der Ichspaltungen und Ichverdoppelungen. So ungeheuer Schweres hat sich hier Hofmannsthal vorgenommen, das er wohl selber in seinem Traumgespinst gefangen blieb und er die seelischen Chiffren dieser Maria und dieser Margerita ihm zu unergründlich wurden, so sehr er sie in seinen Notizen definiert. Das ist ja auch das Merkwürdige, wie Weltliteratur befruchtend ihre Ideen in die Werkstatt wirft und wie der Dichter, wen er zu erzählen beginnt, diese persönlichen Träume sozusagen in eine Wirklichkeit umräumt.

Die Blätter und Notizen sind erstaunlich schon dadurch, daß, obwohl sie zuerst, wie Wassermann fein bemerkt, wie eine Hieroglyphenschrift wirken, doch eine Sphäre der überraschendsten Beziehungen, von Ideen, Geschichten, charakterologischen Prägungen wirken. Dazu kommt, daß sie überbordend sind an Einfällen, Verwirrungen der Fabel, daß der Leser in ein eigentlich Mitabenteuer gerät und sich in Vermutungen ergeht, die bald die nächsten Notizen dementieren. Die Figuren werden mit unerhörter Schärfe auf ihr Wesen gesehen.

Zur Beobachtung: »Mit welch eigentlicher spiritueller Wollust Hofmannsthal die Typen seiner Erzählung auf ihre Grundnatur erforscht und vergleicht«, liefert Korrodi eine Vielzahl schlagender Belege; und er beschließt seine Anzeige mit dem gläubigen Wort aus Wassermanns schönen Epilog: »Eine begnadete Schöpfung wie dieses Andreas-Fragment ist eine seltene Kostbarkeit in einer Zeit, der die höheren Maße und Normen abhandengekommen sind und die eine vernichterische Wollust darin findet, den Künstler aus dem Bewußtsein des Volkes und der Menschen zu streichen. Die Blinden haben unter sich vereinbart, den Sehenden als Verbrecher in Acht und Bann zu tun. Es nützt aber nichts; wenn ein solches Werk einmal existiert, ist sogar das Anathem noch ein Abglanz von ihm. An die Sterne langt kein Fluch.«

Im Februar 1936 zeigt Korrodi in der »Corona« veröffentlichte Proben »Aus Hugo von Hofmannsthals Tagebüchern«²³⁵ an (K31), »in denen

²³⁵ Aus Hugo von Hofmannsthals Tagebüchern. In: Corona. Sechstes Jahr. 1936. Erstes Heft, S. 59–78.

Menschen, Schicksale, Bücher und eingestanden auch Zeitungen die Anreger sind. Hier sind es nun wirklich Einträge, Lesefrüchte, erstaunliche Aperçus, Motive für Dichtungen, die die Merkzeichen des Ungewöhnlichen haben und in seinen Werken wiederkehren.« Als »ein paar Ergebnisse des Tagebuchs« zitiert er die Einträge vom »10. X. [19]06« über Haydn und Tieck sowie die vom »Mai 1911« mit einem Ausspruch Napoleons auf dem Krankenbett.²³⁶ Am 9. November 1936 folgt ein weiterer Hinweis auf »Tagebuch-Notizen Hofmannsthals« im »neuesten Heft der Zeitschrift Corona«, die man mit »großem Gewinn« lesen werde und deren »Geistigkeit« die abgedruckte Aufzeichnung vom »1. X. 06. – Leben« »belegen« möge.²³⁷ Ihm schließt sich im Mai 1938 der Blick auf das »neueste Corona-Heft«²³⁸ an, diesmal mit

Notizen Hugo von Hofmannsthals zu Josef Nadlers Literaturgeschichte, die keineswegs kritiklos das faszinierende Werk zu werten suchen. Bekanntlich träumte Hofmannsthal von der geeinigten deutschen Nation im Geiste. So wagte er von Nadler kühn zu behaupten: »Niemand in unserer Zeit hat mehr für die Einigung der Nation getan«. Erschrocken aber wäre Hofmannsthal, wenn er heute statt Österreich nur noch von der Ostmark Deutschlands reden hörte.²³⁹

Im Jahr darauf denkt er angesichts von Carl J. Burckhardts »Erinnerungen an Hofmannsthal«²⁴⁰ im »glanzvollen Heft« der »Corona« (K34) an jenen gemeinsamen Ausflug des Spätsommers 1927²⁴¹ und

²³⁶ Wie Anm. 235, S. 59 und 68 (SW XXXVIII, S. 528f.: Nr. 1067; S. 593: Nr. 1215). Vorausgeht Korrodis Würdigung des im selben »Corona«-Heft (S. 28–47) publizierten Teildrucks der »Geheimnisse des reifen Lebens. Aus einer Tagebuchdichtung von Hans Carossa«.

²³⁷ k., Corona. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. November 1936, Bl. 8. Abendausgabe Nr. 1935, zu: Corona. Sechstes Jahr. 1936. Fünftes Heft, S. 568–589: »Aus Hugo von Hofmannsthals Tagebüchern«; das Zitat auf S. 587f.: SW XXXVIII, S. 526f.

²³⁸ Corona. Achtes Jahr. 1938, Erstes Heft. Es enthält auf den Seiten 39–44: Zu Josef Nadlers Literaturgeschichte. Notizen von Hugo von Hofmannsthal (mit der redaktionellen Anmerkung auf S. [102]: »Hugo von Hofmannsthals Notizen zu einem Aufsatz über Josef Nadler, der ihn bis zuletzt beschäftigte, sind in den Jahren 1924–1928 niedergeschrieben.«).

²³⁹ E.K., Literarische Chronik. »Corona«. In: Neue Zürcher Zeitung, 2. Mai 1938. Bl. 7. Abendausgabe Nr. 784. Das Zitat »Niemand [...] getan.« auf S. 41 (GW RA III, S. 148). Am Schluss zitiert Korrodi »einige der subjektiven Notizen« von S. 42 bis 44 (vgl. GW RA III, S. 147–151).

²⁴⁰ Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal. In: Corona. Zehntes Jahr. 1942. Fünftes Heft, S. 608–642. Dabei handelt es sich, laut redaktioneller Anmerkung auf S. [546], um einen Vortrag, der »im Mai 1940 in der Literarischen Vereinigung in Winterthur gehalten [wurde]«. Das Heft enthält außerdem Hofmannsthals »Notizen zu einem Grillparzervortrag« (S. 600–607) und weitere Beiträge.

²⁴¹ S.o. S. 65.

an ein Gespräch mit dem Dichter, in dem er Biographien lebender Dichter unziemlich fand, dagegen schien ihm – parallel zu dem Briefwechsel Strauß-Hofmannsthal über den »Rosenkavalier« – die Form wirklicher Gespräche erlaubt, in der die geistige Figur sich von selbst spontan und eindrücklich ergäbe. Diese Form würde ihn locken als Erstgeburt von Ideen und Plänen, sie gestatte das heiter-ernste Spiel der Einfälle, den Gleitflug von einer oben in die untere Sphäre. Im Wanderschritt umriß Hofmannsthal mit dem unvergleichlichen Zauber seiner mündlichen Rede diese Kunst der Gespräche als eine Realität, der er sich nur einen fruchtbaren Partner denken konnte: Carl J. Burckhardt.

Zum zehnten Jahrgang der »Corona« stellt er im Mai 1943 fest (K35), Martin Bodmer, der Gründer und Herausgeber, habe »nichts weniger als Stichworte Hugo von Hofmannsthals verwirklicht: ›Idee einer durchaus selbständigen und den Scheingeschmack der Epoche widerstrebenden Monatsschrift.‹«²⁴² Und rühmend setzt er hinzu: »[...] wenn bis ins letzte Heft hinein wir von Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke bisher Unvernommenes vernehmen, so ist dies ein grenzenloses Fernwirken und ein Gegenwärtigsein großer Toten, die lebendig geblieben.«

Als Herbert Steiner dann kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs mit den »Erzählungen« den ersten Band der von ihm besorgten »Gesammelten Werke« Hofmannsthals herausbringt,²⁴³ greift Korrodi unverzüglich zur Feder und schließt seine Besprechung (K41) mit dem Eingeständnis:

Nun hat der Verlag Bermann-Fischer (Stockholm) die Erzählungen Hofmannsthals herausgegeben. Es bedarf keiner Weihnachten, um in der Begierde nach dem Besitz dieses Bandes zu entbrennen. Die Hand auf ihm, fühlt man den Herzschlag eines großen Dichters, der eine Sprache von unvorstellbarer Schönheit gesprochen hat.

²⁴² Anspielung auf Hofmannsthals Notizen: »Idee einer durchaus selbständigen und dem Scheingeschmack der Epoche widerstrebenden Monatsschrift«, die Martin Bodmer im besprochenen »Corona«-Heft (Zehntes Jahr. Sechstes Heft, S. 814–815; GW RA II, S.127–129) mit einer Bemerkung »Abschied vom Leser« eingeleitet hatte: »Mit dem zehnten Jahrgang ist die erste, im Juli 1930 eröffnete Folge der Corona abgeschlossen. Was der Herausgeber damit gewollt hat, welche Absichten ihn bei der Zusammenstellung dieser Hefte bestimmen und worin er versagt zu haben glaubt, könnte nichts besser vergegenwärtigen als der nachfolgende Entwurf zur Idee einer Zeitschrift, der sich kürzlich in Hugo von Hofmannsthals Nachlaß fand. Er stammt von 1920 und war vermutlich für die ›Neuen deutschen Beiträge‹ gedacht.« Vgl. dazu Hofmannsthal »Anmerkung des Herausgebers« vom Juli 1922 im »Ersten Heft« seiner Zeitschrift »Neue deutsche Beiträge«, S. 171–172 (GW RA II, S. 199f.).

²⁴³ Hugo von Hofmannsthal, Die Erzählungen. Hg. von Herbert Steiner. 1.–6. Aufl. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag, 1945.

Zuvor freilich hatte er sämtliche Register seiner subjektiv kritischen Feuilletonkunst gezogen, in der sich imaginärer Dialog, persönliche Erinnerung und profunde Literaturkenntnis verbinden:

Wien, das Tor zum Orient, wieweit springt es auf in dieser Erzählungswelt Hofmannsthals, aber wie so ganz im Gegensatz zu jenen Wiener Schriftstellern und Dramatikern, die ohne Maß Wollust mit Schönheit, Prunk mit edler Einfalt des Wortes verwechselten, keine Mitte im Lieben und Hassen kannten ... Nicht doch, sag es beim Wort, unterbrach ihn der Literaturhistoriker, du findest einen echt bezeugten morgenländischen Zug in diesen Märchen, weil du offenbar das Herkommen des Dichters in seiner Väterreihe nicht benennen willst, das nicht aus österreichischem Geblüt ist, ob es ihm auch an Gesinnung und Feinheit nicht nachgab.

Du weißt oder weißt es nicht, wieviel Europäertum diesem Dichter zugeboren ist. Dieses Venedig, das immer wieder ihn fasziniert und verfolgt, erinnert uns, daß auch eine italienische Vormutter zu Hofmannsthals mütterlicher Ahnenreihe gehörte.²⁴⁴ Wien ohne das Gegenbild Venedigs ist in diesen Erzählungen unvorstellbar. Wer den »Andreas«, den »letzten Contarin«, »Lucidor« und »Arabella« erfinden konnte, hätte auch als Blinder sie alle im Labyrinth Venedigs gefunden.

Und dieses Wunder der Anschmiegsamkeit hat man im ersten Weltkrieg Ueberzüchtung genannt und Hofmannsthal als verspielten Décadent herabgesetzt, nur weil die andern mit ihrer Kraft prahlten, als ob sie dem Milon von Kroton glichen, dessen Genick das Gewicht eines Stieres aushielt.²⁴⁵ Gewiß,

²⁴⁴ Gemeint ist Hofmannsthals Großmutter Petronilla Antonia Cäcilia Ordioni, geb. Rho (1815–1898). Sein Großvater väterlicherseits, Augustin Emil Hofmann Edler von Hofmannsthal (1815–1881), leitete eine Zweigstelle des Handelshauses in Mailand, das von dessen Vater, dem 1835 von Kaiser Ferdinand I. als Edler von Hofmannsthal in den Adelsstand erhobenen Isaak Löw Hofmann, begründet worden war. Er lernte dort die genannte verwitwete Petronilla, Tochter des herzoglich Leuchtenbergschen Intendant-Sekretärs Anton Maria Rho (um 1790 – vor 1850) und der Cäcilia Bossi (um 1790 – nach 1850) kennen, trat vom jüdischen zum katholischen Glauben über und »vermählte sich« am 8. April 1850 in Wien mit dieser »jungen Person aus einer uralten Mailänder bürgerlichen (in früheren Jahrhunderten adeligen) Familie« (BW Haas, S. 46). Erhalten geblieben ist eine Skizze, die Hofmannsthals Vater über Leben und Abstammung seiner Mutter am 22. Januar 1898, ein halbes Jahr vor deren Tod, niedergeschrieben hat; darin heißt es: »Die Rho waren eine sehr alte angesehene Mailänder Patrizierfamilie, welche nunmehr mit Mama ausgestorben sein dürfte« (SW XXXVII, S. 413; s. auch BW Borchardt, S. 380f.; BW Thurn und Taxis, S. 54). Auf diese Herkunft hatte Hofmannsthal 1927 in seiner Einleitung zu »Manzonis ‚Promessi Sposi‘« mit dem Hinweis auf den »Tropfen mailändischen Blutes in unseren Adern« angespielt (GW RA III, S. 120). Zu den familiengeschichtlichen Zusammenhängen vgl. Elena Raponi, Hofmannsthal e l’Italia. Fonti italiane nell’opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Milano 2002, S. 10–30: »Hofmannsthal e il mondo milanese«.

²⁴⁵ Milon aus Kroton in Kalabrien (um 555 bis nach 510 v. Chr.), einer der berühmtesten griechischen Ringkämpfer, vielfacher Olympionike und Anhänger des Pythagoras. Der römische Rhetoriker Quintilian (um 35 – um 96 n. Chr.) erwähnt in seiner *Institutio Oratoria*

der junge Hofmannsthal spielte mit dem »Schmelz der ungelebten Dinge«²⁴⁶ und mit süßen Todesschauern; aber welcher Zucht und Reife bedurfte es, um dann nach Jahren des Schweigens Richard Strauß das Märchen von der »Frau ohne Schatten« schenken zu können und der Welt die große Dichtung, die Erzählung von der »Frau ohne Schatten«, aus deren Auge »die ganze Seele lehnt«.²⁴⁷ Kann man noch für die Operntexte gelten lassen, daß mit der »Zauberflöte« die »Frau ohne Schatten« und mit dem »Figaro« der »Rosenkavalier« eine entfernte Zugehörigkeit aufweisen, so hat die Erzählung den souveränen Charakter. Hier gewinnt die Bühne des Dichters eine Tiefe, wie sie kein Theater zu geben vermag, hier ist sie in der zauberischen Pantomime, in der Fülle des Leids, im Innersten von Goethe gesegnet wie keine deutsche Dichtung dieses Jahrhunderts.

Von Fall zu Fall setzt sich Korrodi auch mit Erträgen der Hofmannsthal-Forschung auseinander. So macht er schon am 11. August 1929, noch unter dem unmittelbaren Eindruck von Hofmannsthals Tod (K20), auf das kommende Heft der »Neuen Schweizer Rundschau« aufmerksam, welches »dem edlen Schatten seine im Leben beständig gebliebene Zuneigung zu einer stilleren, geistigen Schweiz« vergelte (K21). Die vier dort gebotenen Aufsätze²⁴⁸ trügen »durch ihr gemeinsames Ziel, durch ihr vierfaches Herausarbeiten der kompletten Persönlichkeit des Dichters« maßgeblich dazu bei, »die unwürdigen Vorstellungsbilder [zu] zerstören [...], mit denen der Tag sich nicht den schwersten, aber den schwierigsten Dichter so leicht machte, daß er vielen längst vor der Zeit entglitt.« Im November desselben Jahres zeigt er das »bedeutsame« »Hofmannsthal-Heft« der »Neuen Rundschau«²⁴⁹ an (K22), mit dem die Zeitschrift

ria (I 9,5), Milon habe gewöhnlich ein Kalb auf seinen Schultern getragen und es dank dieser Übung auch noch als ausgewachsenen Stier tragen können.

²⁴⁶ S.o. Anm. 216.

²⁴⁷ Von der Frau ohne Schatten heißt es: »Ihre ganze Seele lehnte sich aus ihren Augen« (SW XXVIII, S. 149, Z. 5). Das Bild findet sich bereits 1897 in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe«: »[...] nur Seele seh ich, / Die sich so aus deinen Augen/ lehnt« (SW III, S. 186, Z. 3f.). Quelle zu diesem von Hofmannsthal gern verwendeten und variierten Bild ist Nikolaus Lenaus Brief an Sophie Löwenthal vom 13. Juli 1837 (s. SW III, S. 710f.).

²⁴⁸ Neue Schweizer Rundschau. Nouvelle Revue Suisse. XXII. Jg. von Wissen und Leben. Heft 8, August 1929. Das Heft enthält: Max Rychner, Hofmannsthal und diese Zeit (S. 561–566), Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal (S. 567–571), Hans Heinrich Schaeder, Das Werk Hugo von Hofmannsthals (S. 572–582) und Ernst Robert Curtius, Hofmannsthals deutsche Sendung (S. 583–588).

²⁴⁹ Die Neue Rundschau. XL. Jg. der freien Bühne. Bd. II. November 1929, mit den Beiträgen: Rudolf Alexander Schröder, In memoriam Hugo von Hofmannsthal (S. 577–595), Jakob Wassermann, Hofmannsthal der Freund (S. 595–613), Hans Carossa, Erinnerung (S. 631–633) sowie – von Korrodi summarisch angeführt -: Hermann Bahr, Zum Gedächtnis

»aufs neue ihre Entschiedenheit« bewährt habe, »unbeirrt vom Augenblicklichen und doch nicht durch zu viel Historie aufgehalten – repräsentativ für die Gesamtheit deutschen Geistes zu sein«. Neben den »edlen Trümmern« aus Hofmannsthals Nachlass²⁵⁰ hebt er kritisch auf Rudolf Alexander Schröder als »Chorführer des Heftes« ab:

Man kennt die Getragenheit seines Tones. [...] Er zieht, wie Machiavelli, wenn er sich ans Schreiben macht, Feierkleider an. Für mich persönlich – man darf doch schließlich Vorliebe bekennen – sagt ein Aufsatz wie der Jakob Wassermannsche über ›Hofmannsthal der Freund‹ mehr aus. Es geht in dem Bildnis Wassermanns um das Versiegeltste und Verriegeltste eines Menschen, um die innerste Prüfung des Menschentums, und dabei lässt Wassermann alle Zartheit und Verschwiegenheit bei allem Eindringen und Mitschwingen im bewunderten Anderen walten, die uns bei den so wichtigen Erinnerungen Rudolf Kaßners²⁵¹ enttäuschen, eben weil diese um den Preis des Interessanten und Charakteristischen zu teuer bezahlten Erinnerungen das Zauberische der Figur schmälerten, ohne es zu wollen. [...] Erschütternd zu denken, daß Hofmannsthal noch ein halbes Jahr zuvor sein eigenes Werk in Zweifel setzend, sich des Anteils der Nation bar glaubte²⁵² – Kränze, die ihn nicht erreichten.²⁵³

(S. 625–630), Max Mell, Hofmannsthals Werk (S. 634–647), Josef Nadler, Hofmannsthal und das Sozialproblem (S. 647–654), Ernst Robert Curtius, Hofmannsthal und die Romantik (S. 654–659) und – bei Korrodi nicht erwähnt – Raoul Auernheimer, Hugo von Hofmannsthal als österreichische Erscheinung (S. 660–666).

²⁵⁰ Das Heft (wie Anm. 249) bietet: »Aus dem Nachlass von Hugo von Hofmannsthal: Aus den Tagebüchern (S. 613–615), Verse aus den Jahren 1892–1894 (S. 616–618), Der Brief des letzten Contarin. Ein Fragment (S. 618–622): SW XXXI, S. 19–22).

²⁵¹ Hier unterläuft Korrodi ein bemerkenswerter Fehler: Die mild getadelte »Erinnerung« stammt nicht von Rudolf Kassner, sondern aus der Feder Hans Carossas; s.o. Anm. 249.

²⁵² Offenkundig denkt Korrodi an seine letzte Begegnung mit Hofmannsthal im Frühjahr 1929 im Hause Carl Jacob Burckhardts, s.o. S. 71. Ähnlich erinnert sich Rudolf Alexander Schröder einer Unterhaltung aus jenen Tagen, als Hofmannsthal »von einem nahegelegenen Landhaus dort ansässiger Freunde in die Stadt herunterkam« und »mittendrin im eifrigen Gespräch«, »mich mit traurigem Lächeln anblickend«, sagte: »Ich befinde mich in einer seltsamen, schwer begreifbaren, schwer ertragbaren Lebensperiode; ich bin noch nicht alt, ich hätte, wenn ich auch größere poetische Leistungen kaum mehr von mir erwarte und erwarten darf, Zeit zu manchen Dingen; aber niemand fordert mich auf, niemand will, niemand erwartet etwas von mir« (Rudolf Alexander Schröder, Erster und letzter Besuch in Rodaun. In: Das Inselschiff XI. Heft 1. Weihnachten 1929, S. 1–21, hier S. 19; Ders., Gesammelte Werke II [wie Anm. 139], S. 824–846, hier S. 843).

²⁵³ Wahrscheinlich bezieht sich Korrodi als intimer Kenner der Lyrik Conrad Ferdinand Meyers auf dessen Gedicht »Über einem Grabe« mit den Schlussversen: »Arme strecken sich und Kränze schweben – / Kränze, wenn du lebstest, dir beschieden, / Nicht erreichte!« Auch der Titel des seinerzeit vielgelesenen Briefromans »Briefe, die ihm nicht erreichten« von Elisabeth von Heyking (Berlin 1903) mag anklingen.

Anfang 1931 setzt er sich zustimmend mit Max Kommerells Frankfurter Antrittsvorlesung²⁵⁴ auseinander (K25). Sie vollziehe eine längst fällige Korrektur des im Georgekreis herrschenden Hofmannsthal-Bildes, das durch Friedrich Wolters subjektiv einseitige Darstellung²⁵⁵ der »Befreundung« und »folgenden Entfremdung« »vorgeschrieben« war. Zwar sei,

auch bei Kommerell wieder George die Richte für den andern. Doch dünkt uns in dieser Rede alles mit einer zugeneigten, fühlenderen Art für den toten Dichter gesagt. [...] Vielleicht ist unter den Jüngern Georges keiner so sehr vom Gefühl her berufen wie Kommerell, wo es Innerstes der Dichtung und des dichterischen Menschen zu benennen gilt. Die Geringschätzung der Prosa Hofmannsthals, die sich ja nur der albernste Dünkel herausnimmt, ist diesem Deuter fern. »Die Frau ohne Schatten« z.B. wird als ein »wundersames Märchen [...] eine Gattung für sich in unserem Schrifttum« erkannt.²⁵⁶ [...] Kommerell spricht vom »Erziehertum Hofmannsthals, das er als unüberbotener Meister der Prosa verwaltet«.²⁵⁷ Mit diesem einen Satz, den er durch eine geradezu berückende Gedankenkette beglaubigt, werden die befangenen Ausführungen Wolters' – sagen wir auch – mit dem Anstand der Seele still berichtigt. [...] So hat Kommerell das Vorderste an der Erscheinung, das Zufällige, Halbe weggelassen, um den entflohenen Hofmannsthal in seinen Urkreis zurückzurufen.

Beglückt und befreit zugleich, begrüßt er im Juli 1943 Emil Staigers Interpretation des »Schwierigen« (K38):

Wäre der Dichter Hugo von Hofmannsthal noch unter uns, so entrisse ihn für Stunden die Studie Staigers über die Komödie »Der Schwierige«²⁵⁸ aus aller Wirrsal. [...] Der Dichter, der seine Komödie »Der Schwierige« – trotz brillanter Aufführungen – nur von Einem begriffen fühlte, dem er am Vorstage seines Todes noch ergreifend schrieb [...]²⁵⁹ – würde ein reines geistiges

²⁵⁴ Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede von Max Kommerell. Frankfurt a.M. 1930: Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 1. November 1930, an der Universität Frankfurt a.M.

²⁵⁵ Friedrich Wolters, Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin 1930, S. 32–35, 286.

²⁵⁶ Kommerell, wie Anm. 254, S. 19.

²⁵⁷ Ebd., S. 25.

²⁵⁸ Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache. Zürich 1943. Ein Exemplar des Buches hatte »der Verf.« »Herrn Dr. Eduard Korrodi in Dankbarkeit und Verehrung« im »Mai 1943« zugeeignet (Antiquariat Libelle H & B, Basel, Internetangebot: ZVAB Juli 2016).

²⁵⁹ Gemeint ist C.J. Burckhardt. Korrodi bezieht sich auf Burckhardts »schöne u. richtige Gedanken über den ›Schwierigen‹ in der ›Neuen Zürcher Zeitung‹ vom 21. August 1927 (s.o. Anm. 162) sowie auf dessen eben erschienene »Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters« (Basel 1943), insbesondere auf Hofmannsthals dort (S. 85f.) abgedruckten letzten Brief vom 14. Juli 1929 (BW Burckhardt, S. 297f.).

Entzücken empfunden haben, wie nun der Berührte und der Berührer der Komödie sie mit kühnem Griff der Bühne entriß und mit andern Mitteln verlebendigte [...] »Der Schwierige« erscheint auf einer andern Spielfläche, und die Interpretation ist ohne Frage so glanzvoll, daß wir am Ende die Komödie für immer gewonnen haben, auch wenn »Der Schwierige« der Bühne verloren ginge.

Sechs Jahre später macht er sich im Juli 1949 im Aufsatz »Gedenken an Hugo von Hofmannsthal« (K42) Richard Alewyns neueste Hofmannsthal-Deutung²⁶⁰ zu eigen und konstatiert:

Die Sterne begeben sich aus dem Dreieck, und jeder bedarf einer andern Linse zur Betrachtung. Herbert Steiner, C.J. Burckhardt, Richard Alewyn, Max Rychner, Emil Staiger und Willi Schuh gehen von sehr verschiedenen Voraussetzungen aus, aber sie finden sich in dem Unausgesprochenen, daß der vom George-Kreis als Verlorener Betrauerte den seiner Natur gerechten Weg ergriff, als er nach ihrer Ansicht »vom Tempel auf die Straße gegangen war«²⁶¹ – aus dem Elfenbeinturm in die Wirklichkeit, in entschiedener Abkehr von dem unglaublich fein gewirkten »Märchen der 672. Nacht«, das dem einundzwanzigjährigen Hofmannsthal einfiel.²⁶²

Selbst hatte er am 12. November 1930 in einem »glänzend besuchten« Vortrag im »Dramatischen Verein Zürich« über das brisante Thema »Hofmannsthal und Rilke«²⁶³ referiert. Die »Neue Zürcher Zeitung«

²⁶⁰ Richard Alewyn, Hofmannsthals Wandlung. Frankfurt a.M. 1949 (s.u. S. 91 mit Anm. 279). Schon Ende 1935 hatte Korrodi aus Anlass des eben erschienenen ersten Briefbandes (Hugo von Hofmannsthal, Briefe. 1890–1901. Berlin 1935) Richard Alewyns Aufsatz »Jugendbriefe von Hofmannsthal« in die literarische Beilage der »Neuen Zürcher« vom 15. Dezember 1935 (Nr. 2207, Bl. 3) aufgenommen. Beide Texte in: Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 161–179 und 14–16.

²⁶¹ Mit Bezug auf Bemerkungen am Schluss von Alewyns Beitrag (in: Über Hugo von Hofmannsthal [wie Anm. 260], S. 179): »Der Weg ging aus dem Ruhm in die Verbogenheit, aus dem Mythischen ins Menschliche, in der Tat – vom Tempel auf die Straße. Hofmannsthal hat sich die Formel, die als Verdammung gemeint war, zu eigen gemacht und ihr einen schönen Sinn verliehen. In des Dichters Nachlaß befindet sich der Entwurf einer Dichtung aus der Zeit der *Frau ohne Schatten* unter dem Titel ›Der Priesterzögling‹, der ›von einem bisher unbekannten Lehrer [...] aus dem Tempel hinausgewiesen‹ wird ›auf die wimmelnde Strasse‹ (die nachgelassenen Aufzeichnungen in: SW XIX, S. 4–45; das Zitat auf S. 44).

²⁶² Das im Frühjahr 1895 entstandene »Märchen der 672. Nacht« war im November desselben Jahres in drei Fortsetzungen in der Wiener Wochenschrift »Die Zeit« erschienen und 1905 als Titelstück in den Sammelband »Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen« (Wien und Leipzig: Wiener Verlag) eingegangen; s. SW XXVIII, S. 13–30, 201f.

²⁶³ Als Korrodi im Juni desselben Jahres im »Ersten Heft« der »Corona« Fragmente zu Hofmannsthals »Andreas«-Roman (s.o. Anm. 230) sowie aus dem Nachlass ausgewählte Gedichte Rilkes findet, ist er »erstaunt« »über die weitherzige Zusammensetzung« der Zeitschrift: »Rilke neben Hofmannsthal! Der Tod macht milde« (K24).

(K49) berichtet über »die fein formulierte [...] und zwingend gesprochene Rede«, die »mit wärmstem Beifall aufgenommen« wurde, leider in »nur angedeutete[r]« Form:

Man erwartete persönliche Erinnerungen und wurde mit dem haftenden Bild dieser zwei großen Gestalten des neuen deutschen Schrifttums beschenkt. Erst spielte der Redner sein Thema an mit dem, was er den niederen Erinnerungskult bezeichnete, der sich an die Nebensachen, sei es der Spazierstock Gottfried Kellers, der Turmhahn Mörikes, die Flöte Hölderlins hält, um dann das Gültigere, die Menschenbilder zu beschwören. Einem Porträt des siebzehnjährigen Rilke, des unschönen, mit Pusteln übersäten Jünglings stellte er die Zeichnung Hofmannsthals, eines wahren Lieblings der Götter gegenüber, wie ihn Bahr beschrieb. Auf einmal standen die zwei Menschen mit ihrem Schicksal, mit ihrer Magie vor den gebannten Zuhörern, denn durch unveröffentlichte Aeußerungen Hofmannsthals und Rilkes hörte man ja auch die Schönheit ihres Wortes. Die Rede warf wie in einen Zauber-Spiegel das Bild Hofmannsthals, des vieldeutigen, des weltmännischen Genies und seines Ruhmes, der eine andere Form des Verkanntseins war. Der Kontrapunkt ergab das letzte Dasein Rilkes und sein Verklingen in der von ihm gepriesenen Walliser Landschaft. Wenn der Redner die eigentümliche Sphäre der so verschiedenen Geister wieder erschuf, die beide trennte, so schmolz er sie doch wieder zu einer symbolischen Figur zusammen, zu der des leidenschaftlichen Künstlers, den Arbeit festigt. Wundervoll klang die berühmte Stelle Rilkes, wessen es zu einem Gedicht bedürfe, mit der anderen Hofmannsthals in eines zusammen, jenes Gleichnis Balzacs, in dem er den Künstler mit einem Maschinenheizer vergleicht, der aus dem Bauch des Schiffes [sich] eine Stunde in das Wunder der Welt emporsteigt.

Korrodis Anspielungen zielen auf den Beginn der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« mit Rilkes »berühmter« poetologischer Maxime:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vogel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, –

an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken mußte, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen –), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, – und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der andern glich, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muß man gewesen sein, muß bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stofswiesen Geräuschen. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.²⁶⁴

Und im Falle Hofmannsthals gelten sie dem »imaginären Gespräch« zwischen Honoré de Balzac und Joseph von Hammer-Purgstall »Über Charaktere im Roman und im Drama«, in dem Balzac fragt:

Haben Sie eine größere Reise auf einem Dampfschiff gemacht? Entsinnen Sie sich da einer sonderbaren, beinahe Mitleid erregenden Gestalt, die gegen Abend aus einer Lücke des Maschinenraumes auftauchte und sich für eine Viertelstunde oben aufhielt, um Luft zu schöpfen? [...] Man hat Ihnen gesagt, daß es der Heizer der Maschine ist. Sooft er heraufkam, taumelte er [...]; er atmete, dieser Mensch, mit Gier [...] die Luft, welche durchfeuchtet war von einer in Tau vergehenden Nachtwolke und dem Duft von unberührten Palmeninseln, der über das Meer heranschwebte; und er verschwand wieder im Bauch des Schiffes, ohne die Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln auch nur bemerkt zu haben. Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen, wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht.²⁶⁵

Gelegentlich rezensiert Korrodi deutsche und vor allem schweizerische Hofmannsthal-Premieren, so die Berliner Erstaufführung des »Großen

²⁶⁴ Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Sechster Bd. Frankfurt a.M. 1966, S. 723–725.

²⁶⁵ Hugo von Hofmannsthal, Die prosaischen Schriften gesammelt. Zweiter Bd. Berlin 1907, S. 161–187; das Zitat ebd., S. 173 = SW XXXI, S. 32.

Welttheaters« am 1. März 1933 im »Deutschen Theater«, die er während einer Reise ins zunehmend nazistisch aufgeladene Deutschland miterlebt (K30). Ungewöhnlich schroff kritisiert er diese »letzte Reinhardt-Inszenierung im Deutschen Reich«,²⁶⁶ »wo ein Teil der nationalsozialistischen Presse das jüdische Theater beprangert«, und er räumt ein:

nun ist es nicht mehr zu verleugnen: Jüdische Intelligenz, dies theaterfreundliche Publikum von je und je, integrierender Bestandteil aller Theater war die Majorität des Hauses. Nationales Deutschland erkennt zurzeit den Weltliteraturgedanken Goethes nicht an, es gibt nicht zu, daß deutsches Deutsche Shakespeare bezwungen, um Calderon gerungen haben.

Verzeih mir's der ehrfürchtige Schatten Hofmannsthals, ich fand diese Aufführung des Welttheaters verlogener, als je eine Barockarchitektur ersonnen war. Von unten schäumten Totentanzballette auf – und war auch unser geliebter L[uis] Rainer ein klassischer Tod, ein vollkommenes und elegantes Geklapper – einen ganzen Abend lang einen Schwindelaltar, selbst wenn es der Altar der Stiftskirche in Melk wäre, anzusehen und diese tremolierenden Firlefanzengel aushalten zu müssen, konnte einem die Gedärme umdrehen. [...] Es ist unergründlich, warum dieses Publikum, das nachher unumwunden das Mysterium als Schmarren erklärte, über die Aufführung frohlockte.²⁶⁷ [...] Als wir das Theater verließen, hörte ich mit Staunen einen Herrn dozieren: »Das ist auch wieder so ein Judenstein.«²⁶⁸

Noch nach fast zwei Jahrzehnten ärgert ihn dieser Abend als »zur reinen Schaukunst aufgezogen«:

Die schönsten Verse erblaßten wie Herbstzeitlosen. Das Schauerselige fiel von ihnen, wenn die welkende »Schönheit«, die den dunklen bösen Strich unter dem Schlag ihrer Glieder bemerkte, zur »Weisheit« hinüberlauft [...].²⁶⁹

²⁶⁶ Huesmann (wie Anm. 168), S. 70: »Nach der Premiere verläßt Reinhardt Berlin, zugleich mit seinem kritischen Antipoden Alfred Kerr, mit Bertolt Brecht, Kurt Weill und einer endlosen Reihe von Bühnenkünstlern deutscher Sprache – auf dem Weg in die Emigration.«

²⁶⁷ So berichtet Max Osborn (1870–1946) in der »Berliner Morgenpost« vom 2. März 1933, S. 3: »Seinen Sinn und seine szenische Spannung aber erhält das Spiel durch den Bettler, den [Eugen] Klöpfer ergreifend, wundervoll gestaltet. [...] Die Weisheit [Helene Thimig] besiegt den Revoltierenden mit ihrer Güte. Und den Tod, von Luis Rainer mit scharfer Akzentuierung gespielt, bringt alles auf den Nenner der Vergänglichkeit. Ein Totentanz, aufwühlend und erschütternd, fegt die Bühne rein. Ueber das Grausen aber siegt gläubige Verklärung. [...] Großer Beifall rief die Darsteller und ihren genialen Leiter vor den Vorhang.«

²⁶⁸ Auch im Rückblick des Jahres 1939 (K33) erinnert sich Korrodi, dass »ein Zuschauer [...] davonlief und es schon vor den Iden des März ein ›Judenstück‹ schalt.«

²⁶⁹ K45, S. 77.

Ganz anders, nämlich als »Feierabend großer Kunst und hinreißender Darstellung«, schätzt er sechs Jahre danach die Premiere des Stücks am 2. Dezember 1939 im Zürcher Schauspielhaus (K33). Sie lenkt, anders als die grundsätzlich vergleichenden Überlegungen anlässlich des Buchdrucks vom September 1922 (K7),²⁷⁰ seinen Blick auf Aufführung, Inszenierung und Schauspieler – mit dem Fazit: »Es ist kein leichtes Stück, das Direktor Wälterlin gewagt hat: das widerspenstig schöne Mysterium Hofmannsthals der Bühne gerecht zu machen.« Dabei waren

Größe und Würde des Spiels ganz den Menschen überantwortet. Und so geschah das Ergreifende wieder: Die Menschen, die nur die dankbaren Rollen des Lebens spielen wollen, und nicht wissen, ob ihre Rolle gut oder schlecht ist. Und die ›Weisheit‹ im Nonnengewande ergibt sich wie die ›Schönheit‹ der Rolle und der König nimmt seinen goldenen Reif, der Bauer, der Widersacher fügen sich und spielen, nur eine verkörperte Seele weigert sich, den Bettler in Haderfetzen zu spielen. Sie weigert sich, in tiefem Schaudern, die Not der Menschenkreatur darzustellen. Diesem dramatischen Kampf hat Hofmannsthal eine Wucht von innen gegeben. [...] Wie groß ist die Ergebung, sich in die Rolle zu schmiegen und dann der Einzige zu sein, der aus innerster Natur aus der Rolle »fällt«, fallen muß, die Rolle hat ihn gleichsam überwältigt, aber er auch die Rolle [...].

Vergleichbar starke Empfindung weckt dann, mitten im Krieg, die von »Glanz und Tiefe eines neuen Klassikers« umwehte Aufführung des »Turms« am 5. Juni 1943 (K36 und K37): »Aus dem Reich der Schatten hat der Dichter Hugo von Hofmannsthal uns und die Zukunft mit mächtigem Wort angesprochen.« Im Gegensatz zum calderonschen Vorbild habe er »die ganze Problematik der Gesellschaftsordnung ins Rembrandt-Dunkel« getaucht, das wir nun besser verstünden, »weil wir einiges wissen von der Dämonie chaotischer Kräfte und von der heillos zerstörten Welt des Zusammenlebens:

Hofmannsthal, der sein Werk als seine Altersdichtung ahnte, [...] der die Atmosphäre der Geschichtsepoke in allen Spannungen erlebte, ja in seinem eigenen Dasein jenes Fernbeben der tellurischen Welt erlitt, war ein so großer Vorempfnder, wie er Nachempfnder war [...]. Hofmannsthal [hat] dem barock verkleideten Stück Zeit und Zeitlosigkeit gegeben, denn lange vor dem Krachen unseres Weltgefüges schrieb der Dichter dieses Stück, in dem der östliche Raum Europas erbebt und die gleißnerische Gier Wurzel faßt,

²⁷⁰ S.o. S. 43f.

wie das rassisch Schwierige entgegen dem Christengeist gelöst wird [...]. Alles wird in Frage gestellt, selbst die Ohnmacht des Wissens [...]. Ein ergreifendes Theatererlebnis, das in der Theatergeschichte eingehen wird, wenn es einmal eine europäische geben wird.

Im Zweiten Teil feiert Korrodi den Abend als »großes Theaterereignis« mit herausragenden Darstellern und kommt zum Schluss:

Ein Trauerspiel von großen Ausmaßen bleibt der »Turm«. Ein »Festspiel« ist es geworden. Es ist Hofmannsthals letztem Werk ergangen wie dem Prinzen: Einen Apfel hat man ins Stroh gelegt, und er ist reif geworden – für unsere Zeit. Die unerhörte Reife des Geistes und des prophetischen Gemütes, die diese Dichtung bildeten, werden ihre Bewährung sein.²⁷¹

Die Inszenierung von Hofmannsthals »heiter und entzückend dahinwirbelnde[r] Komödie« »Cristinas Heimreise« im Oktober des folgenden Jahres setzt, so Korrodi (K40), die mit dem »Turm« »rühmlich begonnen[e]« »Renaissance des reinen Dichters Hugo von Hofmannsthal« am Zürcher Schauspielhaus fort und »legitimiert« sie »faszinierend nach der Komödienseite zu neuer Berechtigung«. Denn trotz leiser Zweifel an der Glaubwürdigkeit von Cristinas Entwicklung sei und bleibe das Stück »ein Höhepunkt des deutschen Lustspiels«.

Zur Aufführung des »Geretteten Venedigs« bei den Zürcher Festspielen im Juni 1950 erklärt er, tief ins Literaturgeschichtliche lotend (K43):

Als Hugo von Hofmannstahl um die Jahrhundertwende dieses Stück schrieb, hieß sein Gott – Shakespeare. Von seinen Lippen las er die Sprache, die zu den Sternen langt und in der Pfütze Perlen findet.²⁷² Unheimlich, wie ein Gestriger in der Barockbetäubung die Zeiger der Weltuhr ins siebzehnte Jahrhundert zurückdrehte, von Shakespeares Spätgenossen Thomas Otway zwar die Fabel im äußerlichsten Sinne borgte, doch in das dramatische Gewebe Züge des Fin de siècle wirkte.

²⁷¹ Die Apfel-Anspielung zitiert einen Ausspruch des Prinzen Sigismund: »Du hast mich ins Stroh gelegt wie einen Apfel und ich bin reif geworden und jetzt weiss ich meinen Platz« (Der Turm. »Erste Fassung. Vierter Aufzug« in: SW XVI.1, S. 97; »Zweite Fassung. Vierter Aufzug« in: SW XVI.2, S. 88; »Dritte Fassung. Vierter Aufzug« in: SW XVI.2, S. 204).

²⁷² Mit Bezug auf den sprichwörtlich gewordenen Satz des persischen Sufi-Mystikers, Dichters und Gelehrten Dschalal ad-Din ar-Rumi (1207–1279): »Wenn Du Dir eine Perle wünschst, suche sie nicht in einer Pfütze. Wer Perlen finden will, muss bis zum Grund des Meeres tauchen« (online unter www.zitate-online.de/literaturzitate/allgemein/19561/wenn-du-dir-eine-perle-wuenschst-such-sie.html [Zugriff: 31.10.2017]).

Am Schluss fügt er »die ergreifende Totenklage« Pierres um den Freund Jaffier hinzu.²⁷³ »Sollten wir sie nicht auch hier lesend hören, um zu wissen, was in den Zeiten des Naturalismus unbegriffen blieb, mit welchen Gewändern ein großer Dichter seine Seelen schmückte.«

Sechs Jahre zuvor, im Januar 1944, hatte er Hofmannsthals 70. Geburtstag zum Anlass seines »Briefs an einen Literaturfreund« (K39) genommen, der besorgt gefragt hatte, wie er gegenwärtig zu seinem »Hofmannsthal« komme. Weitausholend schreibt Korrodi:

Hofmannsthal erzählt in einem Brief in der »Corona«, wie in seiner Jugend Hölderlin vergriffen war, aber wer nur in ein Antiquariat sich bemühte, konnte für einen Pappenstiel eine Erstausgabe Hölderlinscher Gedichte erstellen. In dieser Briefstelle über Rainer Maria Rilke hängt Hofmannsthal dem Gedanken nach, wie man das zu Ende gelebte Leben eines Dichters wirklich dem Tode überantworten solle »und sei es der Vergessenheit (außer in den wenigen treuen Herzen einiger Menschen), – und die Werke ganz allein diesen schweren geheimen Kampf aufzunehmen zu lassen mit den feindseligen nächstfolgenden Dezennien – diesen fast hoffnungsvoll scheinenden Kampf – aus dem dann, wenn er siegreich bestanden ist, ein neues geisterhaftes Wesen mit solcher Kraft als Sieger hervorgeht und unantastbar dasteht ... in der eigenen Brust!«²⁷⁴ [...] wie aber kommen Sie zu Ihrem Hofmannsthal, den das neue Deutschland zwar nicht (schon um des »Rosenkavaliers« willen) ganz entbehren wollte, sagen wir, verstohlen duldet, in der Meinung, wenn seine Werke nicht mehr aufgelegt würden, bleiche auch die Spur von seinen Erdentagen?²⁷⁵ Ihr Dichter ist heute nicht ›käuflich‹

bestätigt er dem ungenannten Adressaten und rät, so wie Hofmannsthal es getan habe, in Antiquariaten zu stöbern oder wichtige Texte abzuschreiben, um sie sich durch diesen Akt von »Opfer und Wonne« tiefer und intensiver anzueignen, als es bei bloßer Lektüre möglich sei. Und ganz konkret empfiehlt er,

am 1. Februar 1944, an dem Tage, an dem Hofmannsthal siebzig Jahre alt geworden wäre, die zehn Bände »Corona« vor[zu]nehmen und [zu] erleben,

²⁷³ Das gerettete Venedig. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway. Ende des V. Aufzuges: SW IV, S. 142f.

²⁷⁴ Hofmannsthal an Ruth Sieber-Rilke, Rodaun, 24. April 1927. In: Corona. Zehntes Jahr. Sechstes Heft. 1943, S. 800f. (BW Rilke, S. 149f.).

²⁷⁵ Anspielung auf Fausts Schlussmonolog in Goethes »Faust II«, 5. Akt, Großer Vorhof des Palasts, Vers 11583f.: »Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn.«

daß der Dichter nach seinem Tode sozusagen Heft für Heft da war, daß sein Geist fast jedes Heft herrlich besiegelte.²⁷⁶

Und er setzt, mit Bezug auf die Grabschrift,²⁷⁷ hinzu, so habe »dieser Dichter seiner ›schmalen Harfe‹ eine Schönheit entlockt, die uns dort, wo es um die letzten Geheimnisse des deutschen Verses geht, noch lange teuer bleibt«.

Im Juli 1949 ergreift er das Wort zu Hofmannsthals 20. Todestag (K42):

Am 13. Juli 1929 endete der Sohn Hugo von Hofmannsthals, ohne an der Eltern Gram zu denken, sein Leben. Am 15. Juli erreichte uns das Telegramm: »Da brach sein großes Herz.« Wir wußten, worum dieser halbe Vers aus der Trauerrede des Marc Anton in Shakespeares Drama ging.²⁷⁸ Aus dem

²⁷⁶ Zur Rolle der von Martin Bodmer und Herbert Steiner herausgegebenen Zweimonatsschrift »Corona« vgl. Bernhard Zeller und Werner Volke, Buchkunst und Dichtung. Zur Geschichte der Bremer Presse und der Corona. München 1966, S. 119–159; Marlene Rall, Die Zweimonatsschrift »Corona« (wie Anm. 137), S. 110f.: »Kein Nachlaß war den Herausgebern so teuer, aber auch so verpflichtend wie der von Hugo von Hofmannsthal. Sie waren sich mit Heinrich Zimmer einig, daß die CORONA so viel wie möglich von dem gefährdeten Gut durch den Druck erhalten solle.« Zu den von 1930 bis 1943 publizierten Hofmannsthal-Texten, die »bis zum letzten Heft, allen Bestimmungen und Listen der Reichsschrifttumskammer zum Trotz«, veröffentlicht wurden, s. ebd., S. 110–113, samt dem Register ebd., S. 227f. Vgl. Korrodis ersten Hinweis auf die »Corona. Eine neue Zeitschrift« sowie seinen Doppelrückblick »Zehn Jahre ›Corona‹«. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. Juni 1930 (K24) bzw. 21. Februar 1941 (Nr. 279) und 30. Mai 1943 (Nr. 861: K25); ferner seine zwischen 1931 und 1942 geschriebenen Anzeigen der jeweils neuen »Corona«-Hefte, in denen er von Fall zu Fall Texte aus Hofmannsthals Nachlass würdigte: k., »Corona« (7. Juni 1931, Blatt 7. Zweite Sonntagausgabe, Nr. 1082); e.k., Blick in Zeitschriften. Corona (5. August 1931, Blatt 6. Abendausgabe, Nr. 1490); E.K., Corona (20. April 1932, Blatt 5. Abendausgabe, Nr. 727); E.K., Corona (28. Dezember 1932, Blatt 7. Abendausgabe, Nr. 2463); k., Corona (23. März 1934, Blatt 7, Abendausgabe Nr. 518); e.k., Blick in Zeitschriften. Corona (7. September 1934, Blatt 2. Morgenausgabe Nr. 1597): E.K., »Corona« (19. Dezember 1934, Blatt 7. Abendausgabe Nr. 2312); e. k.; Blick in Zeitschriften. Corona (1935, Nr. 1553); E.K., »Corona« (23. Dezember 1935, Blatt 7. Abendausgabe Nr. 2279); k., Corona (9. November 1936, Blatt 8. Abendausgabe Nr. 1935); k., »Corona« (18. Februar 1938, Blatt 3. Morgenausgabe Nr. 297); E.K., Literarische Chronik. »Corona« (2. Mai 1938, Blatt 7. Abendausgabe Nr. 784); k., »Corona« (7. März 1939, Blatt 6. Abendausgabe Nr. 418); k., Das neue Heft der »Corona« (21. Mai 1940, Blatt 2. Morgenausgabe Nr. 745); E.K., Erinnerungen an Hofmannsthal (1. Oktober 1942, Blatt 1. Morgenausgabe Nr. 1555: K34). Die vier schmalen Hefte der »Neuen Folge« der »Corona«, die nach Martin Bodmers und Herbert Steiners Ausscheiden von Bernt von Heiseler und Karl Alexander von Müller 1943/44 herausgegeben werden, finden bei Korrodi keinen Widerhall.

²⁷⁷ In den Mittelteil von Hofmannsthals Grabdenkmal auf dem Kalksburger Friedhof sind die Schlussverse seines 1896 vollendeten Gedichts »Manche freilich ...« eingemeißelt: »Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens / Schlanke Flamme oder schmale Leier« (SW I, S. 54; vgl. die Abb. in: Werner Volke, Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 166). In Korrodis ungenau erinnertem Zitat wird die »schmale Leier« zur »schmalen Harfe«.

²⁷⁸ William Shakespeare, Julius Cäsar. 3. Aufzug. Erste Szene.

Rodauner Barockschlößchen, in dessen anmutigem Traum das Entzücken der Rosenkavalier-Musik die Räume durchschwebte, trug man Vater und Sohn zu Grabe.

Über das Biografische hinaus beobachtet er, im Anschluss an die »eben erschienene Schrift ‚Hofmannsthals Wandlung‘ von Richard Alewyn«,²⁷⁹ dass sich »auch die Wandlung im Urteil der unverwirrten Kenner über die unweigerliche Konstellation: George – Hofmannsthal – Rilke zu bilden begonnen« habe.

1952 schließlich, drei Jahre vor dem eignen Tod, zieht er eine letzte Summe seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Dichter und dessen Werk, indem er die im Vorangehenden aufgerufenen Begegnungen, Lektüren und Erinnerungen noch einmal heraufbeschwört und zu einem impressionistisch schillernden Mosaik ganz eigener Prägung zusammenfügt (K45).

²⁷⁹ S.o. Anm. 260.

Berlin 19.8.25

Das war ein sehr freudliches Gedanke,
über Doctor Korrodi, der die Ihre
seine gedankentümliche Rede auf Meyer
mit schmunzelte hörte. Wollte nicht werden Sie
selbstredend leben, das ist über die Name
seine Gedanken mit Härte geprägt haben -
es sind das unerträglich schwere, fast
betriebsende Freudenwidrigkeiten, die uns
des XX Jahrhunderts auf dem Wege
führen - wir müssen jeder sehn, wie
wir uns stellen und wo vor uns stehen
begreiflich.

Ihre Sendung erinnert mich an den
freudlichen Begegnungen - der Schrift
der Rede zeigt mir Sie gereift und
jungfräulich unverändert, lebendig und besonnener.

Ihre grüße bin aufs freudlichste.
Hofmannsthal

Abb. 4: Hugo von Hofmannsthal an Eduard Korrodi (SLA)

Die Briefe²⁸⁰

1. Hofmannsthal an Korrodi²⁸¹

Bad Aussee 19 X 25

Das war ein sehr freundlicher Gedanke, lieber Doctor Korrodi, der Sie Ihre schöne gedankenreiche Rede auf Meyer²⁸² mir schicken ließ. Vielleicht werden Sie gefunden haben, dass ich über die Masse seiner Gedichte mit Härte gesprochen habe²⁸³ – es sind das unendlich schwierige,

²⁸⁰ Außer dem in Hofmannsthals Nachlass verlorenen, aber in anderem Zusammenhang überlieferten Begleitschreiben Korrodis zur Umfrage »Verkannte Dichter unter uns?« (Brief 2) sowie Hofmannsthals für den Druck bestimmter Antwort (Brief 3) und Korrodis Widmungsexemplar des Privatdrucks (Brief 4) sind bislang nur die drei hier vorgelegten Briefe Hofmannsthals bekannt geworden: Brief 1 und 5 verwahrt das Schweizerische Literaturarchiv in Bern, Brief 6 das Deutsche Literaturarchiv in Marbach a.N. Versandte Drucksachen wie Korrodis »Zürcher Rede auf Conrad Ferdinand Meyer« (s.u. Anm. 282), seine Broschüre »In Memoriam Rainer Maria Rilke« (s.u. Anm. 309) oder Hofmannsthals Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« (s.o. S. 65f.) waren ebenso wenig aufzufinden wie jene in Brief 5 erwähnten vorangehenden Nachrichten beider Partner. Sie sind verloren oder verschollen, ohne dass sich der Umfang dieser vermutlich nicht sehr weitgespannten Korrespondenz abschätzen ließe.

²⁸¹ Schweizerische Nationalbibliothek Bern, Schweizerisches Literaturarchiv: SLA Wb-B.3. 1 Bl. (8°), einseitig beschrieben (Nachlass Werner Weber). Der Brief muss, ebenso wie Brief 5, als Geschenk an Weber gelangt sein (s.u. Anm. 307).

²⁸² Eduard Korrodi, Zürcher Rede auf Conrad Ferdinand Meyer zum 100. Geburtstag am 11. Oktober 1925. Zürich [1925]. Gr.-8°, 29 S. Das Exemplar fehlt in Hofmannsthals Bibliothek (SW XL); der Wortlaut einer wahrscheinlichen handschriftlichen Widmung Korrodis bleibt mithin unbekannt. – Am 29. Oktober 1925 hatte Korrodi Herbert Steiner unter der Adresse »Lesezirkel Hottingen« gedankt: »Ihre schönen Worte über meinen Versuch einer Rede haben mir naturgemäß das Auge erheitet, weil nun einmal dem Lobe, wenn es so artig u besonnen ausgesprochen ist, schwer zu widerstehen ist.« Und er hatte hinzugefügt: »Soeben teilt mir der Stadtpräsident in einem solennem Schreiben mit, dass er 300 C.F. Meyer-Reden für die Stadt angekauft habe. Ich habe also nicht mehr zu klagen u bin mit Zürich zufrieden« (DLA).

²⁸³ C.F. Meyers Gedichte (zu C.F. Meyers hundertstem Geburtstag). In: Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau. XVIII. Jg. Heft 16. 10. Oktober 1925, S. 980–987; am Schluss gezeichnet: Hugo von Hofmannsthal. Nachdruck in: Neue Freie Presse, 11. Oktober 1925. Morgenausgabe. Feuilleton, S. 1–4 (GW RA III, S. 58–66). Max Rychner hatte Hofmannsthal in einem verlorenen Brief aus Anlass von Meyers 100. Geburtstag um einen Beitrag über dessen Gedichte gebeten, dazu wohl nicht zuletzt durch Hofmannsthals Bekenntnis vom 24. November 1924 bewogen, »gewisse Individuen hätten ihm »in meinem Leben sehr viel bedeutet: C.F. Meyer, der Lyriker vor allem«. Seine grundsätzliche Bereitschaft hatte der Dichter am 31. August 1925 unter gewissem zeitlichen Vorbehalt erklärt: »4–5 Seiten über ein so ernstes Thema – das ist eine ziemliche Aufgabe und fordert Vorbereitung, Überlegung, ein längeres Hinlenken der Gedanken auf diesen Gegenstand. Ich weiss nicht wie ich, mit bestem Willen, dies einrichten soll – denn diese Monate (September – November) sind meine eigentlichen Arbeitsmonate!« (BW Rychner [wie Anm. 52], S. 14, 15) Anstreichungen

fast betrübende Fragwürdigkeiten, die uns das XIX[.] Jahrhundert auf dem Wege gelassen hat – wir müssen jeder sehen, wie wir uns stellen und es vor uns selber begründen.²⁸⁴

und Notizen im Band »Conrad Ferdinand Meyer, Gedichte« (43. Aufl. Leipzig: Haessel 1909; 401 S.), »ein starker Band, gegen vierhundert Seiten, zweihundertundsechzig Gedichte« (GW RA III, S. 61) in Hofmannsthals Bibliothek (SW XL, S. 468f.: Nr. 1871) bezeugen die Arbeit am Essay, zu dem Hofmannsthal am 14. September Rychner versichert: »[...] schon bevor Ihre freundlich mahnenden Zeilen eintrafen, hatte ich mich zu dem verlangten Aufsatz vorbereitet. Die Aufgabe, die Sie mir gestellt hatten, sahen Sie vielleicht nicht als eine so bemühende voraus; doch war sie es [...]. Ich musste mich einem eigentlich düsteren Phänomen annähern, manches hart aussprechen, um dann mit dem vollen Ausdruck der Bewunderung und Ehrerbietung zu endigen. Tritt man aber an ein solches Individuum und seine Verstrickung in die Epoche, die ihm zum Schicksal wird, so heran – so gelangt man erst wieder nur an die Schwelle: nun erst müsste man anfangen, einzudringen – das was man im zugewiesenen Raume aussprechen könnte, erscheint als ganz unzulänglich, beinahe als gewagt und unbewiesen – so verlässt man eine solche Arbeit ohne Befriedigung« (BW Rychner, S. 16f.).

²⁸⁴ Im Essay hatte Hofmannsthal Meyers »Sprache [als] kaum erträglich« getadelt: »Welche Unklarheit über das poetische Ziel sowohl als über die Mittel, es zu erreichen! Welche Unzartheit des Sprachsinns nicht nur, sondern schlechthin des Gefühls! Wie ist in diesen hundert und aberhundert Gedichten das Eigentliche, das Lyrische, jenem unsicherem Bestreben, Geschichte aufleben zu machen, nein, historische Anekdotenbilder in Strophen umzusetzen, aufgeopfert! [...] Welches kaum erträgliche Hineinpressen von Begebenheiten, d.h. Satzteilen in ein hartes, unbiegables Versschema. Welche Vulgarität des Reimes, und – es ist hart, dies auszusprechen – welche Vulgarität des Ausdrucks um des Reimes willen!« Andererseits enthalte »dieser Band neben den zweihundert Gedichten, die zu lesen bemühend sind, ihrer vielleicht zwölf oder fünfzehn, die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihn erreichen. Damit tritt der Lyriker C.F. Meyer in die kleine Schar der wenigen großen Dichter der Deutschen«. Gleichwohl gehöre Meyer jener »Zeit« an, »die in allen künstlerischen Dingen sehr ins Irre geraten war. Auf seiner Stirn [...] ist das Stigma des neunzehnten Jahrhunderts deutlich, das gerade auf edlen Stirnen so scharf erkennbar wird. Es gibt Zeiten, in denen die Auserwählung zum Künstler für Geister, die nicht von der höchsten Stärke sind, einem Fluche gleichkommt« (GW RA III, S. 60f. und 63). Ähnlich heißt es am 28. Oktober 1925 an Walther Brecht: »Ja, es war ein Mann, der um das Schöne rang, das war er; aber – ich weiß nicht – es ist bemühend und beschwerend, sich mit ihm zu befassen. Ich wurde so hineingezogen, durch eine Schweizer Revue, die mich um einen kurzen Aufsatz über die Gedichte bat. Ich wollte wirklich nur ein paar urbane Zeilen schreiben. Dann schlug ich den Band auf, fand so viel, so maßlos viel ganz Schlechtes, Erquältes, dann einiges schöne – und auch das – ich weiß nicht! Ich schrieb auf, was Sie vermutlich gelesen haben (es war in der Neuen Freien Presse auch abgedruckt) und ärgerte mich, weil es so unzulänglich war; auf dieses dunkle Ineinander des Schweren, Dumpfen mit dem Höheren (ja man muß es beim Namen nennen, Bildungsphilisterium, es ist nichts Anderes!) konnte ich eben nur hinweisen, nichts Tiefergehendes darüber aussagen: dazu hatte ich nicht den Raum, wollte mich auch nicht auf das Phänomen concentrieren. Es lag mir so dumpf und trist neben dem Weg« (BW Brecht, S. 80f.). Auch Raoul Auernheimer liest unter dem 5. November 1925: »Nicht leicht kann man das Gefühl der Unzulänglichkeit schärfster haben, als ich beim Abschließen dieses Aufsatzes über C.F. Meyers Gedichte – der mir durch das Ersuchen u. Drängen einer Schweizer Revue abgenötigt war – und worin eine gewollte urbane kurze Äußerung halb gegen meinen Willen sich mit einer Kritik verband, die aber auf die Dinge welche *klarzulegen* es angekommen wäre, auch nur gerade *hinweisen* konnte: ich meine auf die Situation des Künstlers in jener Epoche. Für ein aperçu zu breit, für eine Darstellung zu knapp und unfundiert, sah mich der Aufsatz sehr zweideutig an, und trug mir doch, so wie Ihre, aller möglichen Bekann-ten und Unbekannten Zustimmung ein, aus der deutschen u. welschen Schweiz, Deutschland,

Ihre Sendung erinnert mich an so freundliche Begegnungen – der Gehalt der Rede²⁸⁵ zeigt mir Sie gereift und zugleich unverändert, lebendig und besonnen.

Ich grüße Sie aufs freundlichste.

Hofmannsthal

2. Korrodi an [Hofmannsthal]²⁸⁶

REDAKTION

Zürich, den 25 März 1926.

DER

NEUEN ZÜRCHER ZEITUNG

Verehrter Herr,

Gestatten Sie mir, Ihnen diese beiliegende Frage vorzulegen, und Sie um eine Antwort zu bitten, die telegrammatisch oder ausführlich sein kann. Die Frage ist gewiss nicht so spielerisch, wie sie aussieht, wenn man z.B. bedenkt, wie sang- und klanglos der sechzigste Geburtstag eines Erzählers vom Range Emil Straussens verlief, als ob er ein Verschollener wäre, oder wenn man erlebt, dass selbst Dichter wie R.M. Rilke, so hochverehrt sie sein mögen, in ihrer letzten Entwicklung gar nicht begriffen worden sind.

Skandinavien, Holland, mir nur ein Zeichen, wie wir doch alle an jenem Erbe des XIX^{ten} Jahrhunderts recht laborieren mit der Formel: Nec sine te nec tecum vivere possum.« (Die Wiedergabe in BW Auernheimer, S. 265, ist durch Auslassungen und Fehllesungen entstellt; hier korrigiert nach dem Original in der Wienbibliothek: H.I.N. 153 663; eine Kopie verdanke ich Frau Marianne Da Ros, Handschriftensammlung der Wienbibliothek.) Das lateinische Zitat stammt aus den »Liebesgedichten« (Amores III 11,39) des Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.): »Sic ego nec sine te nec tecum vivere possum« (So kann ich nicht ohne dich, nicht mit dir leben); abgewandelt beim römischen Satiriker Martial (40–102/04 n. Chr.), Epigramme XII 46, 2: »Nec tecum possum vivere nec sine te,«

²⁸⁵ Korrodi nähert sich C.F. Meyer mit rühmend-huldiger Geste, in bisweilen heute schwer erträglich überhöhtem Sprachduktus. Kritik wie die Hofmannsthals wird nicht laut, doch ist er sich bei Gedichten wie dem »Römischen Brunnen« oder dem »Gesang der Toten« im Lob mit Hofmannsthal einig, den er in eine Reihe mit Meyer rückt, wenn er formuliert, dass, mit Blick auf das »Vollbild der Renaissance«, »dessen literarische Derivate von C.F. Meyer bis zu Hofmannsthal und Rilke wohl gelegnet, aber nicht getilgt werden können« (S. 11).

²⁸⁶ Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München, Nachlass Michael Georg Conrad. Signatur: MGC B 1494. 1 Bl., 4°, mit gedrucktem Briefkopf und vorgedruckter Adresse (hier als Kapitälchen gesetzt), einseitig typiert; eigenhändig unterzeichnet: E. Korrodi – Die Rundfrage samt Korrodis Begleitbrief fehlen in Hofmannsthals Nachlass; auch in der Zentralbibliothek Zürich oder im Redaktionsarchiv der »Neuen Zürcher Zeitung« waren entsprechende Dokumente nicht zu finden. Eine eingehende Recherche in den schriftlichen

Wir möchten die Rundfrage in unserer Osterbeilage veröffentlichen, die einen streng literarischen Charakter haben wird. Darf ich hoffen, dass Sie um Ihrer freundlichen Einstellung zum schweizerischen Geistesleben willen und der verehrenden Gesinnung unseres Blattes zu Ihrem Schaffen eingedenk, mir die persönliche Freude einer Antwort machen werden?

Ich bitte Sie, mit der Antwort nicht zu säumen und begrüsse Sie in grösster Wertschätzung

E. Korrodi

Nachlässen sämtlicher an der Rundfrage Beteiligter erbrachte als einzigen Beleg das hier vorgelegte, im Nachlass des Münchner Schriftstellers und Journalisten Michael Georg Conrad (1846–1927) verwahrte Anschreiben Korrodis. Zweifellos ist es – ebenso wie die fehlende »beiliegende Frage« – allen angeschriebenen Autoren in identischer Form zugegangen, so dass es an dieser Stelle als an Hofmannsthal gerichtete Nachricht eingeordnet werden darf. Für die Annahme eines jeweils gleichlautenden Wortlauts spricht die maschinenschriftliche Form samt der unpersönlichen Anrede »Verehrter Herr«. In gleiche Richtung deuten Rudolf Borchardts auf den Rundfrage-Brief bezogene Hinweise in einer Notiz zum Neudruck seines Beitrags in der Prosa-Sammlung »Handlungen und Abhandlungen« (Berlin 1928, S. 207–215): »Anfangs 1926 erbat der ungewöhnliche Geist, der den literarischen Teil der größten Schweizer Zeitung mit einem ruhelosen Feuer belebt, Antwort auf die Frage, ob es im deutschen Kulturreiche verkannte Dichter geben könne, wer als solcher allenfalls genannt werden dürfe, und was im besonderen Falle zu der öffentlichen Geltung des gerade 60 Jahre alt gewordenen Emil Strauss zu sagen sei« (Rudolf Borchardt, Prosa I [wie Anm. 16], S. 525). Im Aufsatz selbst heißt es: »Gewiß, ich könnte mit Ihnen darüber Klage führen, daß ein Volk und Publikum wie das deutsche noch über das sechzigste Jahr eines Klassikers wie Emil Strauß hinaus die Frage anstehen läßt, in welche Kategorie ein so nobler Name, ein so karätiges Werk, der unbestochene Richtersinn dieses Urteilsprechers über die Seele seines Landes gehöre. [...] Gewiß ist es bedauernswert, wie Sie sagen, daß das Publikum die letzte Phase eines doch allgemein hochgeschätzten Autors wie Herrn Rilkes nicht ganz nach Gebühr würdigt« (K45, S. 51f.; Rudolf Borchardt, Prosa I [wie Anm. 16], S. 314f.). Ähnliche Rückverweise auf Strauß und Rilke finden sich in Thomas Manns Beitrag (K45, S. 27–32, hier S. 27, 29, 30; Thomas Mann, Gesammelte Werke X [wie Anm. 26], S. 881–885).

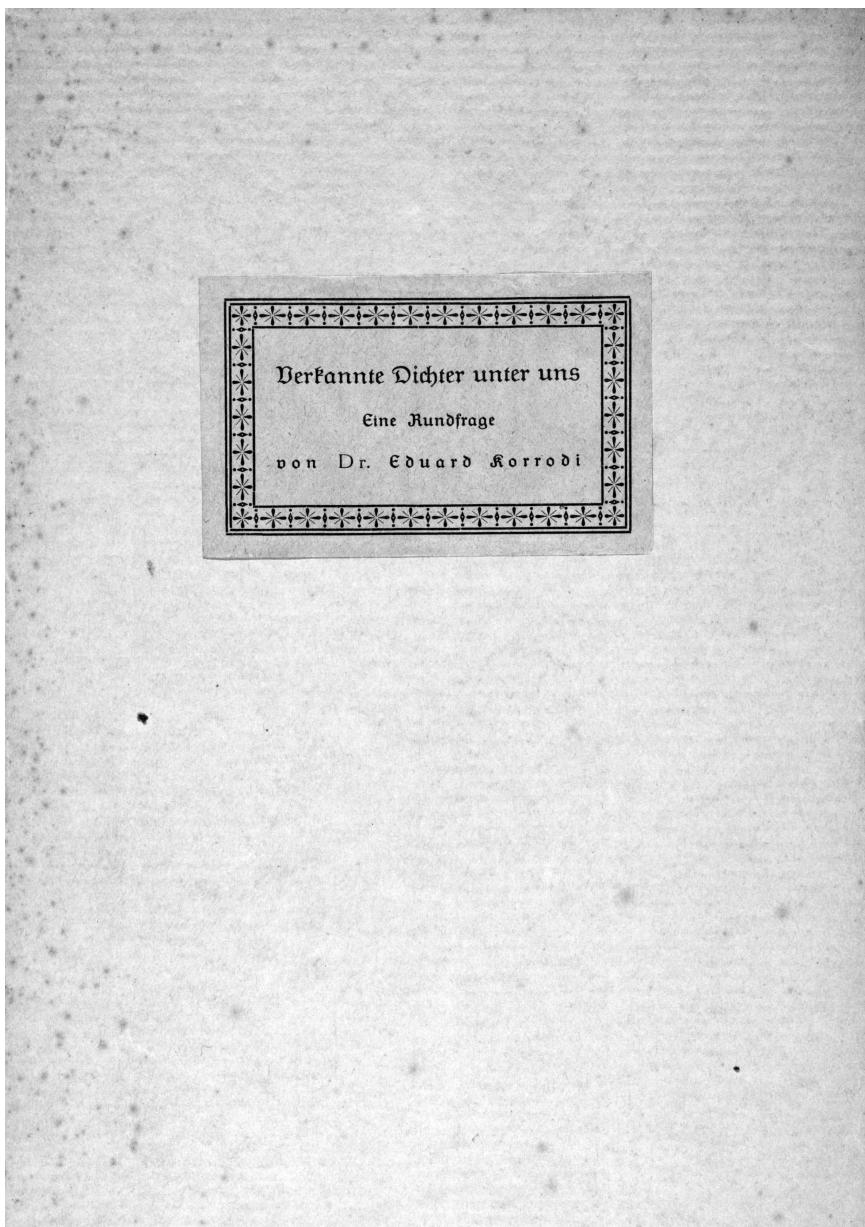


Abb. 5: Eduard Korrodi, Verkannte Dichter unter uns (FDH)

3. Hofmannsthal an Korrodi²⁸⁷

[Rodaun, April 1926]

Welch ein eigenümliches Thema werfen Sie da auf. Sie fragen mich, ob es nach meiner Meinung einen verkannten Dichter unter uns gebe – und Sie antworten mir selbst, indem Sie schreiben: Aber ist denn z.B. Emil Strauß nicht verkannt trotz seinem Bekanntsein?²⁸⁸ Völlig ja, muß

²⁸⁷ Das Original des Briefes ist nicht erhalten; wahrscheinlich hat es dem Druck, bei dem Ort, Datum und persönliche Anrede fehlen, als Vorlage gedient: Neue Zürcher Zeitung, Sonntag, 4. April 1926. Erste Sonntagsausgabe. Bl. 3, Nr. 535. Literarische Beilage. Korrodi weist im Schlussatz seiner redaktionellen Einleitung, der in der »Vorbemerkung« des späteren Privatdrucks K45 fehlt (s.u. S. 120), darauf hin: »Wir lassen heute Hugo v. Hofmannsthal den Chor anführen und Thomas Mann ihn beschließen. Ein zweiter Teil der Rundfrage wird in der nächsten literarischen Beilage veröffentlicht und mit einer Antwort höchsten Ernstes von Rudolf Borchardt besiegt werden.« Dieser zweite Teil, zu dem Borchardt das »Schlußwort« – mit dem später ergänzten Titel »Über das Recht des Dichters verkannt zu bleiben« – beisteuert, erscheint in der Literarischen Beilage vom 18. April 1926. Erste Sonntagsausgabe. Bl. 3, Nr. 613. Die übrigen Beiträger sind in der gebotenen Reihenfolge: Jakob Schaffner, Heinrich Federer, Fritz Strich, Carl Sternheim, Heinrich Mann, Hermann Bahr, Robert Faesi, Hermann Hesse, Thomas Mann, Adolf Koelsch, Rudolf Alexander Schröder, Wilhelm von Scholz, René Schickele, Johannes Schlaf, Josef Winckler, Stefan Zweig, Robert Walser, Michael Georg Conrad, Raoul Auernheimer und Wilhelm Schäfer. Sämtliche Texte werden anschließend neugesetzt und in Buchform zusammengefasst; s.u. Brief 4. – Im Nachhinein kritisiert Rudolf Alexander Schröder die Umfrage als »geradezu von bestialischer Torheit« und als »gewaltige Eselei«, während sich Rudolf Borchardt über »das himmlische durchsichtige Gebahren der befragten Edelliteraten« mokiert und gesteht: »Lange habe ich einen so herrlichen zoologischen Garten nicht erlebt, und Dein Freund in Rodaun [i.e. Hofmannsthal] war keineswegs die geringste Nummer der Sammlung« (Borchardt – Schröder, Briefwechsel [wie Anm. 35], S. 86 und 92f.; BW Borchardt. Kommentar, S. 544f.).

²⁸⁸ Der in Pforzheim geborene Emil Strauß (1866–1960) war ab 1891 mit Erzählungen, Romanen und Dramen an die Öffentlichkeit getreten. In Hofmannsthals Bibliothek finden sich, neben »Lorenz Lammerdien, Erstes Kapitel eines unvollendeten Romans. Dezember 1899« (Berlin 1917), der seinerzeit vielgelesene Schülerroman »Freund Hein. Eine Lebensgeschichte« (Berlin 1902) sowie der Roman »Kreuzungen« (Berlin 1904) (SW XL, S. 658f.; Nr. 2538–2540). Seine Erzählung »Der Engelwirt. Eine Schwabengeschichte« (Berlin: S. Fischer 1901) brachte es auf mehrere Auflagen, ehe sie in die Reihe »Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane« und später in den Georg Müller- und, nach dem Zweiten Weltkrieg, in den Hanser-Verlag übernommen wird. Dieser »schönen Novelle« hatte Hofmannsthal 1901 in der Zeitschrift »Die Insel« (2. Jg. 2. Quartal. Nr. 4. Januar 1901, S. 145) eine überaus positive Besprechung gewidmet, mit dem Schluss: »Hier ist ein Buch, das genug Kunstwerk ist, um sich eines sehr starken Gehaltes an Stimmung und souveräner Sicherheit als eines ungeordneten Schmuckes zu bedienen« (SW XXXII, S. 219; zur Entstehung der Anzeige s. ebd., S. 974–976; s. auch Olivia Varwig, »Der Kritiker mit den unabsehbaren Grundforderungen«, Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901. Kritische und kommentierte Edition. Diss. Wuppertal 2012, S. 221–224; urn:nbn:de:hbz:468-20121204-104830-6). 1925 war Strauß der »Dichterpreis des Verbandes der Kunstreunde« zuerkannt und 1926 zum 60. Geburtstag die Ehrendoktorwürde der Universität Freiburg verliehen worden. Zehn Jahre später – nach seiner Hinwendung zum Nationalsozialismus – wird er zum 70. Geburtstag mit der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft,

ich Ihnen zustimmen. Und ist nicht, den Zürich vor kurzem zu Gast hatte,²⁸⁹ nicht Rudolf Alexander Schröder,²⁹⁰ füge ich nun hinzu, ich meine den Dichter jetzt, nicht den hochanerkannten Übersetzer,²⁹¹ ist nicht der Dichter der »Deutschen Oden« und des »Elysium«²⁹² ebensolch ein Verkannter? Aber ich gehe noch höher. Als ein beständig Verkannter, dessen Name doch nie völlig abstirbt, geht Immermann²⁹³ von einer Ge-

dem ersten Erwin-von-Steinbach-Preis und der Ehrenbürgerschaft der Stadt Freiburg ausgezeichnet; 1941 und 1942 folgen der Johann-Peter-Hebel- und der Grillparzer-Preis; vgl. Dokumentation zu Leben und Werk von Emil Strauss (1866–1960). Ausstellung der Stadt Pforzheim 8. Mai bis 14. Juni 1987. 2. Aufl. Hg. von Bärbel Rudin. Pforzheim 1990. – Korrodi selbst hatte am 30. Januar 1926 in einem Feuilletonbeitrag der »Neuen Zürcher Zeitung« (Nr. 154) »Emil Strauss. Zu seinem 50. Geburtstag« gratuliert.

²⁸⁹ Schröder hatte am 22. Februar 1926 auf Einladung des »Lesezirkels Hottingen« an der Universität Zürich über »Homer und der Dichter« gesprochen. Der Vortrag ist gedruckt in: Neue Schweizer Rundschau XIX. Jg., Nr. 5. Mai 1926, S. 441–458; Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke II (wie Anm. 139), S. 17–40.

²⁹⁰ Hofmannsthal hatte Schröder im Februar 1900 in München kennengelernt und seitdem dessen literarisches Werk aufmerksam verfolgt (vgl. die Liste der in seiner Bibliothek erhalten gebliebenen Schröder-Bücher: SW XL, S. 609–613: Nr. 2371–2393). 1905 hatte er »Empedocles. Ein Gedicht« (München 1900, mit der gedruckten Widmung: »Herrn von Hofmannsthal freundlichst zugeeignet«: SW XL, Nr. 2377) und »Sonette zum Andenken an eine Verstorbene« (Leipzig 1904: SW XL, Nr. 2387) in dem eher allgemein gehaltenen kleinen Aufsatz »Eines Dichters Stimme« angezeigt (Die Neue Rundschau. XVI. Jg. der freien Bühne. Bd. 1, 6. Heft, Juni 1905, s. 765f.; SW XXXIII, S. 98f.). 1912 folgt die ausführliche Besprechung der »Odyssee«-Übersetzung (Leipzig 1912; SW XL, Nr. 1457f.): »Ein deutscher Homer von heute« (Neue Freie Presse, 7. April 1912: SW XXXIV, S. 42–52) und zu Schröders 50. Geburtstag am 26. Januar 1926 die Würdigung »R. A. Schröder«, die aus Anlass der in Anm. 289 genannten Rede in: Der Lesezirkel. 13. Jg. 7. Heft. Februar 1926, S. 61f., veröffentlicht wird (GW RA III, S. 74–75).

²⁹¹ Schröder übersetzt zeitlebens aus dem Griechischen (Homer), Lateinischen (Vergil, Horaz), Englischen (Pope, Shakespeare, T. S. Eliot), Französischen (Racine, Moliere), Flämischen und Holländischen ins Deutsche; vgl. Rudolph Adolf, Schröder-Bibliographie. Darmstadt 1953, S. 24–30 und 49–51.

²⁹² Schröders »Deutsche Oden« erschienen, nach dem Erstdruck in den »Süddeutschen Monatsheften« vom Oktober 1910, im gleichen Jahr als Sonderdruck in 50 nummerierten Exemplaren (SW XL, Nr. 2373). Sie werden 1913 als Nr. 66 in die Insel-Bücherei übernommen. Die Bände »Elysium. Ein Buch Gedichte« (Leipzig 1906), »Elysium. Gesammelte Gedichte« (Leipzig 1912) und »Elysium« (Leipzig 1918: Insel-Bücherei Nr. 239) finden sich in Hofmannsthals Bibliothek: SW XL, Nr. 2374–2376.

²⁹³ Den Dichter, Dramatiker und Theaterleiter Karl Immermann (1796–1840) schätzt Hofmannsthal lebenslang. Notate und Lesedaten in seiner von Robert Boxberger herausgegeben 20-bändigen Immermann-Ausgabe (Berlin/Leipzig 1893) belegen die stete Auseinandersetzung mit Mensch und Werk (SW XL, S. 376–378: Nr. 1499). In zeitlicher Nähe zur Antwort auf Korrodis Rundfrage hatte er am 26. Februar 1926 im Brief an Theodora von der Mühl geäußert: »Ja, wie das kommt dass Immermanns Name fast gar nicht geblieben ist! [...] lesen [Sie] von ihm, was Sie unter den alten Büchern finden. Es ist nicht alles gleich – die schöpferische Kraft hat ihn oft verlassen, aber alles ist von einem bedeutenden und reinen Menschen. [...] alles was er aufgeschrieben hat, [...] alles geht einen hohen reinen Gang, und ist gescheit wie wenig Deutsches« (Hirsch, S. 319). Drei Jahre später, als er bei Carl J. Burckhardt auf dem Schönenberg zu Gast ist (s.o. S. 70), berichtet er am 19. Februar 1929 Rudolf

neration in die andere hinüber. Und Goethe selber? Er ist freilich immer da, dem Schein nach für die Nation, in der Tat für Einzelne – aber nie (oder nur für die wenigsten) in vollem Schein, sondern immer wechselnder fällt auf einen Teil seines Werkes der Schatten der Verkennung. Ein verkannter Dichter war für Generationen der Dichter des Westöstlichen Diwan,²⁹⁴ verkannt ist heute der Dichter der »Pandora«²⁹⁵ wie der »Natürlichen Tochter«.²⁹⁶ – Daß Hölderlin heute mit solcher Gewalt als ein neues Element hereinbrechen kann, beruht – geheimnisvoll genug – auf einer fast hundertjährigen Verkennung.²⁹⁷ Als ich ein junger Mensch

Alexander Schröder von der Lektüre »eine[r] Reihe herrlicher Briefe Immermanns an Tieck, worin der edle, zu so Hohem begabte, nie vom Glück begleitete Mann sich auch über sich selber herrlich ausspricht« (Hofmannsthal – Schröder, Briefwechsel [wie Anm. 139]). 1922 hatte Hofmannsthal mit »Platen und Aristophanes« einen Auszug aus Immermanns »Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche« in das »Deutsche Lesebuch« übernommen (Bd. II, S. 93–96; in der zweiten Auflage von 1926: Bd. II, S. 143–149); und im August 1927 bringt die zweite Folge der »Neuen deutschen Beiträge« (Heft 3, S. 7–19) »Die Hirschjagd« aus Immermanns »Tristan und Isolde«.

²⁹⁴ In GW RA III, S. 215, analog zu den vorangehenden und folgenden Werktiteln in Anführungsstriche gesetzt. Goethes Gedichtzyklus »West-Östlicher Divan« erschien zuerst 1819, dann 1827 in erweiterter Gestalt.

²⁹⁵ Goethes »Pandora« wird unter der Überschrift »Pandora's Wiederkunft« 1808 in der Zeitschrift »Prometheus« (Heft 1 und 2) als Teildruck (Vers 1–402) veröffentlicht. Die angekündigte Fortsetzung bleibt aus; stattdessen kommt der »Erste Aufzug« des Fragment gebliebenen Stücks (Vers 1 bis 1086) als »Pandora von Goethe« im in Wien und Triest gedruckten »Taschenbuch für das Jahr 1810« heraus. Erst in »Goethe's Werken« (11. Bd., Tübingen 1817) trägt der Text die endgültige Überschrift »Pandora. Ein Festspiel. Erster Aufzug«.

²⁹⁶ »Die Natürliche Tochter. Trauerspiel von Goethe«. Erstdruck im bei Cotta in Tübingen erschienenen »Taschenbuch auf das Jahr 1804«.

²⁹⁷ Zur Wiederentdeckung Hölderlins hatte maßgeblich Hofmannsthals junger Freund, der Philologe Norbert von Hellingrath (1888–1916), mit seiner ersten Historisch-Kritischen Hölderlinausgabe beigetragen. Hofmannstahl hatte die bis dahin ausgelieferten Bände Ende 1922 in einem »Bücherbrief« für »Das Tage-Buch« (3. Jg. 1922, Heft 48, S. 1667) rühmend angezeigt (GW RA II, S. 508–510). Als er im folgenden Jahr in seinem vierten »Vienna Letter« (The Dial LXXV. September 1923, Nr. 9, S. 271–277; das deutsche Original »Wiener Brief [IV]« in: GW RA II, S. 482–491, bes. S. 488–491) versucht, das amerikanische Publikum mit Gestalt und Dichtung Hölderlins bekannt zu machen, umreißt er »den inneren Aspekt des geistigen Deutschland nach der Katastrophe des Krieges und des den Krieg fortsetzenden Friedens«, wobei es »vor allem« auf »den geistigen Zustand und die Haltung der Jugend« ankomme. Sie habe sich in Hölderlin »einen Führer oder Vorläufer des Führers heraufbeschworen, [...] in der Gestalt eines Toten, eines durch fast hundert Jahre von der Nation fast vergessenen geistig hohen Individuums, dessen geistige Präsenz und Gewalt über die sich um ihn scharende jetzige Generation eine so große und besondere ist, daß man auch hier fast eher von einem religiösen Phänomen sprechen möchte als von einem bloß literarischen.« Bereits am 17. September 1920 hatte er in diesem Sinn »auf die ungeheure Geltung« hingewiesen, welche »der früher fast vergessene Hölderlin für die gegenwärtige Generation gewonnen« habe (Hirsch, S. 194). Vgl. Bohnenkamp, Norbert von Hellingrath und Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 209), bes. S. 344f. und 349–352.

war, war Büchner ein vergessener Mensch!²⁹⁸ Der Autor eines vergessenen »Buchdramas« »Danton«,²⁹⁹ und das einzige, wodurch sein Namen fortlebte, jenes Gedicht Herweghs auf seinen frühen Tod.³⁰⁰

So scheint freilich, wenn man scharf zusieht, jenes Begriffspaar Verkennung und Anerkennung seine Konturen zu verlieren und sich aufzulösen wie Rauch. – Doch glaube ich den Sinn Ihrer Frage, und was Sie antrieb, sie einigen Künstlern zu stellen, ganz wohl zu verstehen. Sie gewahren in der geistigen Nation, im höheren Publikum eine allseitige Lockerung. Vom Publikum in der Einzahl kann überhaupt nicht mehr die Rede sein. Jeder Produzierende hat das seine, Anhänger, sein bißchen Notorietät,³⁰¹ seine mehr oder minder angemäste, ja wahnhaftes »Welt«. Das alles vollzieht sich auf tausend Ebenen. Der Begriff der Anerkennung, die eine allseitige sein müßte, wenigstens für den Moment, ist nahezu aufgehoben. Und Sie fragen sich, ob denn der Gegenbegriff,

²⁹⁸ Ein erster Hinweis Hofmannsthals auf »die Werke des verschollenen Georg Büchner« (1813–1837) findet sich im Brief an Fürstin Marie von Thurn und Taxis vom 8. September 1910 (BW Thurn und Taxis, S. 157). In seiner zweibändigen Ausgabe (Georg Büchner, Gesammelte Werke. Hg. von Paul Landau. Berlin 1909: SW XL, Nr. 465) liest er am 14. Dezember 1910 die Dramen »Dantons Tod [und] Leonce u Lena« (SW XXXVIII, S. 589). Zu Büchners 100. Geburtstag setzt er sich, wie zahlreiche Annotationen im zweiten Band seiner Handausgabe dokumentieren, mit dem fragmentarischen Text des »Wozzeck« auseinander (SW XVII, S. 1249–1262; SW XL, Nr. 465, S. 106–110), erarbeitet eine Vorlage für die Uraufführung am 8. November 1913 am Münchner Residenztheater und fügt eine Schlusszene »Wozzek. (letztes Bild.)« hinzu, die allerdings ungespielt bleibt (SW XVII, S. 387, 1251). Als er am 3. Januar 1914 einer Vorstellung beiwohnt, ist er, wie Alfred Roller erfährt, von diesem »unvergesslich[en] Theatererlebnis« begeistert (SW VII, S. 1269), und zehn Jahre später charakterisiert er das »Bruchstück« als »von Leben strotzend« (s. die nächste Anm.). Vgl. Klaus E. Bohnenkamp, Ad fontes! Hugo von Hofmannsthal im Herbst und Winter 1913/1914. Daten, Fakten, Korrekturen. In: Hjb 16, 2008, S. 7–65, hier S. 63f.

²⁹⁹ In GW RA III, S. 215, Komma nach: »Buchdrama«. – »Dantons Tod«, zwischen Mitte Januar und Mitte Februar 1835 entstanden, wurde, wenngleich in zensierter Gestalt, als einziges der Dramen zu Büchners Lebzeiten gedruckt (Frankfurt a.M. 1835). Die Uraufführung des für unspielbar gehaltenen Textes findet fast ein Dreivierteljahrhundert später am 5. Januar 1902 in Berlin statt. In seinem nachgelassenen Essay »Repertoire« (1924/25; Erstdruck in: Hugo von Hofmannsthal, Festspiele in Salzburg. Wien 1938, S. 25–27) zitiert Hofmannsthal das Wort vom »Buchdrama« und schreibt: »Einiges haben die letzten Zeiten dem lebendigen Theater zugewonnen: Büchners ›Danton‹ und das von Leben strotzende Bruchstück ›Wozzek‹ galten lange für ›Buchdramen‹ und waren nur den Literaturbeflissensten bekannt; heute sind sie dem Repertoire einverlebt« (GW RA III, S. 173–175, hier S. 173).

³⁰⁰ Georg Herwegh, Zum Andenken an Georg Büchner, den Verfasser von »Dantons Tod«, Zürich, im Februar 1841, mit dem vorangestellten Motto: »Die Guten sterben jung, / Und deren Herzen trocken, wie der Staub / Des Sommers, brennen bis zum letzten Stumpf« (Herweghs Werke. Hg. von Hermann Tardel. Erster Teil: Gedichte eines Lebenden. Berlin u.a. o.J., S. 92–96). Herwegh hatte das Gedicht in Zürich am 19. Februar 1841, dem vierten Tödestag des Dichters, öffentlich vorgetragen (vgl. ebd., Dritter Teil, S. 179).

³⁰¹ In GW RA III, S. 216: »Notorietät«; s. aber Brief 5: S. 105, Z. 11.

jener tragisch wuchtige der Verkennung (wie er finster auf Hebbels Jugend lastete) noch als geltend anzusehen? Die Frage führt in ein ernstes Gebiet. In einer schwankenden, flatternden, alles berührenden, alles bestastenden Welt einsam zu bleiben, Schicksal auf sich zu ziehen in der finsternen grandiosen Form der völligen Verkennung, dazu gehört eines, das seltenste: eine innere Großheit (und dies dunkle Urelement ist mit Künstlergröße nicht identisch, aber viel zu weit führt das hier, diese beiden Begriffe gegeneinander abzugrenzen). Auch solche Menschen gibt es in dieser Zeit. Indem ich drei Namen hinschreibe: Rudolf Pannwitz,³⁰² Otto zur Linden,³⁰³ Ernst Fuhrmann³⁰⁴ meine ich nicht, für diese Männer »einzutreten«. Dieser Begriff und das grandiose Verkanntsein dieser

³⁰² Rudolf Pannwitz (1881–1969) gehört zu den prägenden Gestalten in Hofmannsthals Leben und Denken, seit dessen Werk »Die Krisis der europäischen Kultur« (Nürnberg 1917) ihn »wie ein unaufhaltsamer Sturmwind ergriffen« hatte (BW Pannwitz, S. 21: 8. August 1917). Er war überzeugt, dieser Mann habe für sein Leben die »größte Epoche« gemacht und sei »im eigentlich poetischen, im philosophischen u. historischen gleich groß« (BW Redlich, S. 36: 28. September 1917). Unter dieser Prämisse setzt er sich über die Jahre hin für Pannwitz ein, ohne die öffentliche Bekanntheit dieses »geistig gewaltige[n] Menschen« (BW Auernheimer, S. 252: 7. November 1919) entscheidend fördern zu können (vgl. Erwin Jaeckle, Rudolf Pannwitz. Eine Einführung. In: BW Pannwitz, S. 647–699).

³⁰³ In GW RA III, S. 216, die korrekte Namensform: »zur Linde«. – Auf das Werk des Dichters und Kulturphilosophen Otto zur Linde (1873–1938) war Hofmannsthal durch Rudolf Pannwitz aufmerksam geworden, der seinerseits bekannt, er habe zur Linde »von allen lebenden für meine entwicklung das meiste ja ungeheuerste« zu danken (BW Pannwitz, S. 434; vgl. Erwin Jaeckle [wie Anm. 302], S. 666–671). Hofmannsthal gegenüber hatte er ihn als einen »beharrlich verkannten groszen« charakterisiert, als »etwas ungeheures von weltweisen und erschütterndes von mensch und ein sehr groszer denker und dichter« (BW Pannwitz, S. 406, 434). Gelegentlich taucht zur Linde im Kontext der »Neuen deutschen Beiträge« auf; vgl. Donata Miehe, Hugo von Hofmannsthals Tätigkeit als Herausgeber zwischen 1920 und 1929. Kritische und kommentierte Edition. Diss. Wuppertal 2010 (urn:nbn:de:hbz:468-20110511-113341-5), S. 338; N 32; s. auch SW XXXVIII, S. 959.

³⁰⁴ In GW RA III, S. 216: Komma nach: »Fuhrmann«. – Hofmannsthals Bekanntschaft mit dem Dichter, Schriftsteller und Philosophen Ernst Fuhrmann (1886–1956) geht ebenfalls auf Pannwitz zurück. Er hatte Fuhrmann am 13. Oktober 1917 gebeten, Hofmannsthal die fünf Bände seiner Schriften zuzuschicken, »eine verwirrende Zusammenstellung« ausgewählter »Dramen, Gedichte und Aufsätze, Erzählungen und hymnische Prosa, Dialoge, Betrachtungen, Psalmen und Aphorismen« (BW Pannwitz, S. 762), die, mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen versehen, neben anderen Werken Fuhrmanns (SW XL, Nr. 904, 906, 907) in Hofmannsthals Bibliothek erhalten sind (SW XL, Nr. 905). Für eine mögliche Aufnahme in die »Neuen deutschen Beiträge« hat Hofmannsthal Fuhrmanns etymologisches Fragment über den »Hahn« (Fuhrmann, Schriften, Bd. 1, S. 3–5) exzerpiert (E IV B 104.10a; s. Donata Miehe [wie Anm. 303], S. 345: N 42, mit der Erläuterung ebd., S. 556). Vgl. Gert Mattenklott, »Schriftsteller, Handleser, Sternleser«. Das Echo auf Erst Fuhrmann, mitgeteilt aus Briefen und Aufzeichnungen von Hofmannsthal, Rilke, Pannwitz, Nolde, Schmidt-Rottluff und Vogeler. In: HB 30. Herbst 1984, S. 69–92; zum Verhältnis Hofmannsthal/Fuhrmann und zu Fuhrmanns Einflüssen auf Hofmannsthal und dessen Werk s. ebd., S. 80–87.

Männer gehören zwei Regionen an, die nicht miteinander kommunizieren.

Ich bin, lieber Doktor,³⁰⁵ mit den freundlichsten Grüßen immer Ihr
Hofmannsthal

4. Korrodi an Hofmannsthal³⁰⁶

[Zürich, Ende April/Anfang Mai 1926]

Verkannte Dichter unter uns?

[Zürich 1926]

Herrn Hugo v. Hofmannsthal,
dem Chorenthen dieser | Enquête
in Verehrung

E. Korrodi

The handwritten inscription reads:
Herrn Hugo v. Hofmannsthal,
dem Chorenthen dieser
Enquête
in Verehrung
E. Korrodi

Abb. 6: Eduard Korrodi, Verkannte Dichter unter uns (FDH)
Widmung für Hugo von Hofmannsthal

³⁰⁵ In K47, S. 9: »lieber Doktor Korrodi«.

³⁰⁶ FDH 642. Original-Broschur [Zürich 1926]; 56 S.: SW XL, S. 410, Nr. 1628; im Bereich des Titelblatts und andernorts nicht aufgeschnitten. Mit der auf dem ersten fliegenden Bl. mit Bleistift eingetragenen Widmung greift Korrodi auf seine o. (Ann. 287) zitierte redaktionelle Vorbemerkung zum ersten Teil des Zeitungsdrucks zurück: »Wir lassen

5. Hofmannsthal an Korrodi³⁰⁷

Taormina 22 II. 27³⁰⁸

lieber Dr Korrodi

verzeihen Sie, dass ich Ihnen für die Sendung (das Rilke-gedenkheft)³⁰⁹ u. Ihren Brief nicht schneller gedankt habe. Aber ich war zu Ende Jänner

heute Hugo v. Hofmannsthal den Chor anführen«. In dem Bändchen (K47) sind die Antworten aller an Korrodis Rundfrage beteiligter Autoren nach den Drucken in der »Neuen Zürcher Zeitung« neugesetzt und in einem von Korrodi herausgegebenen Privatdruck zusammengefasst.

³⁰⁷ Schweizerische Nationalbibliothek Bern, Schweizerisches Literaturarchiv: SLA-Wb-B-4-7. 2 Blatt, 8°, je beidseitig beschrieben (Nachlass Werner Weber). Ein Teildruck des Briefes mit Lesefehlern und Auslassungen in normalisierter Orthografie und Zeichensetzung in: Hirsch, S. 342f., ein kurzes Zitat ebd., S. 438 (in beiden Fällen vermutlich nach dem Durchschlag einer Maschinenabschrift aus dem Nachlass von Max Rychner [DLA]). Am rechten Briefkopf des Originals hat Werner Weber, Korrodis Nachfolger als Feuilletonchef der »Neuen Zürcher Zeitung«, notiert: »Dieser Brief Hugo v Hofmannsthal ist uns von Dr. Eduard Korrodi geschenkt worden – zum Trost dafür, dass er uns einen Insel-Band ›Goethes Gespräche‹ kaputt gesendet hatte (Seiten mir nichts dir nichts herausgerissen). Werner Weber«. Der von Weber genannte Band ist nicht eindeutig zu bestimmen, da der Insel-Verlag mehrere Ausgaben von Goethes Gesprächen herausgebracht hat (vgl. Heinz Sarkowski, Der Insel-Verlag. Eine Bibliographie 1899–1969. Frankfurt a.M. 1970, Nr. 362–364). Korrodi selbst besorgt 1944 für den Zürcher Manesse-Verlag den Band »Goethe im Gespräch. Auswahl und Nachwort von Eduard Korrodi«. Im Gegensatz zu seiner äußeren Erscheinung, so notiert Helen Münch-Küng, ging Korrodi »mit Büchern eher lieblos um. Es ist bekannt, daß er Seiten aus teuren Editionen herausriß, wenn sie ihm als Arbeitsmittel so besser dienten« (Korrodi, Feuilletons, S. 22).

³⁰⁸ Hofmannsthal hatte mit seiner Frau Gerty am 7. Februar 1927 eine zweite, lang ersehnte Sizilien-Reise angetreten, um seine stark angegriffene Gesundheit zu stärken. Bereits am 16. Februar kann er, der sich in Rodaun noch »in einem miserablen Zustand« befunden hatte, Theodora von der Mühl melden: »[...] jetzt wird mir schon besser«, angesichts »diese[s] griechische[n] Licht[s], in dem hunderte blühender Mandelbäume schweben« (Hirsch, S. 329). Die Route, über die Gerty von Hofmannsthals Reisedarium vom 11. Februar bis 5. März 1927 und Hofmannsthals Notiz: »7 II – 7 III 27. / Triest-Palermo-Girgenti-Taormina-Rom-Mailand« Auskunft geben (SW XXXVIII, S. 1011f.), hatte zu Schiff von Triest nach Palermo (Ankunft 11. Februar), weiter nach Girgenti (Agrigent) (Ankunft 15. Februar) und am 20. Februar nach Taormina geführt, von wo das Paar am Abend des 26. Februar nach Rom aufbrechen wird; vgl. Claudia Bamberg, Sizilien. In: Hofmannsthal. Orte (wie Anm. 84), S. 396–414, bes. S. 408–414.

³⁰⁹ In Memoriam Rainer Maria Rilke. Privatdruck der Neuen Zürcher Zeitung. Frau Wunderly-Volkart, Herrn und Frau Prof. Kippenberg, Fräulein Regina Ullmann, Herrn Werner Reinhart zugeeignet von Ed. Korrodi [Zürich 1927], 8°, 48 S. Mit Texten von Rainer Maria Rilke, Eduard Korrodi (»An Rainer Maria Rilkes Grab«), Robert Faesi, Paul Valéry, Max Pulver, Camill Hoffmann, Regina Ullmann, Nanny von Escher, Hans Trog, Paul Morisse, Franz Theodor Csokor. Das broschierte Bändchen ist ein Umbruch in Buchform aus der »Neuen Zürcher Zeitung« vom Sonntag, dem 16. Januar 1927, Bl. 3. Erste Sonntagausgabe, Nr. 74. Literarische Beilage: Zur Erinnerung an Rainer Maria Rilke. Es fehlt in Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek (SW XL).

gar nicht wohl und entschloss mich, zu Schiff über Triest nach dieser schönen Insel zu fahren, u. mich wieder etwas zurechtzubringen.

Das, was Sie aussprechen, habe ich mir in den letzten Jahren öfter gedacht. Dass Sie an Ihrer Stelle der Einzige sind der die litterarischen Dinge heute noch mit dem Ernst und der Freude behandelt mit der sie in der deutschen publicistischen Welt vor vier oder fünf Jahrzehnten behandelt worden sind, aber heute nicht mehr behandelt werden. Aber ich glaube, oder vielmehr ich weiß, dass Sie auch der einzige Redacteur einer Tageszeitung sind, der für sein Publicum und über den unmittelbaren Kreis noch weit hinaus eine wirkliche Autorität erworben hat, was ja weit mehr ist als Notorietät des persönlichen Namens – und was kaum mehr vorkommt. Sie haben ein Publicum, das sich richtig von Ihnen führen lässt – das ist unendlich viel in einer so zersetzen Welt wie die heutige ist.

Vor ein paar Tagen in Girengi zog ich unter einem Haufen englischer Zeitungen eine Nummer der N.Z.Z. hervor und fand darin Ihre Besprechung des Lesebuches – den zweiten der beiden Aufsätze.³¹⁰ Ich freute mich wirklich ungemein – nicht nur über das Freundliche, Wohlgesinnte – sondern über den Ton in dem dies geschrieben ist – über diese wirkliche, etwas sagende und zugleich gesellige Sprache in der Sie solche Dinge behandeln und die ja auch fast ein unicum ist in der heutigen publicistischen Welt – in der mir fast niemand mehr Herr seiner Sprache zu sein scheint – oder nicht mehr, in nicht präziser Weise Herr dessen, was es er auszudrücken vorhat, wodurch dieses Übermaß an Ausdrucksmaterial für ein Zu-wenig an Zu-sagendem resultiert, was die Erscheinung des meisten, was gedruckt wird, so qualvoll macht: als sähe man kleine übermäßig getakelte Schiffe steuerlos unterm Wind hintaumeln.

Sie haben recht, ich habe viel Liebe und Freude in die Zusammenstellung des Lesebuches gewandt (u. ich wollte ich könnte immer wieder

³¹⁰ Korrodi hatte die beiden Bände des »Deutschen Lesebuches« in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 6. und 8. Februar 1927 ausführlich besprochen (K12 und K 13; s.o. S. 52f.). In einem undatierten Schreiben an Willy Bretscher (1897–1992), den langjährigen »Chefredakteur« der »Neuen Zürcher Zeitung«, erinnert er, sich in der Ortsangabe täuschend, an Hofmannsthals Reaktion, »der mir von Agrigento einen rührenden Brief über meine Rezension seines ›Deutschen Lesebuches‹ schrieb, das in der Schweiz zuerst treue Liebhaber fand«. Das Schreiben an Bretscher hat Korrodi seiner Essaysammlung »Erlebte Literatur« (wie Anm. 41, S. [7]) als Einleitung vorangestellt.

Liebe u. Bemühung an dergleichen wenden) und ich bin Ihnen sehr dankbar, dass Sie es fühlen u. es andere fühlen machen.

Ich schrieb Ihnen neulich recht trocken,³¹¹ ich hätte keine Freude an Rilkes Arbeiten – sicher, dass Sie eine solche Äußerung nicht missverstehen. Es steht aber nicht so einfach damit, seine ersten Sachen freilich, und noch das »Stundenbuch« waren mir wirklich beinahe verhasst³¹² (ich höre, er habe sich in den letzten Jahren selber davon abgewandt, auch von dem wirklich abstoßend morbiden Prosaband L.M. Brigge³¹³) – aber im Ganzen, und auch zu den schönsten Sachen der mittleren Zeit³¹⁴

³¹¹ Der Brief ist nicht überliefert.

³¹² Rainer Maria Rilke, Das Stunden-Buch, enthaltend die drei Bücher: Vom mönchischen Leben. Von der Pilgerschaft. Von der Armuth und vom Tode. Leipzig: Insel-Verlag 1905. Von den fünfhundert numerierten Exemplaren hatte Rilke die Nummer 106 Hofmannsthal mit der handschriftlichen Widmung auf dem Vortitel zugeschickt: »Hofmannsthal. / Weihnachten 1905. / sein Rainer Maria Rilke.« (vgl. SW XL, S. 571, Nr. 2204; BW Rilke, S. 45). Unmittelbar nach Erhalt hatte Hofmannsthal am 6. Januar 1906 dem Sammler und Diplomaten Edgar Spiegel von Thurnsee (1878–1931) geraten: »Willst Du etwas wundervolles lesen, das mir die größte Freude gemacht hat und macht, sooft ich es in die Hand nehme? Es ist das neue Gedichtenbuch von Rainer Maria Rilke ›das Stunden buch‹ erschienen im Insel-verlag« (DLA; zit. in SW XXXIX, S. 864).

³¹³ Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Leipzig 1910. Rilke hatte die beiden kleinen Bände am 8. Juli nach Rodaun gesandt, mit der handschriftlichen Widmung auf dem Vortitel des ersten Bandes: »Hugo v. Hofmannsthal, auf das Herzlichste Rilke / (Paris, Sommer 1910).« (SW XL, S. 570, Nr. 2197; BW Rilke, S. 66; abgebildet in: Ilse Unruh, Hugo von Hofmannsthal – Manuskripte, Drucke und Briefe aus dem Londoner Nachlaß. In: Aus dem Antiquariat: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 69, 31. August 1993, S. A 307).

³¹⁴ Vgl. Hofmannsthals Antwort vom 2. April 1907 auf Rilkes Zusendung der Gedichte »Die Rosenschale« und »Alkestis« für den von Hofmannsthal besorgten Lyrikteil der Zeitschrift »Morgen«: »In der ›Rosenschale‹ scheinen Sie mir in gewissem Sinn in Ihrer Art weitergekommen zu sein, als je zuvor, und wirklich das Unmögliche möglich gemacht zu haben. [...] Ich versuche mir klar zu machen, worin die schwer zu definierende, wenn auch leicht zu spürrende ganz bestimmte Qualität Ihrer poetischen Sprache liegt und bin vielleicht gelegentlich im Stande das Gefundene in anspruchsloser Form ohne großes Gerede über Weltanschauung und Gott und Teufel einmal aufzuschreiben« (BW Rilke, S. 50f.). Als er zu »Weihnachten 1907« die Anfang Dezember ausgelieferten »Neuen Gedichte« mit der Widmung erhalten hatte: »H. v. Hofmannsthal / und Frau von Hofmannsthal / in Erinnerung an Rodaun / auf das Herzlichste: Rilke« (SW XL, S. 571, Nr. 2201), hatte er am 18. Januar 1908 mit den Worten gedankt: »Ich kann Ihr Buch – und was es mir ist – auch heute noch längst nicht aussmessen – es ist noch längst nicht Besitz – sondern immer neue Überraschung. / Dies Buch und zugleich damit der Eindruck Ihrer Person, dies erscheint mir als der größte Gewinn des letzten Jahres« (BW Rilke, S. 60). Wenig später, am 29. Januar 1908, fragt er Hans Carossa: »Ist Ihnen der neue Band Rilke in die Hände gekommen? Ich finde diese Sachen so schön, so schön, die schönste Entwicklung eines Dichters die mir je vorgekommen ist. Er war in seinen Anfängen sehr abhängig von mir (ähnlich wie Sie von Dehmel, doch viel stärker) [...] wie weit kann man über solche Anfänge hinauswachsen! Das ist schön« (Hugo von Hofmannsthal – Hans Carossa, Briefwechsel 1907–1929. In: Die Neue Rundschau. 71. Jg. 1960. Heft III, S. 384; vgl. auch Hofmannsthals zwei Jahrzehnte spätere Äußerungen vom 30. Oktober 1927 an Katharina Kippenberg zu einer von ihr besorgten Auswahl von Rilke-Gedichten

ist mein Verhältnis ein sehr schwieriges und ich möchte versuchen, es mir durch Nachdenken klar zu machen.³¹⁵ Denn diese descriptiv-transcendenten Gedichte der mittleren Zeit sind wirklich etwas, etwas in der deutschen Sprache sehr besonderes u. isoliertes (vielleicht als deutsche

[Inselbücherei Nr. 400. Leipzig 1927]. In: BW Rilke, S. 144f.; BW Insel, Sp. 1007f.). Rilkes zurückliegende Lesungen in der Wiener Buchhandlung von Hugo Heller am 8. und 13. sowie seine Besuche in Rodaun am 7. und 11. November 1907 hatten bei Hofmannsthal einen starken Eindruck hinterlassen, und er sagte »im Anschluß daran später einmal« zu Rudolf Kassner: »Er ist mehr als ich, aber Sie werden zugeben, daß er von mir kommt.« Kassner, der ihm »weder das eine noch das andere zugeben« mochte, ist Gewährsmann dafür, dass sich Hofmannsthals »Ansicht über Rilke als Dichter« in kommenden Jahren – unter dem von Kassner wohl zu Recht vermuteten zeitweiligen Einfluss Rudolf Borchardts – so sehr »geänderte habe, dass er in Rilke nur »die Materie zu einem Dichter« habe sehen können, »das Letzte fehle ihm, er, Rilke, sei kein Dichter« (Rudolf Kassner, Zum Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe. In: Rudolf Kassner, Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Bd. X. Pfullingen 1991, S. 327). Schon am 9. Februar 1909 hatte er in Weimar Harry Graf Kesslers Eintreten für Rilkes »Neue Gedichte«, die »so konkret« seien und »so viel Fleisch« hätten, einschränkend zurückgewiesen: »Ja, fast *zu* viel Fleisch! Es sei so, wie wenn alle Blumen zu stark dufteten, alle Speisen zu stark schmeckten.« Als Kessler Rilke jedoch »verteidigte« und »einige seiner Gedichte vor[las]«, »fand« »auch Hofmannsthal« sie wunderschön« (Harry Graf Kessler, Das Tagebuch. Vierter Bd. 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 557). Einen zuvor »innerlich konstruierten Aufsatz« über Rilke (vgl. SW XXXVIII, S. 544, Nr. 1112; s. auch Anm. 316) hatten die »Neuen Gedichte« jedenfalls umgestoßen (BW Rilke, S. 60).

³¹⁵ Im Vormonat hatte Hofmannsthal auf die unerwartete Nachricht von Rilkes Tod im Sanatorium von Val-Mont Theodora von der Mühl am 4. Januar seine »Trauer um den armen so traurig in Montreux gestorbenen grossen und eignenthümlichen Künstler« bekundet (Hirsch, S. 327). Unter diesem Eindruck hatte er in einem Brief an Fürstin Marie von Thurn und Taxis versucht, sich über sein problematisches Verhältnis zu Rilke und dessen Werk klar zu werden. Das Schreiben ist nicht überliefert; den Inhalt aber skizziert die Fürstin in ihren »Erinnerungen an Rilke«: »En 1927, je me trouvais à Rome après le décès de notre ami. Je reçus une lettre de Hugo de Hofman[n]sthal, un autre ami très cher, qui m'annonçait de Sorrente (si je ne me trompe) sa venue à Rome, car il voulait me voir et parler avec moi de Rainer Maria Rilke. Il vint donc et me dit qu'il désirait tant savoir de moi, qui les connaissait tous deux si bien, pourquoi, malgré son admiration sincère pour celui que nous avions perdu, pourquoi ils ne purent jamais se lier autant que c'aurait été naturel – pourquoi quelque chose se mettait toujours entre eux et les empêchait de se comprendre jusqu'au bout. Nous en avons parlé longtemps alors, car je connaissais cet obstacle surgì entre les deux poètes et je l'avais toujours beaucoup regretté. Revenu à Vienne, j'écrivis à Hofman[n]sthal: 'Vous ne pouviez pas vous comprendre sans restriction aucune, car vous êtes le poète de la vie – de la vie belle, terrible, joyeuse, tragique ... mais toujours de la vie – et luit était le poète de la mort! ...' / Je ne crois pas que je me sois trompée, et plus je relis ses œuvres douloureuses, plus s'affermît cette impression qui frappa tant alors Hofman[n]sthal« (Princesse de la Tour et Taxis, Souvenirs sur Rainer Maria Rilke, publiés par Maurice Betz. Paris 1936, S. 90f.; Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Deutsche Ausgabe, bes. von Georg H. Blokesch. Schriften der Corona I. München/Berlin/Zürich 1933, S. 42; vgl. insgesamt BW Thurn und Taxis, S. 239f.). Carl Jacob Burckhardt hatte schon Anfang Oktober 1920 hellsichtig erkannt: »Für Sie ist sicher dieser Prager Deutsche schwieriger als für mich«, und in beeindruckender Tiefe und Ausführlichkeit dessen Gestalt und Werk kritisch analysiert und interpretiert, ohne dass Hofmannsthal schriftlich darauf eingegangen wäre (BW Burckhardt, S. 49f.).

Gedichte, nicht ganz legitimes).³¹⁶ Die Elegien dann sind, glaube ich, einfach nicht gut – es fehlt ihnen an jener seltensten rhythmischen Inspiration, welche allein diese höchste Dichtungsart legitimieren könnte.³¹⁷ – Es ist mir sonderbar, wie viel bei solchen Anlässen geschrieben wird und wie wenig darunter stichhältige Kritik ist – alles bleibt bei den Deutschen im Guten u Bösen am Stoff haften. Ich grüße Sie vielmals.

Ihr Hofmannsthal

³¹⁶ In Hirsch, S. 343, der Druckfehler: »Gesichte« statt: »Gedichte«. In der – wohl einzigen – Aufzeichnung zum geplanten Rilke-Essay, die Rudolf Hirsch (Hirsch, S. 339) in einem Notat des Jahres 1907 gefunden zu haben meint, heißt es: »Zum Schluss könnte man noch eines sagen: Gedichte dieser Art (sie existieren nur in der deutschen Litteratur [...]) fixieren eine Haltung im Dasein. Diese fordert zunächst die Kritik heraus und wird misswillig mit einer idealen Jugendlichen Haltung verglichen und wohl gar als krank bezeichnet. Vielleicht aber handelt es sich hier um Seelen denen es auf ein eins und alles ankommt, [...] um Seelen die in sich den Bogen des Schicksals stärker spannen als andere – und am Ende erstarrten sie nur wovor andere auch erstarrten – und nur wenn sie verzweifelten wären sie zu verwerfen. Verzweiflung ist aber hier wie dort nicht zu merken.« (SW XXXVIII, S. 545, Nr. 1113; SW XXXIX, S. 864)

³¹⁷ Ein Exemplar der normalen Ausgabe der »Duineser Elegien«, die, nach den inzwischen vergriffenen 300 Exemplaren der Vorzugsausgabe, Ende Oktober 1923 im Insel-Verlag erschienen war, hatte Rilke am 11. Februar 1924 Hofmannsthal zugeleitet. Nachträglich zu dessen 50. Geburtstag am 1. Februar 1924 hatte er auf dem Vortitel die Widmung »Für Hugo von Hofmannsthal – im Februar 1924, dem Monat des Gedenktages –« und auf dem Spiegeltitel das Gedicht »Das Füllhorn« eingetragen (SW XL, S. 570, Nr. 2199; BW Rilke, S. 98f.; Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Zweiter Bd. Wiesbaden 1957, S. 149f.). Im Begleitbrief vom selben Tage hatte er angemerkt, es seien ihm »eben ein paar Verse« gelungen, »bei denen ich, kaum standen sie da –, die Empfindung hatte, daß ich sie Ihnen geben dürfe. Ich schreibe sie in die Elegien, die ohnehin seit einer Weile für Sie bereitlagen, und bin ganz bei der Sache in diesem stillen Beweis meiner Zuwendung und freundschaftlichen Bewunderung.« Am 19. Februar 1924 hatte Hofmannsthal seinen etwas gewundenen Dank formuliert: »Sie schicken mir den Band Ihrer Werke, in welchem vielleicht der höchste Versuch in wunderbar einmaliger Sammlung Ihrer Kräfte unternommen ist: und Sie schmücken noch die erste Seite dieses genug gewichtigen, genug schönen Buches mit einem unvergleichlichen Gedicht in Ihrer Handschrift, durch dessen Zueignung Sie mir so viel Ehre als Freude bereiten« (BW Rilke, S. 98–100). Die Erste Duineser Elegie hatte er bereits im letzten Januardritt 1912 kennengelernt, als Fürstin Marie von Thurn und Taxis sie ihm und Kassner »mit Herzklöpfen« vorgelegt hatte: »Beide Freunde waren aufs tiefste ergriffen und würdigten sofort diese gewaltige Kraft« (Taxis, Erinnerungen an Rilke [wie Anm. 315], S. 42) – sehr zur Freude Rilkes, »da ihre Zustimmungen ja eigentlich von sehr verschiedenen Centren herkommen und eine besondere Bedeutung darin liegt, wenn sie sich so begegnen« (Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Bd. I. Zürich/Wiesbaden 1951, S. 97 und 102). Hofmannsthal hatte daraufhin im »Januar 1912« ein Exemplar seines im Oktober/November 1911 erschienenen »Jedermann« (s. SW IX, S. 106) »R.M.R. in steten Gedächtnis und als ein Gegengeschenk für die Duineser Elegie« zugeschickt und am 8. Februar Rilkes Antwort erhalten: »Was schließlich Ihre eingeschriebenen Worte angeht, so war mirs überaus lieb, durch die Fürstin Taxis zu hören, daß Sie die »Elegie« bei ihr kennen gelernt ja sogar sehr schön vorgelesen haben; daraus schloß ich schon, daß Sie gut von ihr dächten und, insofern sie eine Nachricht von mir ist, sie als gute Nachricht empfanden« (BW Rilke, S. 68f.).

6. Hofmannsthal an Korrodi³¹⁸

Rodaun 11. IV 27.

lieber Dr Korrodi

ich wollte Ihren freundlichen Wunsch, übermittelt durch Dr Steiner,³¹⁹ gern erfüllen und schicke daher das Handexemplar des IVten Aufzuges des »Turm« in der neuen Fassung,³²⁰ u. meine, dass sich aus diesem eine geschlossene Scene gewinnen ließe, etwa mit der Überschrift:

Der Thronwechsel

(Scene aus dem Trauerspiel der Turm.) Ich meine ungefähr Seite 1 bis Seite 11.³²¹ Vielleicht würde Dr Steiner ganz kurz u. einfach den Inhalt

³¹⁸ DLA: A: Hofmannsthal, 59.975. 1 Blatt. 4°, beidseitig beschrieben.

³¹⁹ Eine persönliche Begegnung Hofmannsthals mit Steiner scheidet aus. Der jedenfalls bekundet, er habe den Dichter seit 1913 nicht mehr gesehen: »Alle die späteren Jahre suchte ich seiner inneren Laufbahn zu folgen und lebte mit seinem Werk, wie es sich langsam entfalte« (Herbert Steiner, Begegnungen mit Dichtern [wie Anm. 137], S. 32). Der mithin schriftlich vorgetragene Wunsch ist nicht erhalten; auch in den Mitteilungen Korrodis an Steiner aus dieser Zeit (DLA), in denen Hofmannsthal nicht erwähnt wird, fehlen entsprechende Anhaltspunkte.

³²⁰ Es handelt sich um eine Abschrift der »Dritten Fassung« des vierten Aufzugs. Sie wird dem Zeitungsdruck zu Grunde gelegt und ist verloren, anders als ihre Vorlage: »26 fortlaufend paginierte Blätter« der »Aktniederschrift mit Reinschrifcharakter« (SW XVI.2, S. 266: IV/9H⁸; gedruckt ebd., S. 187–206). – Um die letztgültige Form seines Trauerspiels »Der Turm« hat Hofmannsthal, nach der frühen Bearbeitung von Calderons »Das Leben als Traume« (s.u. Anm. 322), »in immer neuen Anläufen von Sommer 1920 bis Spätherbst 1927 gerungen« (SW XVI.1, S. 143). Von der ersten Fassung hatte er den ersten und zweiten Aufzug im Februar 1923, die restlichen drei Akte im Januar 1925 (erschienen Mitte Februar 1925) in seine »Neuen deutschen Beiträge« aufgenommen (SW XVI.1, S. 5–139). Eine zweite Fassung (die erste Buchausgabe) war im Oktober 1925 als signierter Luxusdruck im Verlag der Bremer Presse herausgekommen (SW XVI.2, S. 7–123), gefolgt von der entscheidend umgestalteten dritten Fassung, die als zweite Buchausgabe unter der Jahreszahl 1927 Ende Januar/Anfang Februar 1928 bei S. Fischer in Berlin veröffentlicht wird (SW XVI.2, S. 125–220; 269).

³²¹ Der Abdruck in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 21. August 1927 (SW XVI.2, S. 269; D⁷) folgt Hofmannsthals Vorschlag und bietet unter dem Titel »Der Thronwechsel« – nach den Bühnenanweisungen (SW XVI.2, S. 187, 2–5) – den Auftritt der Woiwoden und die Abdankungsszene des vierten Aktes in Gestalt der in Anm. 320 genannten Reinschrift IV/9 H⁸. Dabei werden die Richtigstellungen Hofmannsthals vom 20. Juni 1927 (s.o. Anm. 163) berücksichtigt: SW XVI.2, S. 189, Z. 31: »Graf Adam mit einem Offizier der Wache ...« (statt »einem Pikett« in der handschriftlichen Vorlage: SW XVI.2, S. 351, Z. 10) und S. 194, Z. 2: »mit sechs Hartschierern« (im Buchdruck zu »sechs Offizieren« geändert; vgl. SW XVI.2, S. 269, Z. 9, und 351, Z. 28).

des Stückes bis zu diesem Punkt erzählen.³²² Dazu bemerke ich daß am Schluss von Act III. in der neuen Fassung der König Basilius den Sigismund nicht zu erneutem Kerker, sondern zum Tode verurteilt.

Mit vielen Grüßen der Ihre
Hofmannsthal

PS. Das Mpt. erbitte ich baldigst zurück, ich brauche es dringend!³²³

³²² Die namentlich nicht gekennzeichnete »Vorbemerkung der Redaktion« stammt fraglos aus der Feder Herbert Steiners: »Calderons ‚Das Leben ein Traum‘ ist ein höchster Ausdruck des Dichters wie des Barockzeitalters überhaupt. Hier durchdringen sich uralte Motive: das um einer Propheteiung willen ausgesetzte Kind, der in Einsamkeit und Wildnis heranwachsende Held, der Sohn, der den Vater besiegt und demütigt, und vor allem die Frage nach der Wirklichkeit unseres Daseins, nach der Grenze zwischen Traum und Leben. Hugo von Hofmannsthal, früh von dem ‚nie veraltenden Stoff‘ ergriffen, hat ihn vor fast einem Vierteljahrhundert aufgenommen, aber seine freie Bearbeitung nicht abgeschlossen und ihn erst in dem fünfaktigen Trauerspiel ‚Der Turm‘ endgültig gestaltet und zu einem völlig neuen Schluß geführt. Das Motiv von Traum und Leben, eines der wesentlichen im Werk des alten wie des heutigen Dichters, hat sich gleichsam in des Innere des Helden zurückgezogen. / Rudolf Alexander Schröder hat an dieser Stelle (20. Juni 1926) auf den ‚Turm‘ als den Höhepunkt von Hofmannsthals dichterischem Schaffen hingewiesen, als auf ein Werk, ‚aus dem uns das Bild unserer eigenen Zeit entgegentritt‘. Wir dürfen heute einen großen Teil des vierten Akts in einer, gegenüber der (im Verlag der Bremer Presse, München, 1925 in kleiner Auflage erschienenen) ersten Ausgabe ganz umgearbeiteten Fassung vorlegen. / Das Drama spielt in ›einem Polen des 17. Jahrhunderts, mehr der Sage, als der Geschichte‹. Der Inhalt ist folgender: Sigismund, der einzige Sohn des Königs Basilius, ist, seiner Herkunft unbewußt, im einsamen Kerker aufgewachsen, fern von Menschen, einzig sein Hüter und Lehrer Julian, ein Edelmann, der ihn zum Werkzeug großer ehrgeiziger Pläne machen will, und dessen Diener Anton dürfen zu ihm. In Zeiten allgemeiner Erschütterung des Reiches und auf langen Krieg folgenden Aufruhrs werden Sigismund und Julian an den Hof gebracht. Die Zusammenkunft mit Basilius, der sich als sein Vater zu erkennen gibt, endet damit, daß Sigismund ihn zu Boden schlägt und zum Tode verurteilt wird. Er wird angesichts des Königs und des Volkes zum Schafott geführt, aber auf diesem Gange von den Sträflingen und den Großen befreit und zum Herrscher ausgerufen. Hier setzen die folgenden Szenen ein.« – Hofmannsthal hatte sich seit Herbst 1901 mit einer Bearbeitung des Calderonschen Dramas »La vida es sueño« beschäftigt. Bruchstücke aus dem ersten, zweiten und vierten Aufzug werden unter dem Titel »Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung« (mit der beigefügten Jahreszahl »1902«) in der Pfingstbeilage der Wiener Tageszeitung »Die Zeit« am 15. Mai 1910 (S. 1–5) veröffentlicht (vgl. SW XV, S. 175: 6D²). Vorangestellt ist eine Vorbemerkung Hofmannsthals, in der das zitierte Wort vom »niemals veraltenden Stoff« fällt (SW XV, S. 165). Die Angabe zu Ort und Zeit des Dramas paraphrasiert den Hofmannsthalschen Wortlaut: »Schauplatz: Ein Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte. / Zeit: Ein vergangenes Jahrhundert, in der Atmosphäre dem siebzehnten ähnlich« (SW XIV.1, S. 8; SW XIV.2, S. 6). – Rudolf Alexander Schröders Aufsatz »Der Turm« war am 20. Juni 1926 in der »Neuen Zürcher Zeitung« und den »Münchner Neuesten Nachrichten« erschienen (s.o. Anm. 139). Der zitierte Satz lautet: »Und grauenvoll: aus diesem Bild tritt uns Zug um Zug mit einem gespenstischen Reichtum der Stufungen und der Beziehungen das Bild unsrer eigenen Zeit und ihrer hoffnungslosen Infernos entgegen« (Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke II [wie Anm. 139], S. 858).

³²³ Im gleichen Sinn mahnt Hofmannsthal am nächsten Tag, dem 12. Mai, Konrad Maril (1889–1936), den Leiter des Bühnenvertriebs und der Auslandsabteilung des S. Fischer Ver-

Anhang

Eduard Korrodi
Hugo von Hofmannsthal †³²⁴

»Um großen Meisters trauervollen Preis / Vernehmet nun aus schattenhaftem Munde.«³²⁵ Der Schreibende wäre dieses Preises nicht fähig, auch wenn ihn die Trauerbotschaft nicht so tief erschüttert hätte, denn der Dichter Hugo v. Hofmannsthal, Ehre und Glanz des österreichischen Schrifttums, der einzige, dessen Gedicht in der deutschen zeitgenössischen Literatur immer noch ein Geheimnis blieb, der einzige, der berühmt und unbegriffen, umhuldigt und tief verkannt sein konnte und aus all diesem Ungeklärten sein Zauberbild schuf – er war vielen, wenn von hohen und letzten Dingen, vom Ursprung der Poesie, der Magie der Sprache die Rede war, der Führer in einem fast absoluten Sinn, ja der Verführer zu dem wesenhaft Schönen, wie er es fühlend verstand. – Nun hat der Tod den Dichter berührt. In dem beispiellosen Zaubergedicht spricht der Tod zum Dichter:

»In jeder wahrhaft großen Stunde,
Die schauern deine Erdenform gemacht,
Hab ich dich angerührt im Seelengrunde
Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.«³²⁶

Die erste Kunde aus Wien bringt den Tod Hofmannsthals tragisch verquickt mit dem eines Sohnes des Dichters, der sich am Tag vorher im elterlichen Haus in Rodaun erschossen hat. – Der³²⁷ Vater traf bei der

lags (Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag [wie Anm. 6], S. 913; BW Fischer, S. 884), er brauche weitere »Correcturen [...] dringend sofort für Reinhardt [...] etc.« Denn das »Wichtigste« sei »natürlich jetzt möglichst schnell Ex. in der Hand zu halten« (SW XVI.2, S. 459).

³²⁴ K20.

³²⁵ Schlussverse aus dem Gedicht »Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin«, das Hofmannsthal 1901 als »Prolog« zum »Tod des Tizian« geschrieben hatte, aus Anlass einer Aufführung des 1892 entstandenen »Fragments als Totenfeier für Arnold Böcklin im Künstlerhause zu München den 14. Februar 1901«: SW III, S. 224, Z. 33f.; zur Druckgeschichte s. SW III, S. 737f. Als eigenständiges Gedicht aufgenommen in: »Die gesammelten Gedichte« (Leipzig 1907, S. 61–64), »Die Gedichte und Kleinen Dramen« (Leipzig 1911, S. 87–88) und »Gedichte« (Leipzig 1922, S. 82–83).

³²⁶ Der Tör und der Tod: SW III, S. 71, Z. 10–14.

³²⁷ Lies: Den.

Einsegnung der Leiche des Sohnes ein Hirnschlag. Er verschied, ohne das Bewußtsein wieder erlangt³²⁸ zu haben.

**

Wenn Hofmannsthal auch nur 35 Jahre alt geworden ist, so ist seine literarische Figur doch fast schon 40 Jahre sichtbar. Hermann Bahr hat den zauberhaften Jüngling beschrieben,³²⁹ dem mit achtzehn Frühlingen unter den Namen Loris Melikow, Theophil Morren³³⁰ Verse von betörender Schönheit gelangen. Der »Schmelz der ungelebten Gefühle« war so echt, der Takt des Dichters so unerhört, daß nur das Wunderbare dichterischer Schöpfung diese Frühreife nicht erklären, aber manifestieren konnte. Jede Leistung Hofmannsthals hat organischen Anteil an seinem Lebenswerk. Daß er mit einer Dissertation über Victor Hugo³³¹ als Romanist in Wien promoviert, deutete seine Weltweite an, kündete die mehr grillparzerisch als goethesch visierten, habsburgisch-spanisch gefärbten Weltliteraturtendenzen des Dichters voraus. – Mit 33 Jahren

³²⁸ Lies: wiedererlangt

³²⁹ Hermann Bahr, Loris. In: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a.M. 1894, S. 122–129; nachgedruckt in: BW Bahr. Bd. II, S. 776–781; dort auch weitere Äußerungen Bahrs über den jungen Hofmannsthal.

³³⁰ Es war Hofmannsthal als Schüler einer öffentlichen Lehranstalt – in seinem Fall des Akademischen Gymnasiums in Wien – verboten, unter eigenem Namen zu publizieren. Daher wählte er den russischen obersten Sicherheitsbeamten und Innenminister General Michael Tarielowitsch Loris-Melikow (1826–1888) zum Namenspatron – »mein ‚Dichtername‘ Loris ist mir durch einen Zufall hangen geblieben, er hat nichts anagrammatisches, noch sonst zauberhaftes an sich«, erklärt er Richard Dehmel am 19. Februar 1894 (HB 21/22. 1979, S. 14) – und zeichnet seine Gedichte und Essays zwischen Oktober 1890 und Dezember 1893 mit »Loris Melikow« oder schlicht »Loris« (vgl. Max Mells Nachwort zu »Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal«. Berlin 1930, S. 269; Martin Stern: Hofmannsthals Pseudonym »Loris«. In: HB 8/9, 1972, S. 181f., sowie Hans-Georg Schede. In: Hjb 6. 1998, S. 9f.). Unter dem Pseudonym »Theophil Morren (Wien)« war 1891 das Erstlingswerk »Gestern. Studie in einem Akt, in Reimen« erschienen (SW III, S. 5–35 und 297–330).

³³¹ Korrodi verwechselt Hofmannsthals Dissertation mit dessen Habilitationsschrift. Die handgeschriebene, am 6. Mai 1898 eingereichte Dissertation »Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade« ist, bis auf einen Teil der Einleitung (SW XXXII, S. 287f.), seit 1945 verschollen (vgl. ebd., S. 1075–1078). Die interessierte Öffentlichkeit hatte von ihr keine Kenntnis, wohl aber von Hofmannsthals Habilitationsschrift »Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo«, die er 1901 »der Philosophischen Facultät der Universität Wien überreicht / behufs Erlangung der *venia legendi* für das Gebiet der romanischen Philologie«. Sie erscheint 1901 (unvollständig) im Selbstverlag; 1904 folgt eine erste (gekürzte) Buchausgabe in der Reihe: Die Dichtung. Hg. von Paul Remer. Bd. III, bei Schuster und Loeffler in Berlin und Leipzig; 1925 publiziert der Verlag der Bremer Presse in München den vollständigen Text unter der Überschrift »Versuch über Victor Hugo« als »Sonderveröffentlichung der Neuen Deutschen Beiträge« in einer Auflage von 1200 Exemplaren (SW XXXII, S. 220–281 und 979–989).

gab er schon »Die prosaischen Schriften gesammelt« heraus.³³² Auch das gehörte zur Schicksalslinie des Dichters, ein vorzeitiges herbstliches Gefühl. Es gibt denn auch kein zweites Dichterschicksal in der jetzigen deutschen Literatur, das den Preis des Frühruhmes so teuer bezahlt hätte und mit so großartiger Entschlossenheit nach der lyrischen Epoche die Aufgaben des Mannes übernahm. Seine »erfundenen Gespräche und Briefe«³³³ über Gedichte, über den Goetheschen Tasso, die Unterhaltungen über die Schriften von Gottfried Keller, die Reden über Shakespeares »Könige und große Herren«,³³⁴ diese Prosastücke und ihrer noch viele mehr, in denen das Tiefe an der Oberfläche schimmert,³³⁵ scheinen von einem späten Meister im Abendrot seines Lebens geschrieben zu sein. Weisheit ist ihnen zugeboren. Wären später Geschlechter in Irrtümern über Leben und Folge der Hofmannsthalschen Werke verstrickt, sie würden die umgekehrte These vertreten: Daß dieser Dichter zu hohen Jahren gekommen sein mußte, ohne Jugend, aus der Fülle des Alters geschöpft habe. – Dies Leben mit seinem andern Lebensgesetz hat seine eigene Sternenbahn.

Der Mann fühlte nicht mehr sich in der Mitte der Dinge. Er dichtete in geheimnisvollen Zusammenhängen ein Oesterreich des Volkstums, und wenn das politische³³⁶ aus den Fugen ging, so lebt das andere in seinem Werke weiter. Er hat notiert, wie das Kind Grillparzer auf dem Schoß der Amme als Erstes den Text der »Zauberflöte« vernahm und wie auf diese Weise das Zauberstück und österreichische Melodie im kindlichen Gefühl sich verankerte.³³⁷ Hofmannsthal hat im Erbe seines vielgemischten, deutschen, italienischen und jüdischen Blutes,³³⁸ von

³³² S.o. Anm. 45.

³³³ Die Bezeichnung »Erfundene Gespräche und Briefe« ist eine Prägung Hofmannsthals, die er schon 1902 in einer Titelliste verwendet (SW XXXI, S. 231 und 233). 1924 stellt er sie über die zweite Abteilung des zweiten Bandes der »Gesammelten Werke« (S. 173), welche die hier genannten Gespräche »über Gedichte« (1903; jetzt in: SW XXXI, S. 74–86), »über den ›Tasso‹ von Goethe« (1906; SW XXXI, S. 107–117) und »über die Schriften von Gottfried Keller« (1906; SW XXXI, S. 99–106) umfasst.

³³⁴ Der Festvortrag »Shakespeares Könige und große Herren«, den Hofmannsthal auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 29. April 1905 in Weimar gehalten hatte, war 1907 in den Ersten Band der »Prosaischen Schriften gesammelt« und 1924 in den dritten Band der »Gesammelten Werke« eingegangen; jetzt: SW XXXIII, S. 76–92.

³³⁵ S.o. S. 75 mit Anm. 232.

³³⁶ Lies: Politische

³³⁷ S.o. Anm. 55.

³³⁸ S.o. Anm. 244.

Mutterseite her einen Schuß niederösterreichischen Blutes.³³⁹ Daher fehlte dem gescholtenen Aestheten der Zusammenhang mit dem Volks-tümlichen nie. Daher hat die Musik mit ihm eine Bindung notwendig eingehen müssen. Das Bündnis Richard Straußens mit Hofmannsthal ist geistesgeschichtlich gesehen etwas völlig Neues. Wie im Leben der deutschen Dichter irgendwann einmal die Philosophie einbrach, mußte in Oesterreich, dem die Musik alle transzendenten Bedürfnisse stillte, einmal der Dichter und der Musiker im gemeinsam Schöpferischen kommunizieren. Und wie Oesterreich das Theatralische in der Kunst und auf der Bühne leidenschaftlich umworben hat, ist es kein Zufall, daß Hofmannsthal seinen österreichischen Spielleiter großer Prägung, Max Reinhardt, gefunden hat. »Jedermann« und das »Salzburger Große Welttheater!«³⁴⁰ Wer sie nicht im Hintergrundschauspiel Salzburgs erlebt hat, weiß noch nicht, wie kühn Hofmannsthal seinen Barock-Traum träumen konnte, einen Traum, in dem »die Träume Traum sind« wie in Calderons Spiel, daß der Dichter an »die Urform des abendländischen Schauspiels« rührte und wie er in allen seinen Werken in der heimatisch begründeten Schöpfung der europäischen Dichter deutscher Sprache war: Ein Borger aus ewigem Vorrat, aber ein Verwandler und Zauberer des Gestern in das Heute.

Und dennoch gilt von Hofmannsthal, dem mächtigsten Bildungs- und Traditionsdichter[,] das bewundernde Wort des Todes an den Toren:

»Wie wundervoll sind die Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden,
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden.[«]³⁴¹

In viel Ungeschriebenem hat dieser Dichter gelesen – nicht zuletzt in Menschen. Wer seiner Gegenwart dann und wann teilhaftig war, hat ihn bewundern müssen. Er hatte viele Freunde und wird keinen verlieren. Wer er aber war, weiß seine Zeit nicht. Ich berufe mich auf sein bewegtes Wort: Es wäre ein einziger, der das Buch über ihn und mit ihm schreiben

³³⁹ S.o. Anm. 82.

³⁴⁰ Lies: »... Welttheater!«

³⁴¹ Schlussverse des Todes in »Der Tor und der Tod«: SW III, S. 79, Z. 38–S. 80, Z. 4.

könnte. Der Schweizer, den Hofmannsthal meinte und dem er in treuester Freundschaft verbunden war,³⁴² möge es uns schenken, damit das Bild der wahrhaft magischen Persönlichkeit Hugo von Hofmannsthals rein und unverfälscht die Werke in den Wandel der Zeit begleite.

Eduard Korrodis Beiträge
über Hugo von Hofmannsthal

K1: Hugo v. Hofmannsthals prosaische Schriften. Von Eduard Korrodi.

In: Der Lesezirkel. IV. Jg., Heft 8 (März 1917), S. 111–114

K2: E.K., Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 29. März 1917. Zweites Morgenblatt, Nr. 551, S. [1]

Ankündigung der Rede »Österreich im Spiegel seiner Dichtung«

K3: E.K., Die Rede Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 31. März 1917, Nr. 565, S. [5]

Nachdruck: SW XXXIV, S. 857–860

K4: E.K., Die europäische Idee. Nach einem Vortrag Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 3. April 1917. Erstes Abendblatt, Nr. 590, S. [1f.]

Nachdruck: SW XXXIV, S. 1283–1285

K5: E.K., Kritische Prosa. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. November 1917. Zweites Sonntagblatt, Nr. 2170, S. [1f.]

K6: E.K., Beethoven. Die Feier des Lesezirkels Hottingen. In: Neue Zürcher Zeitung, 12. Dezember 1920, Siebtes Blatt. II. Sonntagausgabe, Nr. 2053, S. [1]

K7: E.K., Die beiden »Welttheater«. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. September 1922. Erstes Morgenblatt, Nr. 1206, S. [1f.]

K8: E.K., Ein Dankeswort an Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung. 1. Februar 1924. Zweites Morgenblatt, Nr. 157, S. [1f.]

K9: E.K., Die Festschrift für Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 27. Juni 1924. Erstes Morgenblatt, Nr. 953, S. [1f.]

³⁴² Gemeint ist Carl Jacob Burckhardt.

- K10: k., Strauß' und Hofmannsthals Briefwechsel. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. Januar 1926. Bl. 5. Zweite Sonntagsausgabe, Nr. 43
- K11: E.K., Von Hebel zu Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 19. September 1926. Bl. 8. Erste Sonntagsausgabe, Nr. 1498
Literarische Beilage: Zum 100. Todestage Johann Peter Hebels (22. September.)
- K12: E.K., Hofmannsthals »Deutsches Lesebuch«. In: Neue Zürcher Zeitung, 6. Februar 1927. Bl. 5. Zweite Sonntagsausgabe, Nr. 198
- K13: E.K.; Hofmannsthals »Deutsches Lesebuch«. II. In: Neue Zürcher Zeitung, 8. Februar 1927. Bl. 5. Abendausgabe, Nr. 211
- K14: E.K., Salzburger Tage. I. Ein internationaler Kritiker-Kongreß. In: Neue Zürcher Zeitung, 26. August 1927, Nr. 1432
- K15: E.K., Salzburger Tage II. Jedermann. Kabale und Liebe. Ein Sommernachtstraum in Leopoldskron. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. August 1927. Bl. 5. Abendausgabe, Nr. 1453
- K16: E.K., Oesterreichisches Tagebuch. Tag in Salzburg. In: Neue Zürcher Zeitung, 9. September 1927. Bl. 6. Abendausgabe, Nr. 1512
- K17: E.K., Oesterreichisches Tagebuch. Von des Leibes Wohlfahrt. An den Seen. In: Neue Zürcher Zeitung, 11. September 1927. Bl. 4. Zweite Sonntagsausgabe, Nr. 1519
- K18: E.K., Oesterreichisches Tagebuch. Begegnungen mit Schriftstellern. In: Neue Zürcher Zeitung, 20. September 1927. Bl. 6. Abendausgabe, Nr. 1574
- K19: k., Neue Bücher. Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Von Hugo von Hofmannsthal. Verlag der Bremer Presse, München. In: Neue Zürcher Zeitung. 15. Januar 1928. Erste Sonntagsausgabe, Nr. 72
Literarische Beilage, S. [2]
- K20: E.K., Hugo v. Hofmannsthal †. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. Juli 1929. Bl. 5. Abendausgabe, Nr. 1387
Nachdruck in diesem Band, S. 111–115
- K21: k., Ein Hofmannsthal-Heft. In: Neue Zürcher Zeitung, 11. August 1929. Bl. 3. Erste Sonntagsausgabe, Nr. 1542
Literarische Beilage: In Memoriam Hugo von Hofmannsthal, S. [2]

K22: E.K., Zeitschriften. Das Hofmannsthal-Heft der »Neuen Rundschau«. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. November 1929. Bl. 3. Erste Sonntagausgabe, Nr. 2168

Literarische Beilage, S. [1f.]

K23: E.K., Kritische Schriften. II. Das »Buch der Freunde«. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 20. November 1929. Bl. 1. Morgenausgabe, Nr. 2246

In die Anzeige aufgenommenen sind die Aphorismen der Seiten 21 bis 23 des Buches

K24: E.K., Corona. Eine neue Zeitschrift. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. Juni 1930, Nr. 1233

Nachdruck: Korrodi, Feuilletons, S. 158–160

K25: E.K., Literarhistorie für das Leben. II. In: Neue Zürcher Zeitung, 6. Januar 1931, Nr. 53

Zu Max Kommerells Frankfurter Antrittsvorlesung über »Hugo von Hofmannsthal«

Nachdruck: Korrodi, Feuilletons, S. 69f.

K26: E.K., Die Berührung der Sphären. Prosaschriften Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. Mai 1931. Bl. 8. Zweite Sonntagausgabe, Nr. 987

K27: E.K., Tagebuch. Tristia ex Vindobona. In: Neue Zürcher Zeitung, 17. Mai 1932. Bl. 6. Abendausgabe, Nr. 911

Besuch in Rodaun

K28: E.K., Ein nachgelassenes Werk Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 20. November 1932. Bl. 2. Erste Sonntagausgabe, Nr. 2155, S. [1f.]

Zu Hugo von Hofmannsthal, Andreas oder Die Vereinigten. Fragmente eines Romans. Mit einem Nachwort von Jakob Wassermann. Berlin: S. Fischer 1932

K29: E.K., Das Bergwerk zu Falun. Aus dem Nachlaß Hofmannsthals in der »Corona«. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. Dezember 1932. Bl. 3. Erste Sonntagausgabe, Nr. 2385: Bücherbeilage

K30: E.K., Deutsches Tagebuch IV. Hofmannsthals »Welttheater« in Berlin. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. März 1933, Nr. 396

Nachdruck: Korrodi, Feuilletons, S. 176f.

K31: k., Aus Tagebüchern. In: Neue Zürcher Zeitung, 13. Februar 1936. Bl. 5. Abendausgabe, Nr. 258

K32: E.K., Beethoven. Die zweite Rede Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 3. Dezember 1937. Bl. 7. Abendausgabe, Nr. 2187

K33: E.K., Hofmannsthals »Großes Welttheater« (Schauspielhaus, 2. Dezember). In: Neue Zürcher Zeitung, 4. Dezember 1939. Bl. 2. Morgenausgabe, Nr. 2051

K34: E.K., Erinnerungen an Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. Oktober 1942. Bl. 1. Morgenausgabe, Nr. 1555

Zu Carl J. Burckhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal

K35: E.K., Zehn Jahre »Corona«. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. Mai 1943. Bl. 4. Sonntagsausgabe, Nr. 861

K36: E.K., Hofmannsthals »Turm«. Schauspielhaus 5. Juni. I. In: Neue Zürcher Zeitung, 7. Juni 1943. Bl. 2. Morgenausgabe, Nr. 899

K37: E.K., Hofmannsthals »Turm«. Schauspielhaus 5. Juni. II. In: Neue Zürcher Zeitung, 8. Juni 1943. Morgenausgabe, Nr. 906. Bl. 2

K38: E.K., Meisterwerke deutscher Sprache II. Bemerkungen zu Emils Staigers Aufsätzen. In: Neue Zürcher Zeitung, 11. Juli 1943, Nr. 1080

Zu Hofmannsthals »Der Schwierige«

Nachdruck: Korrodi, Feuilletons, S. 73–75

K39: E.K., Hugo von Hofmannsthal zum Gedenken. Brief an einen Literaturfreund. In: Neue Zürcher Zeitung, 30. Januar 1944. Bl. 3: Sonntagsausgabe, Nr. 166: Literatur und Kunst

K40: E.K., »Cristinas Heimreise«. Schauspielhaus (26. Oktober). In: Neue Zürcher Zeitung, 28. Oktober 1944. Bl. 2. Morgenausgabe, Nr. 1834, S. [1f.]

K41: E.K., Die Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. Januar 1946, Nr. 6 (1). Bl. 6: Literatur und Kunst

K42: E.K., Gedenken an Hugo von Hofmannsthal. In: Neue Zürcher Zeitung, 16. Juli 1949. Morgenausgabe, Nr. 1466

Nachdruck: Korrodi, Feuilletons, S. 298f.

K43: E.K., Das gerettete Venedig«. Zürcher Festspiele. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. Juni 1950. Bl. 4. Morgenausgabe, Nr. 1330

K44: Brief an Herrn Chefredakteur W. Bretscher, gez. Eduard Korrodi. In: E.K., Erlebte Literatur. Olten MCMLII. 56. Publikation auf Veranlassung von William Matheson für die Vereinigung Oltener Bücherfreunde. Weihnachten 1952, S. [7–10]

K45: Salzburger Notizen über Hugo von Hofmannsthal. Vorabend. In: E.K., Erlebte Literatur (wie K44), S. 73–84

K46: p.f., Schweizer Besuch in Wien. Gespräch mit Dr. E.C. In: Fremden-Blatt. Wien, 6. Mai 1917, S. 8

K47: Verkannte Dichter unter uns? Eine Rundfrage. [Zürich 1926], kl. 8°, Broschur. 56 S.

Das Titelschildchen auf dem Einbanddeckel:

Verkannte Dichter unter uns | Eine Rundfrage | von Dr. Eduard Korrodi S. [3]: Verkannte Dichter unter uns? | Eine Rundfrage.

S. [5–]6: Verkannte Dichter unter uns? | Eine Rundfrage. | Vorbemerkung.

Der Steller dieser Enquête führt kein anderes Vorhaben im Silde, als diese hartnäckig immer wiederkehrende Frage dem Konversationsgeplätscher zu entziehen und sie in die Metaphysik des Ruhmes und in das Reich zeitlicher und überzeitlicher Wirkungen hinüberspielen zu lassen, ganz im Gegensatz zu jenem Urteil des Franzosen, der Goethe und Zelter mit seiner Erklärung belustigte: »Was soll ich für die Nachwelt tun, hat denn die Nachwelt etwas für mich getan?«

Der Fragesteller erklärt sich befriedigt, wenn durch den Widerspruch der Standpunkte die ganze Hinterhältigkeit des Problems aufgewiesen wird, der Frage nach den verkannten Dichtern die nach den überschätzten Autoren korrespondiert und endlich das Schauspiel offenkundig wird, wie selbst eine neue Stufe der Verkennung den Ruhm des Berühmten gefährdet.

Oder führte der Fragesteller doch noch anderes im Schild? Wollte er über einen Umweg zu denen reden, die sich, wie die Schweizer als ganzer Stamm im deutschen Schrifttum zuweilen nur als Metöke geduldet fühlen, wie wohl sie es selber waren, die sich in ihre Friedensarche verkapselten, sich zur »Nationalliteratur im Winkel« konstituierten, gegen deren Prätentionen zu kämpfen, Pflicht schweizerischer Kritik ist; denn nur die »Tonlosen« leugnen den Lebenszusammenhang schweizerischen und deutschen Schrifttums.

Der Fragesteller darf sich ehrlich freuen, daß aus allen deutschen Gauen zur Erörterung des Problems beigetragen wurde, ja daß ein paar

gute Geister sich zu einer Ausführlichkeit entschlossen, deren Gewicht hier zu loben sich nicht ziemt, aber doch nicht verschwiegen zu werden braucht.

Ostern 1926.

Eduard Korrodi (Zürich).³⁴³

Hofmannsthals Antwort (ohne Überschrift) auf S. 7–9, gez.: Ihr / Hofmannthal.

K48: In Memoriam Hugo von Hofmannsthal. Separatabdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung. [Zürich 1929], kl. 8°; Broschur. 45 S.

S. [4]: Bemerkung

Dieser Privatdruck der Neuen Zürcher Zeitung sammelt die Beiträge der beiden »Literarischen Beilagen« (Nr. 1542 und 1584) zur Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal. – Außerdem sind in unserm Blatt der redaktionelle Nachruf von Eduard Korrodi (Nr. 1387), ein Aufsatz von Paul Stefan (Nr. 1399) und die Trauerrede von Rudolf Alexander Schröder (Nr. 1458) erschienen.

Wen dieses Maß unserer Totenklage erstaunt, dem antworten wir: Wir haben diesen Dichter geliebt.

Treue bewährt die dauernde Verehrung!

Ed. Korrodi.

Auf Korrodis »Bemerkung« (S. 4) folgen: Rudolf Alexander Schröders Gedicht »Dem Dichter ins Stammbuch« (S. 5f.), »Hofmannsthal« von Rudolf Borchardt (S. 7–12), »Skizzen zu einem Bildnis« von Max Mell (S. 13–18); »Das Tagebuch eines Willenskranken« von Loris (S. 19–32), »Worte der Freundschaft« von Jakob Wassermann und Konrad Burdach (S. 33 und 33–36), »Die Frau ohne Schatten« von Herbert Steiner (S. 37–41) und »Hofmannsthal und die Jüngsten« von Carl Helbling (S. 42–45).

K49: -ff., Vortrag über Hofmannsthal und Rilke. In: Neue Zürcher Zeitung, 14. November 1930, Nr. 2201: Lokales

Besprechung von Eduard Korrodis Vortrag im Dramatischen Verein Zürich am 12. November 1930.

³⁴³ Es handelt sich um eine übergangene Fassung jener einleitenden, mit »Ed. Korrodi« gezeichneten Bemerkung, die Korrodi dem ersten Teil der Antworten auf seine Rundfrage in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 4. April 1926 vorangestellt hatte. Abgesehen von stilistischen Einzelheiten fehlt naturgemäß der o. zitierte Hinweis (Anm. 287) auf die künftige Abfolge der Beiträge.

»Und immer weht der Wind« Hofmannsthal und das alttestamentarische Buch »Kohelet«

Das Buch »Kohelet« des Alten Testaments, auch unter den Titeln »Der Prediger Salomo« oder »Ecclesiastes« überliefert, entstand wahrscheinlich im 3. Jahrhundert vor Christus. Vor allem die Eingangskapitel gehören zu den bekanntesten Texten der sogenannten biblischen Weisheitsbücher. Das kann allein schon die Tradition einiger ›Geflügelter Worte‹ durch die Jahrhunderte bezeugen wie etwa die folgenden Sätze oder Wendungen: »Es ist alles ganz eitel«; »Nimmersatt«; »Und geschiehet nichts Neues unter der Sonne«; »Ein jegliches hat seine Zeit«; »Sich gütlich tun«; »Viel Büchermachens ist kein Ende«.¹

Spuren eines Einflusses auf das Werk Hofmannsthals scheinen sich etwa im Auftrittsmonolog des »Jedermann«² zu finden, wenn er mit seinem stattlichen »Haus«, seinem »Hausgesind« oder seinen »Meierhöf voll Vieh« prahlt;³ denn auch »Kohelet« röhmt sich der von ihm gebauten »Häuser«, in denen sein »Gesinde, im Hause geboren« für ihn arbeitet, sowie seiner großen »Habe an Rindern und Schafen«.⁴

Diese Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten sind allerdings nur indirekt, weil die direkte Vorlage für Jedermanns Eingangsmonolog eine Dichtung des Hans Sachs ist. Die Textpassage findet sich nicht in Hofmannsthals Hauptquelle, dem »Everyman« aus dem 15. Jahrhundert.⁵ So gestaltete sie Hofmannsthal nach seiner zweiten »Jedermann«-Quelle,

¹ Das sind die von Georg Büchmann in »Geflügelte Worte« (Berlin 1926, S. 29f.) sozusagen als kanonisch angeführten Stellen; man kann unter anderen noch folgende hinzufügen: »Zweisamkeit ist besser als Einsamkeit«, »Besser der Tag eines Todes als der Tag einer Geburt« oder »Wer (andern) eine Grube gräbt, wird selbst darein fallen.«

² Hier stellt sich Jedermann als reicher, sorgenfreier Mann vor, dessen Selbstverständnis etwas von seinem individuellen Charakter erkennen lässt, ihn aber vor allem als zeitlosen Repräsentanten des Menschen vorstellt, der sich gemäß der Bildersprache der Bibel scheinbar wertbeständige, tatsächlich aber ausschließlich vergängliche Schätze sammelt (›Ihr sollt euch nicht Schätze sammeln auf Erden [...]. Sammelt euch aber Schätze im Himmel [Mt 6,19f.]).

³ SW IX Dramen 7, S. 36f.

⁴ Koh 2,4–7, zit. nach der revidierten Lutherbibel 1984: Der Prediger Salomo (Kohelet).

⁵ »The morall playe of everyman«; vgl. Everyman. Jedermann. Übersetzt und mit einem Nachwort von Helmut Wiemken. Stuttgart 1975, S. 78.

dem 1549 gedichteten Geistlichen Spiel »Ein comedи von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt«.⁶

Eine Synopse der entsprechenden Verse kann das – auch in Einzelheiten – verdeutlichen:

Sachs⁷

Ich hab [...]
Ein groß haußgsind
Die schönsten heuser in der statt,¹⁰
Kommt in der Stadt kein andres gleich.
Darinn den köstlichsten haußrat,
Groß schätz von kleinoten und gelt,
Auff dem land dörffer, vieh und feldt,
Schlösser und sitz [...]
Von den auffheb ich zinß und rendt.
Drumb leb, meine liebe seel, von allem
Güttern nach deinem wolgefaffen
Und für ein freudenreiches leben!

Hofmannsthal⁸

Hab [...]
ein großes Hausgesind⁹
Mein Haus [...] Steht stattlich da
Hab drin köstlichen Haurat [...]
Einen schönen Schatz von gutem Geld¹¹
Und vor den Toren manch Stück Feld,
Auch Landsitz, Meierhof voll Vieh,
Von denen ich Zins und Renten zieh,¹²
Daß ich mir wahrlich machen mag
So heut wie morgen fröhliche Tag.¹³

Das Sachssche Spiel basiert seinerseits auf älteren Quellen, die einen identischen Anfang bieten. So stellt sich zum Beispiel der Hecastus im gleichnamigen Spiel des Georg Macropedius von 1539 mit den Worten »Nemo omnium mortalium felicior / Me vivit« vor, und er nennt unter seinen Schätzen glänzende Gebäude, einen »Thesaurus auro, argento«

⁶ Die von Bernhard Arnold 1884 erstellte Edition in der Reihe »Deutsche National-Litteratur«, hg. von Joseph Kürschner. Bd 21. Berlin/Stuttgart o.J., S. 97–143, ist mit einigen handschriftlichen Annotationen in Hofmannsthals Bibliothek erhalten (vgl. SW XL Bibliothek, S. 582f.); die Auftrittsszene des Hecastus ist angestrichen.

⁷ Sachs, Hecastus (wie Anm. 6), S. 97f.

⁸ SW IX Dramen 7, S. 36f.

⁹ Sein »Hausgesind« beruft Jedermann später nochmals, ebd., S. 40.

¹⁰ Seine »Häuser« erwähnt Jedermann dem Armen Nachbarn gegenüber, ebd.

¹¹ Die handschriftliche Vorfassung, ebd., S. 182, hatte sich noch enger an die Sachssche Formulierung angelehnt: »einen schönen Schatz von Kleinoden und Geld«. – Das Vokabular erinnert an die neutestamentliche Mahnung: »Ihr sollt euch nicht Schätze sammeln auf Erden« (Mt 6,19).

¹² Vgl. die Worte des Armen Nachbarn: »Dir fließen Zins und Renten zu« und Jedermanns Bestätigung: »Mein Zins und Rent«, SW IX Dramen 7, S. 39.

¹³ Bei der Gestaltung des Gesprächs mit der Mutter, in dem Jedermann seinen leichtfertigen Lebenswandel gegen die Ermahnungen der Geistlichkeit verteidigt, bedient sich Hofmannsthal einiger bei Sachs hier anschließender Verse, die er in seinem Handexemplar an drei Stellen mit der Notiz »mit der Mutter« bzw. »Sc der Mutter« markierte, SW XL Bibliothek, S. 583.

und die Menge seiner Viehherden.¹⁴ Im ein Jahr zuvor bei Jaspar von Gennep gedruckten »Homulus« ist im vergleichbaren Eingangsmonolog unter anderem ebenfalls vom großen Gut die Rede: »ich hab alls genug, was mein Herz begehrt [...] all Ding man in meim Haus gnug findet [...] voll Gelds sind die Kasten mein«.¹⁵

Die Aufzählung weltlicher Schätze zu Beginn der spätmittelalterlichen Geistlichen Spiele geht erkennbar auf Worte des Alten Testaments zurück, und zwar hauptsächlich auf das Buch »Kohelet«. Im zweiten Kapitel heißt es:

4. Ich tat große Dinge: Ich baute mir Häuser, ich pflanzte mir Weinberge
[...]
5. ich machte mir Gärten und Lustgärten [...]
6. ich machte mir Teiche [...]
7. ich erwarb mir Knechte und Mägde und auch Gesinde [...]; ich hatte eine größere Habe an Kindern und Schafen [...]
8. Ich sammelte mir auch Silber und Gold [...]
11. Als ich aber ansah alle meine Werke [...], siehe, da war es alles eitel und Haschen nach Wind und kein Gewinn unter der Sonne.

Diese sechs alttestamentarischen Verse waren wohl, wie gesagt, insgesamt ohne direkten Einfluss auf Jedermanns Eingangsmonolog; wenige übereinstimmende Wendungen gehen wie die einzige wörtliche Parallelie (»Gesinde«) auf Hans Sachs zurück. Allerdings scheinen dem Dichter bei dieser Adaption die zu Grunde liegenden biblischen Verse wieder gegenwärtig geworden zu sein. Das erhellt nicht so sehr durch die Übernahme der Wendung »Knechte und Mägde« in die Anrede Jedermann an seinen Hausvogt (»Acht du auf meine Mägd und Knecht«)¹⁶ als vielmehr durch einige Parallelen in den anschließenden Szenen:

Kohelet (2,5f.)

Hofmannsthal¹⁷

ich machte mir [...] Lustgärten [...] das Grundstück ansehen,
Obs tauglich ist für einen Lustgarten¹⁸

¹⁴ Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen. Hg. von Johannes Bolte. Leipzig 1927, S. 65f.

¹⁵ Vom Sterben des reichen Mannes. Hg. von Helmut Wiemken. Bremen 1965, S. 84.

¹⁶ SW IX Dramen 7, S. 37.

¹⁷ Ebd., S. 38–47.

¹⁸ Vgl. auch die Erwähnung des »Kaufschillings« für einen »Lustgarten« und dessen mehrfache erneute Berufungen.

ich machte mir Gärten [...]	Dazu richt ich den Garten mit Fleiß
pflanzte allerlei fruchtbare Bäume herein	Auch führ ich [...] Buschwerk
ich machte mir Teiche [...]	Lustgärten, Fischteich

Es ist davon auszugehen, dass die berühmten »Kohelet«-Verse schon dem jungen Dichter wohlbekannt waren. Das lässt sich unter anderen wohl auch aus seiner »Ballade des äusseren Lebens«,¹⁹ einem seiner berühmtesten Gedichte,²⁰ erweisen. Diese wurde zwar schon ungewöhnlich häufig interpretiert, doch ist ihre Nähe zu Aussagen des Alten Testaments und besonders zu den Eingangskapiteln des Buches »Kohelet« noch nie *in extenso* nachgewiesen oder in ihrer Bedeutung zureichend gewürdigt worden.²¹

Die beherrschenden Themen des alttestamentarischen Weisheitsbuches sind die Nichtigkeit, die Vergänglichkeit und die Sinnlosigkeit der Dinge und Ereignisse²² sowie der metaphorische Aufweis ständiger Wiederkehr des Gleichen: »Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt« (Koh 1,4); »Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort,

¹⁹ Die »Ballade« entstand ungefähr zeitgleich mit den durch den Tod der Josephine von Wertheimstein (16. Juli 1894) veranlassten Versen »Über Vergänglichkeit«. Am 4. Juni 1895 schickte Hofmannsthal beide Gedichte an Stefan George, der sie im Januar bzw. im März 1896 in seinen »Blättern für die Kunst« veröffentlichte (Vgl. SW I Gedichte 1, S. 220–232).

²⁰ Zwar nahm Rudolf Borchardt das Gedicht nicht in seinen »Ewigen Vorrat« auf, aber sonst bieten nicht weniger als 19 der nach 1901 erschienenen relevanten Lyrik-Anthologien den Titel (vgl. Die berühmtesten deutschen Gedichte. Ermittelt und zusammengestellt von Hans Braam. Stuttgart 2004). – Den Gedichttitel hat der DDR-Schriftsteller und spätere hochrangige Stasi-Mitarbeiter Paul Wiens (1922–1982) für einige seiner eigenen, eminent schwachen Verse übernommen (»Ballade des äusseren Lebens«. In: Das große deutsche Gedichtbuch. Hg. von Karl Otto Conrady. 4. Aufl. Zürich und Düsseldorf 1995, S. 666).

²¹ Einzig Rudolf Dirk Schier versucht in seiner Interpretation Parallelen der »Ballade« zum Buch »Kohelet« – vor allem jedoch zum Sonett »Es ist alles eitel« des Andreas Gryphius – beizubringen (Die Metamorphose des Wortes. Zu Hugo von Hofmannsthals »Ballade des äusseren Lebens«. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 18. Wien 1974, S. 218–226); dabei greift er bei den alttestamentarischen Texten entschieden zu kurz, während Motive der teilweise missverstandenen Gryphiusschen Verse (dass »außen« bei Hofmannsthal vor allem im Sinne von »äußerlich«, also in der Bedeutung von Eitelkeit [...] zu verstehen ist, so wie jemand, der nur auf sein Äußeres achtet, eitel genannt wird«; S. 220) geradezu als Vorlage für eine Hofmannsthalsche Kontrafaktur aufgefasst werden (die Schlusszeilen der »Ballade« kämen »nur im Zusammenhang mit dem Sonett richtig zur Geltung«; S. 224), was sich wohl nicht belegen lässt. – Die kritische Edition der »Ballade« bietet außer der Beziehung einiger späten Äußerungen Hofmannsthals zu seinem Gedicht keinerlei Sachkommentar (SW I Gedichte 1, S. 44 und S. 220–225).

²² Hofmannsthal hat die dazu stimmenden Worte des »Jedermann«-Spielansagers (SW IX Dramen 7, S. 35) »euch wird gewiesen werden, / Wie unsere Tag und Werk auf Erden / Vergänglich sind und hinfällig gar« (das meint: gänzlich, ganz und gar) zwar wörtlich aus dem »Everyman« übertragen, wo sie aber eindeutig auf Aussagen im Buch »Kohelet« basieren.

dass sie dort wieder aufgehe« (Koh 1,5); »Der Wind geht nach Süden und dreht sich nach Norden und wieder herum an den Ort, wo er anfing.« (Koh 1,6); »Was geschehen ist, eben das wird hernach sein. Was man getan hat, eben das tut man hernach wieder, und es geschieht nichts Neues unter der Sonne.« (Koh 1,9)²³ Gerahmtd wird das gesamte Buch »Kohelet« durch den all diese Phänomene zusammenfassenden Begriff חכָל,²⁴ in der Septuaginta ματαιότης, in der Vulgata vanitas, bei Luther »Eitelkeit« (noch in der mittelhochdeutschen Bedeutung: Leerheit, Nichtigkeit), neuerlich »Windhauch«: »Vanitas vanitatum [...] vanitas vanitatum, et omnia vanitas« (Koh 1,2) – »Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, et omnia vanitas« (Koh 12,8). Das ganze Leben erscheint unter dieser Perspektive als nichtig und vergänglich: »Denn wer weiß, was dem Menschen nützlich ist im Leben, in seinen kurzen, eitlen Tagen, die er verbringt wie einen Schatten?« (Koh 6,12)²⁵; »Genieße das Leben mit deiner Frau, die du lieb hast, solange du das eitle Leben hast« (Koh 9,9); »Kindheit und Jugend sind eitel« (Koh 11,10).

Vieles vom Geist und manches aus den Formulierungen des alttestamentarischen Predigers kehrt in Hofmannsthals »Ballade« wieder. Themen, die das Buch »Kohelet« beherrschen, werden schon durch die Form des Gedichts aufgenommen: Die Melancholie über die Wiederkehr des ewig Gleichen²⁶ spiegelt sich in Terzinendichtungen, deren dreistufige Kettenform unendlich fortsetzbar scheint – ein Effekt, der durch das einleitende »Und« noch insofern verstärkt wird, weil damit der Eindruck entsteht, als setze das Gedicht ein Thema in dem immer gleichen Stro-

²³ Das Bild hat auch Goethe in seiner »Morphologie« verwendet: »denn ich war längst überzeugt, es gebe nichts Neues unter der Sonne« (Goethes Werke. Bd. XIII. Hg. von Dorothea Kuhn u.a. 3. Aufl. Hamburg 1960, S. 111f.). Unter vielen anderen hat Brentano den Gedanken in seine »Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Anerl« übernommen und ein Beispiel dafür der bibelkundigen Alten nicht weniger als dreimal in den Mund gelegt: »die Welt hat sich verändert, sei Ihr jung wart.« – »Daß ich nicht wüßte,« erwiderte die Alte, »ich habs mein Lebetag ganz einerlei gefunden [...] es ist heute der sechszehnte Mai, es ist doch alles einerlei, grade wie damals [...]. Es ist alles einerlei, glaub Er mir; heut sind es siebenzig Jahre, da saß ich hier [...] und da warf mir ein Grenadier im Vorübergehen eine Rose in den Schoß [...]. Drum hat es mich gar sehr gefreut, daß mir heut wieder eine Rose ward.« (Clemens Brentano, Werke. Bd. 2. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1963, S.777–779).

²⁴ Im schmalen Buch »Kohelet« über 30-mal berufen!

²⁵ Vgl. die rhetorische Frage zu Beginn: »Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?« (Koh 1,3).

²⁶ »Nach ihm [Goethe] ist die Terzine gelegentlich zu finden, meist als Versmaß für melancholisch getönte Betrachtungen«. Wolfgang Kaiser, Kleine deutsche Versschule. 5. Aufl. München 1957, S. 42.

phengebilde nur einfach fort. In den dreizeiligen Strophen der Terzine erscheint die Kadenz des Mittelverses in den beiden Rahmenversen der Folgestrophe erneut, so dass die Reime insgesamt im immer gleichen Schema ununterbrochen und endlos weiterlaufen können. Eine Form, die auf ihre Weise den Themen wie der Nichtigkeit alles Irdischen,²⁷ der ständigen Wiederholung der scheinbar sinnlosen Ereignisse und des unendlichen, gleichmütigen Weiterfließens der Zeit entspricht.

Hofmannsthal hatte über eine Reinschrift seines Gedichts den Titel »Terzinen von der Dauer des äusseren Lebens«²⁸ gesetzt, und er führte seine Verse auch brieflich in einer stets »Terzinen« genannten Gruppe auf. Er tauschte vor der Veröffentlichung diese Bezeichnung durch »Ballade« aus, vielleicht auch, weil das Gedicht von der klassischen Terzinenform, wie sie vor allem seit Dantes »Divina Commedia« vorgegeben war, durch drei reimlose Kadenzen (Waisen) abweicht.

Diese drei Waisen scheinen bewusst gewählt und stimmen ihrerseits zur Kohärenz von Thema und Form der »Ballade«. Mit der Reimlosigkeit des ersten und dritten Verses wird zu Beginn der Eindruck einer beliebig geformten, jeweils durch scheinbar belangloses »Und« eingeleiteten Aussage erweckt; erst wenn die unentgehbare Verklammerung der Verse 2, 4, 5, 6 und 7 deutlich wird, zeichnet sich die Kettenform des Gedichts ab, deren erste Glieder sich in diesen fünf Zeilen bilden. Die dritte Waise in der Mitte der letzten Terzine betont durch ihre unerwartete, auffallende Reimlosigkeit wie durch ihren peripetischen Eingang (»Und dennoch«) die Sonderstellung dieser formal deutlich herausgehobenen finalen Aussage.

Ballade des äusseren Lebens

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süsse Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

5

²⁷ Alles »Äußersten«, wie es der Gedichttitel der »Ballade« nennt.

²⁸ SW I Gedichte 1, S. 222.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte 10
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte.

Wozu sind diese aufgebaut und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen? 15

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der »Abend« sagt, 20
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.²⁹

Stilistisch ist das Gedicht unter anderem durch die geradezu überbordenden Wiederholungen des Wortes »Und«,³⁰ aber auch einzelner Laute sowie durch Alliterationen mit Ansätzen zur Stabreimbildung und vokalische Assonanzen geprägt. Dafür nur zwei Beispiele.

Die im allgemeinen Sprachgebrauch eher unauffällige »Und«-Konjunktion begegnet nicht weniger als 25-mal,³¹ darunter allein 11-mal, das heißt in genau der Hälfte der 22 Zeilen, in herausgehobener Stellung am

²⁹ Ebd., S. 44.

³⁰ »Und« steht auch für die Reihung stets gleicher und immer wiederkehrender Phänomene. Gleicher betonen Leitworte der »Ballade« wie »immer« oder »immer wieder«. Die Frage nach dem Sinn des ›Wechselns‹ von »Lachen, Weinen und Erbleichen« artikuliert ein Lebensgefühl, wie es in ganz ähnlichem Sinn Georg Heym etwa 15 Jahre später in seinem Sonett »Die Stadt« ausgedrückt hat: »Gebären, Tod, gewirktes Einerlei [...] Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.« Vgl. dazu Heinz Rölleke, Georg Heym: »Die Stadt«. In: Ders., »Und Bestehendes gut gedeutet«. Trier 2011, S 245–254.

³¹ »Es begleitet die Melodie der Verse als leitmotivisch wiederkehrender Ton, als schwermütiges, resigniertes ostinato.« Franz Norbert Mennemeier, Hugo von Hofmannsthal. In: Die deutsche Lyrik II. Hg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1959, S 303–317, hier S. 304.

Versanfang.³² Diese Häufung der einfach reihenden »Und«-Konjunktion erweckt den »Eindruck [...], die hier aufgezählten Phänomene stellten lediglich einen Ausschnitt einer längeren und beliebig fortsetzbaren Reihe dar. In diesem ersten Sinnabschnitt präsentiert der Text Kreisläufe des Lebens, an denen stets das Vergebliche und Vergängliche hervorgehoben wird.“³³

Neben den zahlreichen »Und«-Berufungen prägen Alliterationen den Stil des Gedichts. Man zählt nicht weniger als 22 »W«-Alliterationen: »wachsen [...] wissen, wachsen« (Str. 1); »werden [...] wie [...] wenig« (Str. 2); »weht der Wind [...] wieder [...] wir [...] Worte« (Str. 3); »Wozu [...] Was wechseln [...] Weinen« (Str. 5); »Was [...] wir [...] wandernd« (Str. 6); »Was [...] Wort« (Str. 7); »Wie [...] Waben« (Schlussvers).³⁴ Durch die Positionierung der markanten Frageworte in den drei letzten Stropheneingängen erhält auch dieses Stilmittel seine besondere Betonung. Dem reihend referierenden Teil der »Ballade« folgen daraus resultierende Fragen. Und während noch das immer wiederholte »Und« die Gleichförmigkeit und Gleichgültigkeit der Dinge und der Begebenheiten betont, setzt schon in der dritten Strophe die Dominanz der »W«-Bildungen ein, die dann die drei Schlussstrophen beherrschen. Die traditionell mit Kakofonien konnotierten »W«-Alliterationen³⁵ umschreiben einerseits die Nichtigkeiten »des äußeren Lebens«, andererseits vor allem die ununterbrochene Wiederkehr des immer Gleichen, die auch mit dem verstärkt wiederholten Adverb »wieder« angesprochen ist: »Und immer weht der Wind, und immer wieder / Vernehmen wir und reden viele Worte.« Die stete, offenbar sinnleere

³² »Das Gedicht beginnt unvermittelt mit einem ›Und‹, das sich durch die ersten vier Terzinen zieht.« Julian Werlitz: »Ballade des äußeren Lebens«. In: Hofmannsthal-Handbuch. Hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, S. 144; diese Feststellung ist nicht ganz zutreffend formuliert: In den zehn Versen ab der fünften Terzine finden sich weitere acht Belege.

³³ Ebd.

³⁴ Allein in der die Aufzählungen der Eingangsverse beschließenden Mittelstrophe (V. 10–12) findet sich kein »W«-Anlaut, während er in der vorausgehenden Strophe am auffälligsten, nämlich gleich fünfmal, vertreten ist.

³⁵ Als Beispiel sei nur an die Schlusszeilen von Friedrich Hölderlins berühmtem Gedicht »Hälften des Lebens« erinnert, »im Winde / Klirren die Fahnen«, die ebenfalls – und durchaus Hofmannsthals Formulierung vergleichbar – auf eine Fülle von »W«-Alliterationen folgt: »Weh mir, wo nehm ich, wenn /Es Winter ist [...] im Winde / Klirren die Fahnen.«

Wiederkehr des Windes³⁶ verbindet sich mit dem leeren Gerede vieler Worte.

Besonders diese Verse weisen eindeutig auf Aussagen des Buches »Kohelet« (1,6) in deutschsprachigen Versionen zurück. Während Luther die schlichte Aussage der »Vulgata« (»in circuistu pergit spiritus, et in circulos suos revertitur«) mit einfachen Worten wiedergab (»Der Wind geht gen Mittag und kommt herum zur Mitternacht und wieder herum an den Ort, da er anfing«), entwickeln spätere Übersetzer Formulierungen mit immer häufigeren »W«-Alliterationen: »Der Wind weht nach Süden und dreht sich nach Norden, in währendem Wechsel weht der Wind. Drauf kehrt der Wind zu neuem Kreislauf zurück.«³⁷ »Der Wind weht gegen Süden und wendet sich nach Norden; es weht und wendet sich der Wind, und weil er sich wendet, so kehrt der Wind wieder zurück.«³⁸

Die Weisheitslehre »Kohelets« und die resümierende Feststellung der »Ballade« sind weitgehend identisch, und dass die Texte insgesamt einander nahestehen, können Zitate aus dem ersten und dem dritten Kapitel des Buches »Kohelet« verdeutlichen:

Der Wind geht [...] herum an den Ort, wo er anfing. (Koh 1,6)

[...] es war alles eitel und Haschen nach Wind. (Koh 1,14)

Und ich richtete mein Herz darauf, dass ich lernte Weisheit [...]. Ich ward aber gewahr, dass auch dies ein Haschen nach Wind ist. (Koh 1,17)

³⁶ Wie es schon »Kohelet« (2,11) in die Wendung fasste: »Da ich aber ansah alle meine Werke [...], da war es alles eitel und Haschen nach Wind.« Diese Formulierung war in den Lutherbibeln um 1890 zu finden (vgl. Calwer Bibelkonzordanz. Calw/Stuttgart 1893, S. 503 – mit sieben Nachweisen im Prediger Salomo). – Vgl. die Fülle bildlicher Bedeutungen im grimmischen Wörterbuch (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. XIV.2. Leipzig 1960, Sp. 251–267) unter den Stichworten »flüchtigkeit oder nichtigkeit« und »leere«: »also auch die irdischen sinn und gedanken [...] zu einem wind werden« (Paracelsus; Deutsches Wörterbuch, Sp. 255); alle irdischen Dinge sind »schatten, staub und wind« (Andreas Gryphius »Es ist alles eitel«. In: Ders., Lyrische Gedichte. Hg. von Hermann Palm. Stuttgart 1884, S. 102). In Verbindung mit leerem Gerede (vgl. Hofmannsthals »immer wieder / Vernerhmen wir und reden viele Worte« – »in den wind reden«, heißt es in Redensarten; Deutsches Wörterbuch, Sp. 239) findet sich ein Beleg im 1871 erschienenen Roman »Die letzte Reckenburgerin« der Louise von François (Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 1. Leipzig 1918, S. 273): »Reden, vor deren Logik die Gegenrede verhallte wie leerer Wind.«

³⁷ Das alte Testament [nach der Vulgata]. Übersetzt von Eugen Henne. Teil 2. Paderborn 1952 (1. Aufl. 1936), S. 359.

³⁸ Fritz Eugen Schlachter in seiner erstmals 1905 erschienenen Übersetzung nach dem hebräischen Urtext (zit. nach www.bibel-online.net/buch/schlachter_1951/prediger/1/#1 [Zugriff: 31.10.2017]), der in diesem einen Vers nicht weniger als zehn »W«-Anlaute bringt!

Das Bild des ziellosen Windes benutzt auch der Prophet Baruch (6,51): »der Wind weht in allen Landen.«

Die Aussagen der »Ballade« zum fruchtlosen Sehen und Hören (V. 19 und 8) erinnern an die Bemerkungen des Predigers: »Das Auge sieht sich niemals satt, und das Ohr hört sich niemals satt.« (Koh 1,8)

Das Hofmannsthalsche »Was frommt das alles uns« ist ebenfalls im Buch »Kohelet« vorgebildet, wo es eingangs heißt: »Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe« (Koh 1,3).³⁹ Auch die Antwort auf die rhetorische Frage »Was frommts, dergleichen viel gesehen haben« scheint alttestamentarisch vorgeprägt: »Denn es frommt dir nicht, dass du gaffst nach dem, was dir nicht befohlen ist« (Sir 3,23).

Eine stupende Gleichheit der Reihenfolge in weiteren Aufzählungen »Kohelets« (3,2–5) mit der Ballade ist – im Ganzen, wenn auch nicht immer in Einzelheiten – überzeugend bereits entdeckt worden:⁴⁰

geboren werden und sterben	wachsen auf [...] und sterben
pflanzen und ausrotten	süße Früchte [...] verderben
würgen und heilen	Lust und Müdigkeit
brechen und bauen	wozu sind diese aufgebaut
weinen und lachen	wechselt Lachen, Weinen

Der alttestamentarische Geist des Buches »Kohelet« steht hinter den die »Ballade« Hofmannsthals eröffnenden Versen. Das ändert sich mit der durch die plötzlich reimlose Kadenz herausgehobene und durch den Verseingang »Und dennoch« angezeigte Peripetie in der Mitte der siebten Strophe. Das dichterische Wort vermag offenbar, all die aufgezeigten Wertlosigkeiten aufzuwiegen. Es wird in ähnlicher Funktion und Platzierung berufen wie etwa in den auch thematisch verwandten Gedichten des Andreas Gryphius (»Es ist alles eitel«)⁴¹ und der Annette von Droste-Hülshoff (»Im Grase«). Im Gryphiusschen Sonett findet sich die Peripetie erst in der letzten Zeile: »Noch wil, was ewig ist, kein einig mensch betrachten« – eine Abwendung von den nichtigen irdischen Gegebenheiten und eine Hinwendung zum einzige erstrebenswerten Ewigen ist zwar »noch« nicht eingetreten, aber offenbar jederzeit möglich. Auch im Dros-

³⁹ Vgl. 1Kor 6,12: »es frommt aber nicht alles.«

⁴⁰ Schier, Metamorphose des Wortes (wie Anm. 21), S. 220.

⁴¹ Gryphius, »Es ist alles eitel« (wie Anm. 36), S. 102. – Im Titel und durch seine Leitworte eindeutig auf das erste Kapitel des Buches »Kohelet« bezogen.

tegedicht⁴² erfolgt nach der Vorstellung all der Flüchtigkeiten und Vergänglichkeit die Peripetie mit einer ähnlichen Wendung zu Beginn der Schlussstrophe: »Dennoch, Himmel, immer mir nur / Dieses eine nur [...].« Mit den Worten »was ewig ist«⁴³ und »Himmel« werden in diesen Peripetien transreale Sphären berufen. Man darf das »Dennoch« wohl als kraftvolle Entgegnung auf die Flüchtigkeiten und Nichtigkeiten des äußeren Lebens verstehen: Der Himmel soll nur »dieses eine« verleihen, nämlich für jeden »kärglichen Strahl« als dankbar leuchtende Antwort, den »farbig schillernden Saum« des dichterischen Wortes.⁴⁴

In Hofmannsthals »Ballade« zielt »dennoch« auf das bedeutungsschwere dichterische Wort, das den eingangs aufgezeigten Sinn- und Zwecklosigkeiten, den ins Leere zielenden rhetorischen Fragen und besonders dem bloßen Gerede (»reden viele Worte«) entgegensteht, all das gleichsam auf- oder gar überwiegt: Wer das Wort »Abend« in diesem Sinn auszusprechen und zu erfassen vermag, der hebt damit die Grundstimmung allen Lebens, die »Trauer«, zwar nicht auf, aber ihm wird der »tiefe Sinn« des Seins offenbar. Die Nichtigkeiten und die Flüchtigkeit des »äußeren Lebens«, wie sie niemals radikaler und die Jahrhunderte überdauernd als im Buch »Kohelet« dargestellt sind, werden immer weiter bestehen, aber mit der Benennung des einen Wortes »Abend« in seiner Bedeutsamkeit und in seinem »Tiefsinn« kann das dichterische Sprechen ein Gegengewicht finden.

Die Bedeutung von »Tiefsinn« – vor allem in Verbindung mit »Trauer« – ist nicht ohne Weiteres deutlich. Das Grimmsche Wörterbuch⁴⁵ bietet zum Lemma vor allem Belege aus Klopstocks Dichtungen und resümiert als erste Erklärung »tief eindringender sinn, gedankentiefe«; Goethes Wort, mit »Tiefsinn« bemerke man bald, »dass hinter der äuzern erscheinung [...] noch manches geheimnis verborgen« sei, bestätigt

⁴² Vgl. Heinz Rölleke, »Dennoch, Himmel ...« Zu Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht »Im Grase«. In: Ders., »Und Bestehendes gut gedeutet« (wie Anm. 30), S. 163–169.

⁴³ Die Charakterisierung, bei solchen Peripetien handle es sich um »eine Wendung zum Positiven«, greift wohl etwas zu kurz. So Schier, Metamorphose des Wortes (wie Anm. 21), S. 219.

⁴⁴ Was mit dem Bild des auf den Strahl des Himmels farbig aufleuchtend Antwortenden gemeint ist, wird aus dem Drostegedicht »Poesie« deutlich: »Das ist Poesie! / Jener Strahl [...] über Alles gleitend / Tausend Farben zündet an« (Annette von Droste-Hülshoff, Gedichte. Hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1998, S. 124) – es ist das »Zauberwort«, von dem das Gedicht »Lebt wohl« (ebd., S. 304) spricht.

⁴⁵ DWB (wie Anm. 36), Bd. XI.1., Sp. 492.

das und stimmt zum Hofmannsthalschen Wortgebrauch. Die zweite Erklärung im Wörterbuch, Tiefsinn bezeichne »namentlich das versunkensein in trübe gedanken, trübsinn, schwermut«, schlägt eine Brücke zum Begriff »Trauer«: Das dichterische Aussprechen des Wortes »Abend« evoziert »Tiefsinn und Trauer« in eins. Der tiefe, seinserhellende Sinn des Wortes »Abend« bewirkt zugleich melancholische Trauer, die allein schon durch das immer wiederkehrende Gefühl des Abschieds vom Tag wachgerufen wird.

Später hat Hofmannsthal »Abend« als ein Jahrtausendwort (zwischen Sappho und Goethe) empfunden und definiert:

Bedeutung des Abends. [...] Der Abend als Erfüllung: etwas millenarisches [...] ad me ipsum: und dennoch sagt der viel der Abend sagt [...] bei den Alten ist es Hesperos der alles zusammenführt was die Eos trennt (Fr Sapph. 95 [...] der den Küchlein die Mutter, allen Wipfeln die Ruhe wiederbringt –⁴⁶

Ἐσπέρος, der Abend(-stern), vereinigt zur Nacht alles erneut, was die Αὔως (Eos), die Morgenröte, am Beginn des Tages getrennt hatte.⁴⁷

Berufen und in der Lage das Wort »Abend« in diesem (Tief-)Sinn zu sagen, sind vornehmlich die Dichter.⁴⁸ Dafür spricht auch die »Honig«-Metapher am Ende der »Ballade«, denn schon seit der Antike sind die dichterisch inspirierten Worte mit Honig verglichen worden. Bernhard von Clairvaux wurde wegen seiner sprichwörtlichen Beredsamkeit als »Doctor mellifluos« (»Honig verströmender gelehrter Prediger«)⁴⁹ gerühmt; in Brentanos »Märchen von dem Schulmeister Klopstock« werden die Worte des zum Dichter berufenen »Trilltrall« mit Honig verglichen.⁵⁰ Von der Kraft des dichterischen Wortes und dessen Über-

⁴⁶ SW XXXVII Aphoristisches, S. 128. – »Nahezu wörtliches Zitat aus Bachofens »Mutterrecht« (ebd., S. 504). Bachofen kontaminiert ein Fragment der antiken Dichterin Sappho aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert mit einer Anspielung auf Goethes »Nachtlied« aus dem Jahr 1780.

⁴⁷ Vgl. Andreas Bagordo, Sappho. Gedichte. Griechisch – Deutsch. Düsseldorf 2009, S. 206 (neuerlich diskutiert man, ob Sappho das Verb φέπειν im Sinn von »[wieder]bringen« oder »forttragen« gebraucht hat; das stand für Bachofen und Hofmannsthal nicht in Frage).

⁴⁸ In ähnlichem Sinn spricht Curt Hohoff über Sappho und die »Treffsicherheit ihres schlchten Worts« in: Lyrik des Abendländs. München 1963, S. 736.

⁴⁹ Darstellungen des Heiligen zeigen oft »zu Füßen« einen »Bienenkorb«, der für seine »überzeugende Beredsamkeit« steht, so Hildegard L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 1968, S. 71.

⁵⁰ Clemens Brentano, Werke. Bd. 3. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1965, S. 449: »Du [...] sprichst dabei wie Honig so süß«. Zuvor hatte sich Trilltrall seiner Verwandtschaft

legenheit gegenüber dem leeren alltäglichen Wesen spricht Novalis, den Hofmannsthal⁵¹ nicht zufällig bei der späteren Betrachtung seiner »Ballade« beruft: »Dann fliegt vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort«.⁵² In Anlehnung an Novalis hat auch Eichendorff das Gleiche formuliert: »[...] die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort«.⁵³ Vom dichterischen »Zauberwort« spricht auch das Drosstegedicht »Lebt wohl«, dessen Struktur Verwandtschaft mit der »Ballade« zeigt: »Lasst mich [...] allein mit meinem Zauberwort.«⁵⁴

Eine spätere Charakterisierung einiger seiner Jugendwerke darf man wohl auch auf die »Balladen« beziehen: »frühe Weisheit [...] ›Ballade des äußeren Lebens‹«.⁵⁵ Die Formulierung dürfte auf das Weisheitsbuch »Kohelet« anspielen, dessen Beschreibung des »äußeren Lebens« seine überzeitliche Gültigkeit behält. Das Jugendgedicht stellt ihm indes das »vielsagende« dichterische Wort gegenüber.

Seit dem »Chandos«-Brief werden dem ›Wort‹ dieses Gewicht und diese scheinbare Gültigkeit abgesprochen,⁵⁶ und es setzen sich in der

mit dem heiligen Johannes, dem mächtigen Prediger »in der Wüste«, gerühmt (ebd., S. 444), dessen »Speise [...] war [...] wilder Honig« (Mt 3,4; Mk 1,6).

⁵¹ SW I Gedichte 1, S. 225: »zu jenem: und dennoch sagt der viel, der Abend sagt. Der Abend ist sentimental wie der Morgen naiv ist Novalis.«

⁵² Notizen zum Roman »Heinrich von Ofterdingen«, In: Novalis, Schriften. Bd. 1. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 360.

⁵³ Joseph von Eichendorff, »Wünschelrute«, In: Ders., Werke. Hg. von Ansgar Hillach. Bd. 1. München 1970, S. 132. Dass dieses berühmte Wort Eichendorffs wohl auf das Novalisgedicht zurückgeht, beweist unter anderem dessen vollständige Zitierung in seiner »Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands«. Hg. von Wilhelm Kosch. 2. Teil. Kempten/München [1906], S. 324.

⁵⁴ Droste-Hülshoff, Gedichte (wie Anm. 44), S. 304. Auch im programmatischen Mörike-Gedicht »An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang« ist vom poetischen »Zauberwort« die Rede, das »Wunderkräfte« wachzurufen versteht. In: Eduard Mörike, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer und Bernhard Zeller. Stuttgart 1967ff, Bd. 1,1: Gedichte. 1. Teil: Text. Hg. von Hans-Henrik Krummacher. 2003, S.11f. – Schon im 16. Jahrhundert wurden im »theatrum diabolorum« (Franckfurt a.M. 1569) Zauberworte mit der Macht des dichterischen Sprechens in Zusammenhang gebracht: »die zauberworte, welche von den poeten carmina ... genennet werden«. In: Dwb. (wie Anm.36) Bd. XV, Sp. 376. – In Hofmannsthals Werk begegnet der Begriff »Zauberwort« in jeweils changierender Bedeutung insgesamt viermal

⁵⁵ SW I Gedichte 1, S. 224.

⁵⁶ »Was ist der Mensch, daß er Pläne macht!«, heißt es in deutlicher Anlehnung an »Kohelet« in: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 46, ehe dem »Wort« die ihm in der »Ballade« attestierte Dignität und Kraft mehrfach abgesprochen wird: »die Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze«; »nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen«; »Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist«; »Begriffe [...] das Tiefste, [...] blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen« (ebd., S. 48–54). – Auch das Gedicht des Novalis, das man seinerzeit im Blick auf die »Ballade« als eine Art von Eideshelfer für die Macht des »Wortes« ansehen

weiteren Rezeption des »Kohelet« dessen pessimistische Einsichten wieder durch. Das lässt sich unter anderem an den späteren, letztlich auf dieses Weisheitsbuch zurückgehenden Anleihen bei den Arbeiten am »Jedermann« ablesen, aber auch bereits an zeitgenössischen Beispielen wie etwa der brieflichen Äußerung Otto Erich Hartlebens vom 10. Mai 1896: »Von Ihnen sind doch die Worte, die ich täglich denke ›und immer weht der Wind.«⁵⁷

In der »täglichen« Rezeption der Hofmannsthalschen Ballade steht schon früh das »Kohelet«-Bild der sinnlosen Wiederkehr des Windes, des ewig Gleichen, des Nichtigen im Mittelpunkt, nicht aber das starke, sinnstiftende und wohl auch trostvoll gemeinte Wort »Und dennoch sagt der viel, der ›Abend‹ sagt«. Hofmannsthal selbst ist alsbald dahin auf dem Weg, wie es sich im vier Jahre später entstandenen Gedicht »Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer« anzudeuten scheint. Jedenfalls im Vokabular⁵⁸ klingen einige Details des »äußeren Lebens« aus der Aufzählung in der »Ballade« an, doch ist bezeichnenderweise die Rede vom tiefsinngigen »Wort« vermieden, obwohl sie sich beim Thema ›Tod eines großen Schauspielers‹ angeboten hätte.

Ballade (1894)⁵⁹

sterben [...] wie tote Vögel
Die wir doch groß [...] sind
Und Straßen laufen durch das Gras
Und Kinder wachsen auf mit

Nachruf auf Mitterwurzer (1898)⁶⁰

starben sie [...]. und jeder tot.
Er wurde groß.
Er war das Land, durch das die
Straßen laufen.⁶¹
Mit Augen wie die Kinder saßen wir
tiefen Augen

Zwar wird dem Mimen Großes attestiert – »So war in ihm die Stimme alles Lebens« –, doch ist auch dieses Große nur ein weiteres Zeichen der Endlichkeit alles Irdischen und dem Tod schon anheimgegeben:

konnte (vgl. Novalis, Schriften 1, wie Anm. 52), wird mit seiner Wendung vom »Schlüssel aller Kreaturen« in die Resignation einbezogen: Die einstige höhere Ahnung, »alles wäre Gleichen und jede Kreatur ein Schlüssel der andern«, ist dem Schreiber des Chandos-Briefs abhanden gekommen, so SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 48.

⁵⁷ SW I Gedichte 1, S. 223.

⁵⁸ Dafür spricht auch die Reihung des zwölffachen »Und« in den Verseingängen.

⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁰ SW I Gedichte 1, S. 82f.

⁶¹ Die handschriftliche Vorfassung dieses Verses »Land, durch das die Straßen laufen mit Thüren Städten Dörfern« (SW I Gedichte 1, S. 350) steht der »Ballade« durch die dreigliedrige Aufzählung noch näher (»Orte [...] voll Fackeln, Bäumen, Teichen«).

Und über ihn bekam der Tod Gewalt!
Blies aus die Augen, deren innrer Kern
Bedeckt war mit geheimnisvollen Zeichen,
Erwürgte in der Kehle tausend Stimmen
Und tötete den Leib [...].

Auch das tiefesinnige »Wort« des Dichters, auch die »Stimme alles Lebens« des großen Schauspielers, die das alltägliche Gerede mit Tiefsinn und Kraft konterkarieren, auch sie müssen oder sind schon dahin. In diesem Sinn behält Kohelet das letzte Wort: »Ich sah an alles Tun, das unter der Sonne geschieht; und siehe, es war alles eitel und Haschen nach Wind.« (Koh. 1,14)⁶²

⁶² Formulierung in Lutherbibeln um 1890, vgl. Anm. 36.

Daniel Hilpert

»Mein Fleisch heißt Lulu«
Eugenik und Sexualpathologie in Frank Wedekinds
»Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« (1894)

Einleitung

Im Jahr 1894 stellt Frank Wedekind mit seinem Drama »Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« seine erste literarische Auseinandersetzung mit dem Lulu-Stoff fertig, später folgen die Bearbeitungen »Der Erdgeist« im Jahr 1895, »Die Büchse der Pandora« aus dem Jahr 1903 und 1913 die Zusammenführung »Lulu«. Diese Urfassung markiert somit den Beginn einer knapp 20 Jahre andauernden Beschäftigung mit jener Thematik, die Wedekinds umstrittenen Ruf als Autor beim Publikum und den Zensurbehörden gleichermaßen begründet.¹

Angesichts der jegliche Deutung des Stückes überlagernden Sitten- und Schamlosigkeit des Stoffes wird häufig übersehen, dass Wedekinds erste Beschäftigung mit der Thematik im Rahmen der »Monstrettragödie« zugleich einen zentralen Kulminationspunkt seiner bis dahin andauernden literarischen Beschäftigungen darstellt. Es sind in erster Linie zwei Themengebiete, die seine ersten Arbeiten bis dahin prägen: In seinem literarischen Erstling »Frühlings Erwachen« setzt er sich 1891 intensiv mit den Fragen der Sexualität und damit zusammenhängend der gesellschaftlichen Sexualmoral auseinander und schafft damit einen wichtigen thematischen Grundpfeiler – auch für spätere Werke.² Den anderen Pol bildet die literarische Beschäftigung mit dem Thema Eugenik, das bestimmend für die Entstehung des »Eden«-Projekts und das hieraus aus-

¹ Sehr deutlich veranschaulicht Thomas Manns Gutachten über Wedekinds »Lulu« im Rahmen seiner Tätigkeit als Mitglied des Münchner Zensurbeirates diese Ambivalenz: Laut Mann handelt es sich bei dem Drama um eine »moderne Dichtung, deren Bedeutsamkeit, Tiefe, Ernst und Wert in Kennerkreisen längst anerkannt« sei, auf der anderen Seite jedoch im Jahr 1904 das Publikum anlässlich einer Aufführung durchweg »entrüstet, abgestoßen« und zu »zornigem Protest geneigt« gewesen sei (Gutachten über Frank Wedekinds Schauspiel »Lulu«, Frankfurt a.M. 2009, Abs. 372).

² Vgl. hierzu grundlegend Johannes Pankau, Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg 2005, S. 121ff.

gekoppelte Prosastück »Mine-Haha« ist,³ mit dem sich Wedekind bereits ab 1890 beschäftigt.⁴

In der »Monstrettragödie« kulminieren seine bisherigen literarischen Überlegungen zu den Themen Sexualität und Eugenik, analog zu den im Folgenden näher zu betrachtenden Überschneidungsfeldern beider Bereiche im zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurs, in einer neuen Gestalt, deren befremdliche Andersartigkeit überhaupt erst das »Monströse« im Drama hervorbringt. Zugleich gehen von dieser ersten Figurenzeichnung Lulus die entscheidenden Impulse für ihre weitere Darstellung in den späteren Bearbeitungen des Stoffs durch Wedekind aus.

Degeneration, Eugenik und Sexualpathologie

Angesichts zunehmender sozialer Spannungen und gesellschaftlicher Konflikte entwickelt sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa eine regelrechte Angst vor der Degeneration der Bevölkerung.⁵ Was den damit verbundenen Diskurs so wirkungsmächtig macht, ist der Umstand, dass er »ein Kontinuum von biologischen und sozialen Erklärungsweisen kultureller bzw. zivilisatorischer Regression« erstellt und es so ermöglicht, »sexuelle, ‚rassische‘, psychologische und sogar ästhetische Devianz als Zeichen eines kulturellen Niedergangs zu lesen«.⁶ Aus dieser Furcht heraus etabliert sich die Eugenik als Disziplin der Steuerung und Kontrolle der menschlichen Erbgesundheit gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eigene Wissenschaft,⁷ die in enger Anlehnung an

³ Vgl. hierzu Daniel Hilpert, »Triumpf des Körpers. Literarische Eugenik in Frank Wedekinds »Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen« und »Hidalla«. In: HJB 23, 2015, S. 327–361.

⁴ Wedekind gibt selbst gegenüber Georg Brandes Auskunft über die Entstehung des Fragments: »Im Jahr 1895 wollte ich meine Utopie schreiben. Der Roman war auf 18 Kapitel berechnet von denen nur die ersten 3 fertig wurden, die ich dann, nur wegen stilistischer Qualitäten, die sie mir zu haben schienen, unter dem Titel »Mine-Haha« herausgab.« Zit. nach Klaus Bohnen, Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. In: Euphorion 72, 1978, S. 106–119, hier S. 114.

⁵ Vgl. hierzu auch Peter Becker, Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 20. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis. Göttingen 2002, S. 320f., der näher auf die sozialen und politischen Ursachen der Sorge um das Wohl um den »Volkskörper« eingeht.

⁶ Susanne Komfort-Hein/Susanne Scholz, Lustmord – zu einem kulturellen Phantasma um 1900. In: Dies., Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus 2007, S. 7–20, hier S. 10.

⁷ Francis Galton definiert die Eugenik bereits 1883 als »science of improving stock, [...] which, especially in the case of man, takes cognizance of all influences that tend in however

Darwin von der kontinuierlichen Höherentwicklung der menschlichen Art ausgeht und zugleich in der Außerkraftsetzung der natürlichen Auslesemechanismen durch die Zivilisation eine Gefahr für die menschliche Evolution sieht.⁸

Innerhalb des übergeordneten Diskurses um die Degeneration ergibt sich eine enge Verbindung zwischen den Bereichen Eugenik und Sexualität beziehungsweise Sexualpathologie: So werden Krankheiten auf dem Gebiet der Sexualität, die sich in Form von abnormen sexuellen Verhaltensweisen zeigten, neben dem Alkoholismus und der Kriminalität als Degenerationssymptome erkannt, die an der Erbmasse der Bevölkerung nagen.⁹ Die Annahme der progressiven Vererbung psychischer Krankheiten, die die deutsche Psychiatrie aus Frankreich übernimmt, verstärkt aus Sicht der Eugenik den konkreten Handlungsbedarf:¹⁰ »Wenn degenerative Merkmale erblich sind, dann gehen sie nicht mit dem Träger unter, sondern werden von Generation zu Generation weitergegeben und akkumulieren sich bis zum biologischen Kollaps eines ganzen Volkes.«¹¹

Die besondere Bedeutung der Erblichkeit von Geisteskrankheiten auf dem für die Bevölkerungsentwicklung zentralen Gebiet der Sexualität wird insbesondere bei Richard von Krafft-Ebing deutlich, dessen Arbeit »Psychopathia Sexualis« aus dem Jahr 1886 Wedekind nachweislich kannte und der er bereits einzelne Aspekte für »Frühlings Erwachen« entnahm.¹² Krafft-Ebing setzt sich hierin mit den zeitgenössischen »Verir-

remote a degree to give to the more suitable races or stains of blood a better chance of prevailing speedily over the less suitable than they otherwise would have had« (Inquiries into Human Faculty and its Development. London 1883, S. 17).

⁸ Vgl. hierzu Peter Weingart/Jürgen Kroll/Kurt Bayertz, Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland. Frankfurt a.M. 1988, S. 17.

⁹ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 48f. Es gehört zu den Besonderheiten des eugenischen Diskurses im deutschen Sprachraum, dass dieser, im Gegensatz zum vom Naturforscher und Schriftsteller Francis Galton geprägten englischen Diskurs, in erster Linie von Medizinern geführt wird.

¹¹ Ebd., S. 50.

¹² Bereits mehrfach wurde von der Forschung auf einen Tagebucheintrag Wedekinds vom 8. August 1889 Bezug genommen, in dem sich dieser auf eine von Krafft-Ebing dargestellte Fallgeschichte, eine »Anekdote aus Krafft-Ebing« bezicht (Frank Wedekind, Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Hg. von Gerhard Hay. Frankfurt a.M. 1986, S. 108). Eindeutige Ansätze einer literarischen Adaptation Krafft-Ebings finden sich in »Frühlings Erwachen« in der fünften Szene des ersten Aktes, in der Wendla Moritz bittet, sie mit der Gerte zu züchtigen. Vgl. hierzu auch Katrin Hafemann, Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds »Lulu«-Doppeltragödie und »Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen«. Würzburg 2010, S. 72.

rungen des sexuellen Trieblebens«¹³ auseinander und hält bei höher entwickelten Kulturen die »sexuellen Funktionen« explizit für »abnorm«.¹⁴ Insbesondere die von ihm im Rahmen seiner Arbeit zentral untersuchten »Funktionsanomalien« auf dem Gebiet der Sexualität stellen demnach »funktionelle Degenerationsanzeichen« der Gesellschaft dar.¹⁵

Umgekehrt finden sich auch unter den Wortführern der Eugenik direkte Verweise auf die Psychopathologie. So betont beispielsweise Wilhelm Schallmayer, selbst praktizierender Arzt, der direkte Einblicke in die Psychiatrie hatte,¹⁶ dass gerade bei »Geisteskrankheiten« die »Vererbung krankhafter Anlagen eine hervorragende Rolle spielt«.¹⁷ Aus dieser Wahrnehmung heraus ergibt sich für die Eugeniker die Forderung nach einer Kontrolle der Fortpflanzung: Eine »sexuelle Hygiene«, so der Titel einer Arbeit des Schweden Seved Ribbig aus dem Jahr 1892,¹⁸ soll jegliche negative Einflüsse in diesem Bereich beseitigen und ein Klima der gezielt steuerbaren Vermehrung der Bevölkerung schaffen.

In diesem wissenschaftlichen Spannungsfeld, das sich aus der eugenischen Forderung nach einer radikalen Änderung der gesellschaftlichen Sexualmoral auf der einen und der Feststellung einer grassierenden entarteten Sexualität durch die Psychopathologie auf der anderen Seite zusammensetzt, findet Wedekind die Grundmuster der literarischen Andersartigkeit Lulus bereits vorformuliert.¹⁹ Dabei kann er sich den Um-

¹³ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart 1886, S. 6.

¹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Schallmayer machte das Staatsexamen in München als Assistent von Bernhard von Gudden, dem ersten Direktor des Burghölzli in Zürich. Vgl. Hans-Peter Kröner, »Schallmayer, Wilhelm«. In: Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd 22. Berlin 2005, S. 553–554, hier S. 553.

¹⁷ Wilhem Schallmayer, *Ueber die drohende körperliche Entartung der Culturmenschheit*. Berlin/Neuwied 1891, S. 12.

¹⁸ Vgl. Seved Ribbig, *Die sexuelle Hygiene und ihre ethischen Konsequenzen*. Deutsche Ausgabe von Dr. med. Oskar Reyher. Stuttgart 1890. In diesem Sinne stellt auch Alfred Hegar in seiner Arbeit »Der Geschlechtstrieb« aus dem Jahr 1894 fest: »Das einzige Mittel, was auch stets den jedesmaligen Verhältnissen angepasst und modifiziert werden kann, besteht in einer Regulirung der Fortpflanzung« (*Der Geschlechtstrieb. Eine social-medizinische Studie*. Stuttgart 1894, S. 151).

¹⁹ Vgl. hierzu auch Ruth Florack, Wedekinds »Lulu«. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen 1995, S. 261f., die in der »Monstrettragödie« die typischen Merkmale der Dramen- und Theaterreform um 1900 nachweist, wohingegen die späteren Bearbeitungen erheblich konventioneller seien. Auch nach Jörg Schönert erscheinen die späteren Bearbeitungen »Der Erdgeist« und »Die Büchse der Pandora« als »Domestizierungen« des ursprünglichen Stoffes (»Lulu regained«. Überlegungen zur Lektüre von Frank Wedekinds »Monstrettragödie« [1894]. In:

stand zunutze machen, dass die Eugeniker in ihren Arbeiten »noch ungezügelte[] Reformvisionen und Handlungsspielräume«²⁰ formulieren und ihre Überlegungen auch explizit als »Utopie«²¹ ausweisen. Hierdurch werden die Überlegungen vom Wissenschaftsdiskurs selbst zu einem künftigen »kollektiven Experiment« stilisiert, das die Bevölkerung an sich selbst zu vollziehen hat, um ihr zukünftiges Überleben zu sichern.²² Diesen Versuchscharakter, der die Überlegungen der Wissenschaft kennzeichnet, adaptiert Wedekind auf literarischer Ebene und bündelt in der »Monstretragödie« die in seinen bisherigen literarischen Arbeiten isoliert voneinander bestehenden Überlegungen zu den Bereichen Eugenik und Sexualpathologie und macht sie im Rahmen einer neuen Experimentalanordnung erstmals dramaturgisch nutzbar. Mit Lulu schafft Wedekind dabei eine Figur, die ihre Existenz entsprechend den Forderungen der Eugenik allein auf ihre Physis reduziert und damit zugleich ihre pathologische Wahrnehmung der eigenen Sexualität in einer programmatischen Formel kodiert: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225).²³

Überlebenskampf als Inszenierung: der »Erdgeist«-Prolog

Anlässlich der Aufführungen von »Der Erdgeist« verfasst Wedekind 1898 auf Bitten Carl Heines einen Prolog zur zweiten Bearbeitung des Lulu-Stoffs. Hierin soll, wie Heine sich später erinnert, das Publikum in die »Welt- und Kunstanschauung des Dichters« (W III,2 835) eingeführt

Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag. Hg. von Frank-Rutger Hausmann. Tübingen 1990, S. 183–193, hier S. 183). Zur Diskussion um die einzelnen Bearbeitungen und ihren Stellenwert vgl. Claudia Liebrand, Noch einmal: Das wilde, schöne Tier Lulu. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 20, 2001, S. 179–194.

²⁰ Weingart/Kroll/Bayertz, Rasse, Blut und Gene (wie Anm. 8), S. 32.

²¹ Alfred Ploetz, Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen. Ein Versuch über Rassenhygiene und ihr Verhältnis zu den humanen Idealen, besonders zum Socialismus. Berlin 1895, S. 143.

²² So Richard Nate, Beautiful People. Eugenische Experimente in der englischen Utopie der Moderne. In: »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III: 1890–2010. Hg. von Michael Bies und Michael Gamper. Göttingen 2011, S. 50–71, hier S. 51.

²³ Frank Wedekind, Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden. Hg. von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vincon. Darmstadt 2007–2013, Bd. III,1, S. 225. Ich zitiere die Arbeiten Wedekinds im Weiteren nach dieser Ausgabe mit der Sigle ›W‹ und Angabe des Bandes im Text.

werden.²⁴ Wedekind formuliert darin das poetologische Programm der Lulu-Thematik, welches die zentralen Aspekte der »Monstretragödie« in sich birgt und zugleich deren tiefe Wurzeln im eugenischen Diskurs offenbar werden lässt.²⁵

Bereits die Einführung des Tierbändigers im Prolog verdeutlicht, dass die darauffolgende Handlung des Dramas nichts anderes darstellt als eine auf die Bühne gebrachte Inszenierung des Überlebenskampfes im Darwinschen Sinne: »Hier kämpfen Mensch und Tier im engen Gitter« (W III,1 315). Damit rekurriert Wedekind auf die durch Darwin populär gewordene Formel des »Kampfes ums Dasein« auf der Erde,²⁶ im Zuge dessen die Menschheit seit jeher in einem »Kampfe um die Existenz«²⁷ mit anderen Rassen verstrickt ist. Wedekind überträgt dieses »Schauspiel« der Evolution in einen für ihn typischen Ort der Zurschaustellung: in die »Menagerie« (W III,1 315). Hierbei handelt es sich nicht um eine Zirkusvorstellung mit einem festen Programm, sondern um eine bloße Tiershow, bei der es alleine um die Präsentation fremder Kreaturen geht.²⁸ Bereits diese erste Lokalisierung verdeutlicht den Zusammenhang

²⁴ Für den Umstand, dass Wedekind bei der Ausarbeitung des Prologs den gesamten, bereits bestehenden Dramenkomplex im Blick hatte, spricht auch die Tatsache, dass er den Prolog Heine zufolge in einem »Kaffeehaus« und zwar »eines Nachts auf die Rückseite von drei aneinandergeklebten Theaterzetteln« (W III,2 835) niederschreibt und die Thematik nicht erst eindringlicher reflektieren muss. Vgl. zur Entstehung des Prologs genauer Susanne Fejer, Ein »Ausruber von Talent und Beruf«. Frank Wedekind und sein »Erdgeist«-Prolog. In: Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation. Hg. von Manfred Mittermayer und Silvia Bengesser. Leipzig 2014, S. 97–106, hier S. 99ff.

²⁵ Damit widerspreche ich Positionen wie derjenigen von Ruth Florack, die argumentiert, man könne aufgrund der unterschiedlichen Figurenzeichnung Lulus in den einzelnen Fassungen den Prolog nicht schon auf die »Monstretragödie« übertragen (vgl. Aggression und Lust. Anmerkungen zur »Monstretragödie«. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 20, 2001, S. 163–178, hier S. 173). Mit Liebrand ist zu entgegnen, dass die Inanspruchnahme des Prologs für den gesamten Dramenkomplex durchaus Sinn ergibt, gerade wenn es um zentrale Themen und Motive geht, die sich als gemeinsames Merkmal durch alle Fassungen ziehen. Vgl. Liebrand, Noch einmal (wie Anm. 19), S. 184. Auch Hartmut Vincon weist darauf hin, dass im Prolog wichtige »thematische Hinweise« für die Zeichnung Lulus zu finden sind (Prolog ist herrlich! Zu Frank Wedekinds Konzept dramaturgischer Kommunikation. In: Euphorion 95, 2001, S. 69–82, hier S. 79).

²⁶ Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Übers. von Heinrich Schmidt nach der 2. Auflage 1874 aus dem Englischen 1881. Einführung von Christian Vogel. 4. Aufl. Stuttgart 1982, S. 55.

²⁷ Ebd., S. 54.

²⁸ Vgl. hierzu Vincon, Prolog ist herrlich! (wie Anm. 25), S. 76, der als mögliche Einflüsse auf Wedekind zeitgenössische Tiervorführungen im Wiener Prater und ein Kinderbuch mit dem Titel »Große Menagerie« aus dem Jahr 1887 ausmacht, das bezeichnenderweise ebenfalls mit einem Prolog beginnt, der inhaltlich einige Parallelen zum »Erdgeist«-Prolog aufweist.

mit der Lulu-Thematik, bei der es ebenfalls darum geht, dem Publikum ein unbekanntes weibliches Wesen vor Augen zu führen.²⁹

Weiter liefert Wedekind unter Rückgriff auf den evolutionären Wettstreit zwischen den Arten eine Erklärung für die Gleichsetzung von Mensch und Tier, die ganz im Einklang mit dem Wissenschaftsdiskurs steht. Denn wo, so der Dompteur, bald »Thier, bald Mensch geduckt am Estrich liegt, Gebäumt das Tier, der Mensch auf allen Vieren« (W III,1 315), da verschwimmt die Grenze zwischen Tier und Mensch, d.h. zwischen dem triebgesteuerten Instinkt auf der einen und der durch gesellschaftliche Reglementierungen bestimmten menschlichen Existenz auf der anderen Seite. Die der Logik dieses Kampfes inhärente Gleichsetzung der Arten stellt bereits für Darwin den Grundstein für alle weiteren Überlegungen dar, wenn er einleitend zu seiner Arbeit »Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl« aus dem Jahr 1871 feststellt, dass »der Mensch mit anderen organischen Wesen bei jedem allgemeinen Schluss in Bezug auf die Art seiner Erscheinung auf der Erde inbegriffen sein müsse«.³⁰ Diese Überlegung stellt zugleich den zentralen Anknüpfungspunkt der frühen Eugeniker dar, die sich, wie beispielsweise Wilhelm Schallmayer 1891 in seiner Arbeit »Ueber die drohende körperliche Entartung der Culturmenschheit«, direkt auf Darwin beziehen und ebenfalls davon ausgehen, dass die Menschen »nicht die Welt ausmachen, sondern nur ein untergeordneter Teil eines unendlichen Ganzen sind«.³¹ Auch Alfred Ploetz, mit dem Wedekind bekannt war und dessen Arbeit »Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen« aus dem Jahr 1895 in die Entstehungszeit des Prologs

²⁹ Zugleich klingen damit inhaltlich unweigerlich Wedekinds »Zirkusgedanken« an, die von der Forschung herangezogen wurden, um die Figurenzeichnungen und Handlungsschemata im Werk Wedekinds aufzuzeigen. Vgl. hierzu genauer Jörg Schönert, Die (sogenannten) theoretisch-programmatischen Schriften Frank Wedekinds und ihre Relevanz für das Verständnis des ‚poetischen Werks‘. In: Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903–1918). Hg. von Sigrid Dreiseitl und Hartmut Vincon. Würzburg 2001, S. 251–262, hier S. 252. Eine direkte thematische Kontinuität zwischen den »Zirkusgedanken« und der »Monstrettragödie« stellt auch Stefan Riedlinger über den von Nietzsche bereits in »Also sprach Zarathustra« formulierten Begriff der Elastizität her (Aneignungen – Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption. Marburg 2005, S. 16).

³⁰ Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Übers. von J. Victor Carus. Stuttgart 1871, S. 1.

³¹ Schallmayer, Ueber die drohende körperliche Entartung (wie Anm. 17), S. 1.

fällt, sieht in diesem Sinne die Menschen explizit auf einer Ebene mit den »übrigen Thiergattungen«.³²

Weiter führt der Dompteur im Prolog über den Inhalt der »Lust- und Schauerspiele[]« aus, dass hierin »Haustiere« (W III,1 315) zu bestaunen sind, die an »blasser Theorie ihr Mütchen kühlen« und in »behaglichem Geplärr« schwelgen wie die »andern Tiere im Parterre« (W III,1 316). Die Gleichsetzung der Schauspieler und Zuschauer mit Tieren verdeutlicht an dieser Stelle die Tatsache, dass die »Entwicklungslehre«, also der »Wettstreit der Arten«, sowohl für die körperliche als auch für die »kulturelle« Entwicklung der Menschheit gilt.³³ Die Kultur ist damit, und dies gilt insbesondere für die Bühne Wedekinds, dem natürlichen Wettstreit unterworfen und nicht länger ein Hort der rein menschlichen Vernunft. Wenn die Menagerie in diesem Zusammenhang als mögliches neues Modell des zeitgenössischen Theaters erscheint und zugleich als »Metapher der modernen Realität«,³⁴ dann wird die mimetische Funktion des Theaters von Wedekind im »Erdgeist«-Prolog neu definiert: Indem das menschliche Ringen im evolutionären Kampf dargestellt wird, macht Wedekind die bislang verborgene Triebfeder jeglicher biologischer Entwicklung sichtbar und wandelt dabei zugleich die diesem Kampf innerwohnende unbändige Energie in ein bis dahin nicht genutztes poetisches Potenzial um. Wenn im Rahmen seiner dramatischen Arbeiten vom Gedanken des »Welttheaters« gesprochen wird,³⁵ dann wurde diesem Zusammenhang bislang zu wenig Beachtung geschenkt.

Der hierdurch erzielte theatralische Mehrwert wird dem Zuschauer beziehungsweise Leser im Weiteren unmissverständlich angekündigt: Es gehe darum, das »wilde Tier, das schöne, wahre Tier« (W III,1 316) zu sehen. In Gestalt einer Schlange werden diesem Wesen einerseits genuin menschliche Eigenschaften zugesprochen wie »Unheil anzufügen, Zu bannen, zu verführen, zu vergiften, Zu morden« (W III,1 316). Andererseits verweist die gleichzeitige Verbindung mit einem Tiger, einer

³² Ploetz, Die Tüchtigkeit unserer Rasse (wie Anm. 21), S. 16.

³³ Schallmayer, Ueber die drohende körperliche Entartung (wie Anm. 17), S. 3.

³⁴ Katrin Ehlers, *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im 'Theater auf dem Theater' (1899–1941)*. Münster/New York 1997, S. 158.

³⁵ So Hans-Jochen Irmer in seiner grundlegenden Studie über das Dramenwerk Wedekinds (Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. Berlin 1975, S. 7).

»Bestie«, die »schön« und gleichzeitig »so wild« (W III,1 317) ist, auf die animalische Seite dieses Geschöpfes.³⁶

In der damit angesprochenen verstörenden Verbindung liegt der eigentliche Reiz dieses Geschöpfes und, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, zugleich ein wesentliches narratives Potenzial des gesamten Dramenkomplexes begründet, das Wedekind in der »Monstretragödie« bereits zentral herausstellt. Denn um den Namen dieses Wesens zu erfahren, so der Tierbändiger abschließend, muss man hereinspazieren, respektive den Inhalt des Dramas betrachten. Obwohl am Ende des Prologs bewusst offengehalten ist, um wen es sich bei diesem fremdartigen, aber zugleich faszinierenden Geschöpf handelt, ist dem Leser an dieser Stelle nur eine Assoziation möglich: Lulu.³⁷

Lulu – »Thier« und »Weib« zugleich

Die im »Erdgeist«-Prolog zum Ausdruck gebrachte Auflösung der Grenze zwischen Tier und Mensch im Rahmen der Figurenzeichnung kommt bereits in der »Monstretragödie« zum Tragen und findet sich auch in Wedekinds weiteren Bearbeitungen des Stoffs: Lulu ist »Thier« und »Weib« (W III,1 228) zugleich.³⁸ Genau wie durch den Tierbändiger angekündigt, wird sie relativ bald im Handlungsverlauf als Lebewesen eingeführt, das »dressiert« (W III,1 186) wurde und somit ursprünglich einen nicht domestizierten Charakter aufweist. Dieser äußert sich auf

³⁶ Vgl. hierzu auch Ortrud Gutjahr, die darauf hinweist, dass Wedekind mit der Allegorisierung Lulus zur Schlange die mythische Pandora mit der biblischen Eva zu einem neuen Bedeutungshorizont verbindet (Lulu als Prinzip. Verführte Weiblichkeit und Verführerin in der Literatur um 1900. In: Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauensbilder der Jahrhundertwende. Hg. von Irmgard Roebling. Pfaffenweiler 1989, S. 45–76, hier S. 60). Auch Elisabeth Boa verweist auf die Bedeutung der »animal imaginery« an dieser Stelle (The Sexual Circus. Wedekind's Theater of Subversion. Oxford 1987, S. 60).

³⁷ Vgl. zu dieser Gleichsetzung auch Liebrand, Noch einmal (wie Anm. 19), S. 185, sowie Pankau, Sexualität und Modernität (wie Anm. 2), S. 176. In diesen Sinne verweist auch Silvia Bovenschen darauf, dass die Konfrontation mit derartigen Wesen den Zuschauern nicht unbekannt gewesen sein dürfte: »Wenn z.B. der Zirkusdirektor seinem Publikum das Weib als bedrohliches Naturwesen vorstellt, so handelt es sich nicht um eine neue Nummer im Programm: Die Angst vor dem der Domestikation entgangenen Naturwesen ist ein altes Motiv« (Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979, S. 48).

³⁸ In diesem Sinne muss Lulu beispielsweise im »Erdgeist« selbst erkennen: »Jetzt bin ich ... [...] Ein Tier«. Hierauf antwortet Schigolch: »Und was für ein Tier! – Ein elegantes Tier! – Ein Prachtstier! « (W III,1, 348).

zwei Ebenen, wobei im Rahmen der später erfolgenden Rekonstruktion von Lulus Kindheitsgeschichte noch zu klären sein wird, inwiefern sich diese Ebenen gegenseitig bedingen.

Erstens finden sich in dieser Hinsicht einschlägige Beschreibungen Lulus durch die verschiedenen Männer. So verweist Schigolch auf ihre »großen Augen und das breite Maul darunter« (W III,1 186) und Alwa bezeichnet sie als »Wölfin! – Hiäne!« (W III,1 278). In diesem zweifachen Vergleich bündelt sich die ambivalente Haltung der Männer gegenüber Lulu: Einerseits steht der Vergleich mit einer Wölfin für den Wunsch der männlichen Gesellschaft nach einer Vereinigung mit der für Ewigkeit und zugleich Unsterblichkeit stehenden Macht des weiblichen Krafttiers. Andererseits verdeutlicht die Gleichsetzung mit einer Hyäne die damit einhergehende Furcht vor einer (körperlichen) Überlegenheit des Weiblichen, die sogar im äußersten Fall, eine besondere Fähigkeit von Hyänen,³⁹ in eine Geschlechtsumwandlung der weiblichen Partnerin gipfeln kann. Wedekind greift damit die zu dieser Zeit weit verbreiteten männlichen »Versagensängste vor der als sexuell übermäßig ausphantasierten Frau« auf und lässt sie in einem extremen Weiblichkeitsbild zusammenlaufen.⁴⁰ Zugleich überzeichnet er diesen Zusammenhang, indem er hier die sexuelle Übermacht der Frau einem tierischen Charakter entspringen lässt. Die damit verbundenen Befürchtungen erweisen sich in Bezug auf das Schicksal der männlichen Figuren in keiner Weise als überzogen, im Gegenteil: Aus ihrer Sichtweise werden die meisten Männer tatsächlich zu »Opfern« Lulus,⁴¹ wie Alwa stellvertretend feststellt: »Sie hat mich zu einem Versammlungslokal gemacht, in dem alle Gifte und Parasiten ihre babylonische Orgie feiern« (W III,1 292).

Zweitens ist Lulu in der Lage, ihre Andersartigkeit selbst zu erkennen, wie im hierfür zentralen Dialog mit Schigolch zum Ausdruck kommt: »Jetzt bin ich ... [...] Ein Thier ...« (W III,1 185f.). Diese Selbsterkenntnis steigert dieser noch weiter, indem er sie in seiner Entgegnung als

³⁹ Das Bild der ihr Geschlecht umwandelnden Hyäne ist bereits Aristoteles bekannt. Vgl. hierzu genauer Desiree Karge, Super-Weiber mit schlechtem Ruf (online unter www.wissenschaft.de/archiv/-/journal_content/56/12054/1599081/Super-Weiber-mit-schlechtem-Ruf [Zugriff: 31.10.2017]).

⁴⁰ Gutjahr, Lulu als Prinzip (wie Anm. 36), S. 57.

⁴¹ Vgl. zu den einzelnen Schicksalen der Männer genauer Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg 2005, S. 194.

»elegantes Thier – Ein Prachtstier!« (W III,1 186) bezeichnet. Auch verschweigt Lulu nicht, aus welcher ebenso banalen wie zugleich symptomatisch für ihre Existenz stehenden Tatsache sie diese Einsicht gewinnt: »Ich weiß es. – Ich gehe fein« (W III,1 186). Der Gang steht an dieser Stelle exemplarisch für ihr ganzes Dasein, das maßgeblich dadurch bestimmt wird, dass sie »dressiert« (W III,1 186) wurde. Ein ähnliches körperliches Idealbild zeichnet Wedekind auch im zeitlich beinahe parallel erarbeiteten Prosafragment »Mine-Haha« aus dem Jahr 1895 unter Rückgriff auf den zeitgenössischen eugenischen Diskurs. Hier ist es ebenfalls die Ästhetisierung des Ganges, die zu einer radikalen Reduktion des Individuums auf ein rein physisches Merkmal führt. Nach Aussage der Protagonistin Hidalla ist es das ausgemachte Ziel der Erziehungsanstalt, dass alle Zöglinge »gewissermaßen mit den Hüften denken lernten« (W V,2 845). Das Ideal stellt in dieser Hinsicht die Erzieherin Gertrud dar, die aufgrund ihres Ganges genau wie Lulu mit einem Tier gleichgesetzt wird, konkret mit dem »Hinterteil« eines »Pferdes« (W V,2 860).

Steht in »Mine-Haha« die Analogiebildung von Tier und Mensch für das eugenische Selbstverständnis des Menschen, sich in einem dauerhaften Evolutionskampf mit den anderen Lebewesen zu befinden, aufgrund dessen es zu jener Angleichung kommt, so fokussiert Wedekind bei der Zeichnung Lulus zwar ebenfalls die Erziehung als prägendes Moment, setzt hierbei jedoch einen anderen Schwerpunkt. Denn Lulu ist in der Lage, wozu Hidalla eben gerade nicht imstande ist, nämlich, ihre Situation zu hinterfragen: Als Schöning sie bittet, sich umzubringen, muss sie feststellen: »[...] warum soll ich – die Thiere – dürfen leben – die Thiere – dürfen auch – dürfen auch – ich habe – gethan wie Alle – ich bin Weib – ich bin Weib« (W III,1 228). Lulu vergleicht sich mit denjenigen Tieren, die ihr Leben selbstbestimmt führen können, und muss einsehen, dass sich ihr eigener Charakter als dressiertes Tier über die Unfreiheit ihres Willens definiert. Entsprechend muss sie auch an einer späteren Stelle erkennen, dass sie eben gerade »kein wildes Thier« (W III,1 244) mehr ist. Damit entspricht sie ganz den im »Erdgeist«-Prolog aufgezeigten Tieren in der Manege, die sich zwar dadurch auszeichnen, ursprünglich »wild« gewesen zu sein, doch von ihrem Bändiger aufgrund ihrer Dressur mühelos »an ihren Platz« (W III,1 317) getragen werden können.

Der Charakter der Unfreiheit bringt es mit sich, dass Lulu für die Männer zu etwas wird, das man beherrschen kann, sie wird zum »Eigentum« (W III,1 200), so Schöning. Aus diesem Grund ist es auch vollkommen gleichgültig, welchen Namen man ihr gibt,⁴² es geht nicht um sie als Charakterperson, wie Alwa ihr unmissverständlich zu verstehen gibt: »Und ich fühle dich – ob ich ausreite – ob ich im Eden-Café sitze – ob ich auf dem Sopha liege – ich fühle dich! – Dich – das heißt deinen Körper!« (W III,1 215) Die damit verbundene Negation jeglicher psychischen Individualität gipfelt in einer Aussage Lulus, die ihre soziale Rolle auf den Punkt bringt: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225). All die Namen, die ihr von den verschiedenen Männern gegeben werden, sind nur unterschiedliche Chiffren für ihren Körper. Die Tatsache, dass Lulu selbst zu dieser Erkenntnis gelangt, stellt die einzige logische Konsequenz aus der von ihr ebenfalls selbst formulierten Gleichsetzung mit einem Tier dar: Als Wesen, für das offensichtlich nicht dieselben Regeln gelten wie für die (männliche) Gesellschaft, muss sie erkennen, dass sich ihre Daseinsberechtigung allein von ihrem Körper ableitet.⁴³ Einige Jahre später wird Wedekind das Bild des durch Dressur in der Manege der Gesellschaft unfrei gewordenen Individuums in seinem Drama »Hidalla« ebenfalls unter Rückgriff auf den eugenischen Diskurs wieder aufgreifen. Auch hier wird der Protagonist Karl Hetmann unter der »Reitpeitsche« (W VI, 95) des Zirkusdirektors Cotrelly in eine Rolle gedrängt, die sich kaum von der eines »Schimpansen« (W VI, 96) unterscheidet.

Die Reduktion Lulus auf ihren Körper und damit auf ihre triebhafte Natur, die von der Gesellschaft gebändigt, sprich »dressiert« werden muss, ermöglicht Wedekind eine neue Form der Figurenzeichnung. Wenn das Tier »in der Wissenspoetik der Moderne von einem charaktertypologischen Symbol zu einer evolutionsbiologischen, gesellschaftstheoretischen und zivilisationsgeschichtlichen Metapher avanciert«,⁴⁴

⁴² Diese Tatsache wurde von der Forschung umfassend herausgestellt. Vgl. hierzu exemplarisch Gutjahr, Lulu als Prinzip (wie Anm. 36), S. 65.

⁴³ In diesem Zusammenhang spricht Florack, Aggression und Lust (wie Anm. 25), S. 175, unter Rückgriff auf die Psychoanalyse von einem »phallischen Monismus« der Epoche, da die Frau in »biologischer, kultureller, sozialer und historischer Bedingtheit« in Wedekinds Stück überhaupt nicht in den Blick komme. Dem ist zu widersprechen, vielmehr wird im Weiteren zu zeigen sein, dass Wedekind gerade die Funktionsmechanismen und Hintergründe für Lulus Verhalten genau in den Blick nimmt.

⁴⁴ So Roland Borgards und Nicolas Pethes in ihrer Einleitung. In: Dies. (Hg.), Tier – Experiment – Literatur 1880–2010. Würzburg 2013, S. 7–14, hier S. 9.

dann hinterfragt er die dieser Feststellung zu Grunde liegende Annahme eines natürlichen biologischen Unterschieds zwischen Mensch und Tier. Indem Wedekind mit Lulu diese Grenzziehung aufhebt, macht er sich die von der frühen Eugenik unter Rückgriff auf die Selektionstheorie Darwins postulierte Position des Menschen als ein gleiches unter gleichen Lebewesen dramaturgisch nutzbar. Die in die Nähe des Tierischen gerückten Verhaltensweisen Lulus ermöglichen eine neue Form der Charakterisierung und dienen zugleich als Spiegel der diese Züge hervorbringenden Gesellschaft.

Pathologische Triebnatur

Die bereits in »Frühlings Erwachen« vorzufindende kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Sexualmoral wird für Wedekind zum Geburtshelfer der Lulu-Figur, in ihr bündelt sich seine radikale Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Vorstellung von Sexualität, worunter sowohl das zwischenmenschliche geistige als auch körperliche Verhältnis zu verstehen ist.⁴⁵ Lulus tierischer Charakter, ihre triebhafte Natur tritt am deutlichsten in ihrem sexuellen Handeln in Erscheinung, das prägend für ihre Figurenzeichnung ist. In der zeitgenössischen Wissenschaft wird das Phänomen der uneingeschränkten Triebhaftigkeit weiblicher Sexualität am prominentesten von Krafft-Ebing unter der Bezeichnung der »Hyperästhesie«,⁴⁶ des krankhaft gesteigerten Geschlechtstriebes diskutiert – was Wedekind genau bekannt war.⁴⁷ Entscheidend für die Erschaffung Lulus scheint hierbei, dass er

⁴⁵ Unter dem Begriff Sexualität ist entsprechend nicht nur eine unmittelbare sexuelle Handlung zu verstehen, sondern der Einfluss dieses Triebs auf das gesamte »Fühlen, Denken und Handeln«, wie Krafft-Ebing im ersten Satz der »Psychopathia Sexualis« ausführt ([wie Anm. 13], S. III).

⁴⁶ Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 31.

⁴⁷ Vgl. als aktuellsten Verweis auf diesen Umstand Arne Höcker, Drama, Anekdot, Fall. Wedekinds »Lulu«. In: Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert. Mit einem Vorwort von Scott Spector. Hg. von Oliver Böni und Japhet Johnstone. Berlin/Boston 2015, S. 159–172, hier S. 159. Wedekinds Rückgriff auf die Ausführungen von Krafft-Ebing wurden von der Forschung bereits mehrfach zentral betont, jedoch wurde noch nicht der Ansatz verfolgt, die strukturelle Bedeutung der Sexualpathologie sowohl für die Figurenzeichnung Lulus als auch für die gesamte Konstruktion des Dramenkomplexes aufzuzeigen. Vgl. hierzu exemplarisch Pankau, Sexualität und Modernität (wie Anm. 2), S. 166, der lediglich auf den Einfluss Krafft-Ebings hinweist, ihn jedoch nicht genauer untersucht.

bei Krafft-Ebing ein Modell der pathologischen weiblichen Sexualität findet, das sich für ihn gerade deshalb als so nützlich erweist, weil hierin seine Bemühung, mit Lulu eine konträre Moralvorstellung zu figurieren, bereits von Grund auf angelegt ist. Im Weiteren wird zu zeigen sein, dass Wedekind nicht nur für Lulu, sondern für die Konstruktion der gesamten Handlung Krafft-Ebings Ausführungen zur Sexualpathologie als narratives Grundgerüst heranzieht.⁴⁸

Bereits in den ersten Sätzen der »Psychopathia Sexualis« von 1886 macht Krafft-Ebing deutlich, dass er das Selbstverständnis seiner Be trachtung aus der zu dieser Zeit den wissenschaftlichen Diskurs bestimmenden Darwinschen Annahme der Gleichheit aller Lebewesen zieht.⁴⁹ Denn, so Krafft-Ebing, »in dem wollüstigen Drang, den Naturtrieb zu befriedigen, steht der Mensch auf gleicher Stufe mit dem Thier«.⁵⁰ Lulus zentrale Selbsterkenntnis in Bezug auf ihr sexuelles Verhalten, sie habe »gethan« wie alle »Thiere« (W III,1 228), spiegelt diese Grundauffassung auf literarischer Ebene wider. Bereits aus Krafft-Ebings Ausgangsfeststellung, dass das »Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht«, eine »abnorme Erscheinung[]« sei, ergibt sich für Wedekind ein Grundmotiv für die Zeichnung Lulus, die sich dem Maler Schwarz durch die dreifache Zusicherung geradezu aufdrängt: »Ich bin dein! [...] ich bin dein! [...] Ich bin dein!« (W III,1 169). Am deutlichsten beschreibt Schöning, wie Lulu sich in sexueller Hinsicht gebärdet: »Wenn du zu mir kommst, wenn du dein Hemd in die Ecke wirfst, ehe ich recht weiß, was los ist, dann kann kein Mensch von mir verlangen, daß ich in dir die verheiratete Frau respektiere« (W III,1 193). Dass Lulu in dieser Hinsicht durchaus belastbar ist, verdeutlicht der dritte Aufzug, in dem drei Liebhaber Lulus in ein und demselben Raum aufeinandertreffen und sie diesen jeweils ihre Zuneigung zusichert: Sie »küßt« (W III,1 214) Schöning, bietet Alwa ihren »Körper« (W III,1 215) an – und hält sich

⁴⁸ In diese Richtung geht auch Höcker, der zwar betont, dass »direkte diskursive Bezüge« zum Sexualitätsdiskurs in der Forschung eher selten seien, selber aber lediglich das Auftauchen Jack the Rippers als einen solchen Bezug herausstellt (Drama, Anekdote, Fall [wie Anm. 47], S. 164).

⁴⁹ Vgl. zum Verhältnis zwischen Krafft-Ebing und den Schriften Darwins auch Katrin Schmersahl, Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Opladen 1998, S. 84, und zur wissenschaftshistorischen Einordnung Krafft-Ebings Volkmar Sigusch, Geschichte der Sexualwissenschaft. Frankfurt a.M. 2008, S. 175ff.

⁵⁰ Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 1.

während all dem hinter der Portiere noch den Artisten Rodrigo warm.⁵¹

Insgesamt konterkariert Wedekind mit dem gesamten Geflecht der Beziehungen Lulus die von Krafft-Ebing weiter angeführte Behauptung, die »seelische Richtung des Weibes« sei eine »monogame, während hingegen der Mann zur Polygamie hinneigt«.⁵² Man könnte also sagen, dass Wedekind mit der Grundanlage Lulus als Frau, die offenkundig mehreren Partnern zugetan ist – die Gründe hierfür sind später genauer zu betrachten –, die klassische, von Krafft-Ebing behauptete sexuelle Grundausrichtung beider Geschlechter in ihr Gegenteil überführt.⁵³ Ein Erklärungsmuster für diese Art von umgekehrter Zuschreibung findet sich nach Krafft-Ebing nicht aufseiten der Frau, sondern allein »in der Schwäche des Mannes«, konkret in der »Mächtigkeit sexueller Bedürfnisse« gegenüber der Frau: »Er geräth in Abhängigkeit von dem Weibe und zwar um so mehr, je schwächer und sinnlicher er wird«.⁵⁴ Aus diesem Umstand heraus erklärt sich der Lulu vor allem in den späteren Bearbeitungen häufig zugesprochene Charakter als männerverzehrender Femme fatale;⁵⁵ die Folgen für die Männer sind jedoch bereits in der »Monstretragödie« verhängnisvoll:⁵⁶ Goll stirbt vermutlich durch einen »Schlaganfall« (W III,1 172) aufgrund der Tatsache, dass sie ihn mit Schwarz hintergangen hat, der wiederum wahrscheinlich durch ei-

⁵¹ So entgegnet Lulu Rodrigo, der sich krampfhaft aus ihrer Nähre befreien will: »Warten Sie. – Ich bitte Sie darum. Ich muß es ja auch ...« (W III,1 213).

⁵² Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 10.

⁵³ Interessanterweise weist Schmersahl, Medizin und Geschlecht (wie Anm. 49), S. 89, darauf hin, dass die »Vermännlichung der Frau durch die Verweiblichung des Mannes« auch von Heinrich Ploss in seinem ethnologischen Werk »Das Weib in der Natur- und Völkerkunde« als Degenerationserscheinung benannt wird. Auch Krafft-Ebing bezieht sich im Rahmen seiner historischen Abhandlung zum Sexualverhalten von Mann und Frau auf Ploss (vgl. *Psychopathia Sexualis* [wie Anm. 13], S. 2).

⁵⁴ Ebd., S. 11.

⁵⁵ Vgl. zur Diskussion um die Frage, ob es sich bei Lulu tatsächlich um eine Femme fatale handelt, grundlegend Ariane Martin, Pierrot als Femme fatale? Zu den Fassungen und Deutungen von Frank Wedekinds »Lulu«-Dramenkomplex in kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne* 27, 2001/2002, S. 119–136. Martin kommt zu dem Schluss, dass es sich in der »Monstretragödie« nicht um eine Femme fatale im eigentlichen Sinn handelt, da Lulu eine »zur Intrige und jeder Berechnung völlig unfähige[] Helden« ist. In den späteren Fassungen setze Lulu ihre Erotik hingegen »kalkuliert und als Mittel zum Zweck ein« (ebd., S. 123, 128).

⁵⁶ Maria B. Hanstein stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass es gerade die Darstellung Lulus als »Kind-Frau« ist, in der ihre Anziehung auf die Männer als »tabuisiertes Sexualobjekt« besteht (Arbeiten am Mythos. Der Pandoramythos in Literatur und Film. Hamburg 2016, S. 38).

nen Herzinfarkt umkommt,⁵⁷ da er die Wahrheit über Lulus Verhältnis zu Schöning und Alwa erfährt. Schöning wird durch den Revolver in Lulus Hand getötet, sie wird zu seiner »Mörderin« (W III,1 230), wohingegen Schigolch und Alwa am Ende aufgrund ihrer Abhängigkeit von der sich prostituierenden Lulu in der Londoner Gosse hausen müssen.⁵⁸ Nach Krafft-Ebing führt eine übersteigerte Sexualität, im Falle von Frauen: eine »chronische Nymphomanie«, im Sinne eines Automatismus zwangsläufig zu »Prostitution« als unterster Stufe der sexuellen Betätigung.⁵⁹ Diesen Zusammenhang adaptiert Wedekind und formt hieraus auf literarischer Ebene das Grundmuster für den Verlauf der »Monstrettragödie« und der späteren Fassungen der »Büchse der Pandora«: Stets wird hier der gesellschaftliche (Ver-)Fall Lulus beschrieben, die sich trotz zwischenzeitlichen Reichtums am Ende in London prostituieren muss.

Sadismus und Degeneration: die Partner Lulus

Ein zentraler Aspekt für die Deutung Lulus ist ihre Funktion als Projektionsfläche ihrer jeweiligen Partner, als fleischgewordene und individuell gestaltbare Fantasie der männlichen Lust.⁶⁰ Betrachtet man die dargestellten Verbindungen zwischen Lulu und den Männern mit Krafft-Ebing jedoch als natürliches Wechselverhältnis zwischen dem »sinnliche[n] Verlangen« der Frau auf der einen und dem »mächtigen Naturtrieb« des Mannes auf der anderen Seite,⁶¹ so ergibt sich die Notwendigkeit, die bislang zu wenig beachteten Hintergründe der Partner Lulus näher zu beleuchten. Trotz der Vielzahl von Personen, die um Lulus Gunst ringen, lassen sich verschiedene Typen ausmachen: Den ersten Typus repräsentieren die aktuellen Verehrer Schwarz, Alwa und Rodrigo, deren Triebfeder eine rein körperliche Attraktion ist. Der zwei-

⁵⁷ Genaueres wird im Text nicht genannt, jedoch greift sich Schwarz laut Regieanweisung »an die Brust« (W III,1 199).

⁵⁸ Vgl. hierzu die Regieanweisungen, welche die »Dachkammer« (W III,1 275) in London als gezielt inszenierten Gegenentwurf zu den repräsentativen Räumlichkeiten der ersten Aufzüge zeichnen.

⁵⁹ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 90.

⁶⁰ Exemplarisch für diesen Umstand stehen die unterschiedlichen Namen, die Lulu von den Männern jeweils verliehen werden. Vgl. hierzu genauer Florack, Wedekinds »Lulu« (wie Anm. 19), S. 74ff., die näher auf deren Hintergründe eingeht.

⁶¹ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 10.

te Typus entspricht dem des älteren väterlichen Liebhabers und wird von Goll, Schöning und Schigolch verkörpert. Den dritten Typus stellt die Gräfin von Geschwitz dar, deren homoerotische Bestrebungen bei Lulu jedoch ergebnislos verhallen.

Insbesondere die älteren Männer scheinen den sexuellen Charakter Lulus entscheidend geprägt zu haben. So heißt es von Goll, dass er sie bereits in der Vergangenheit »dressiert« (W III,1 172) habe, als Mittel der Wahl dürfte hierbei wohl eine »Reitpeitsche« (W III,1 191) gedient haben. Dem im Sterben liegenden Schöning bietet Lulu in scheinbar gewohnter Manier als letzten Genuss noch Folgendes an: »Du mußt mich binden und peitschen« [...] Bis Blut kommt. – Ich schreie nicht. – Ich beiße auf mein Taschentuch« (W III,1 227). Die Tatsache, dass dieses Angebot von Lulu selbst gemacht wird, verdeutlicht, dass diese Praktiken für sie nichts Ungewöhnliches sind und sie diesen in der Vergangenheit bei Goll und Schöning vermutlich häufiger ausgesetzt war. Auch weist sie darauf hin, dass ihre Züchtigung mit der »Reitpeitsche« ihn auf »andere Gedanken bringen« (W III,1 226) würde. Ein derartiges Verhalten definiert Krafft-Ebing in seiner Abhandlung »Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis« aus dem Jahr 1890 eindeutig als Sadismus: »Das Misshandeln eines Weibes mit der eigenartig perversen wollüstigen Betonung in dem Seelenleben des Betreffenden ist die Hauptsache, das Wesen des Aktes.«⁶² Hierbei ist entscheidend, dass die »Misshandlung« als »Mittel zum Zweck eines krankhaft psycho-sexuellen Bedürfnisses« erscheint und gerade nicht als »Mittel zum Zweck des Coitus«.⁶³

Die Misshandlungen durch Goll, Schöning und Schigolch scheinen ebenfalls einem solchen klaren Bedürfnis zu dienen, und zwar sollen sie Lulu dazu bringen, zu »tanze[n]« (W III,1 185). Sie berichtet von den »Tanzstunden« (W III,1 191), die sie bei Goll erleiden musste – und zwar »jede Nacht«, und das auch noch »halbnackt« (W III,1 175).⁶⁴ Das Bild der tanzenden jungen Frau zur sexuellen Befriedigung eines deutlich älteren Mannes findet Wedekind ebenfalls bei Krafft-Ebing vorfor-

⁶² Richard von Krafft-Ebing, Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia Sexualis. Stuttgart 1890, S. 30.

⁶³ Ebd., S. 31.

⁶⁴ Auch gegenüber Schigolch gibt Lulu an, dass sie nicht mehr »tanze« (W III,1 185), was impliziert, dass auch er Lulu in der Vergangenheit für sich hat tanzen lassen.

muliert. Dieser verweist auf eine Fallgeschichte, der zufolge ein Mann ebenfalls »Mädchen von 8-12 Jahren nackt in seinem Zimmer tanzen, springen, vor seinen Augen urinieren« ließ.⁶⁵ Die Tatsache, dass Lulu das Tanzen explizit im Zusammenhang mit ihrer »Dressur« nennt, verdeutlicht die bereits zuvor erläuterte Verbindung zwischen ihrer Triebnatur auf der einen Seite und dem Bild des vorgeführten Tieres in der Manege auf der anderen Seite, wie es der »Erdgeist«-Prolog entwirft. Die Handlungen der älteren Männer Lulu gegenüber sind nach Krafft-Ebing ein Ausdruck für das »Bewusstsein schrankenloser Macht und Superiorität über das Weib«,⁶⁶ dem sie nichts entgegenzusetzen vermag und das ihren Charakter ganz entscheidend prägt.

Die zuvor herausgestellte Triebnatur Lulus erweist sich damit als Reaktion auf die sadistischen Handlungen der Partner. Nach Krafft-Ebing erscheinen »Lust am Schmerzzufügen und Lust am zugefügten Schmerz nur als zwei verschiedene Seiten desselben seelischen Vorgangs, dessen Primäres und Wesentliches das Bewusstsein activer bzw. passiver Unterwerfung ist«.⁶⁷ Mit ihren sadistischen Handlungen Lulu gegenüber begeben sich die Männer jedoch in eine von ihnen selbst hervorgebrachte Unfreiheit, sie werden zu Hörigen ihrer eigenen Lust, und Lulu, als Objekt dieser Lust, wird zur Gebieterin über die männlichen Begierden. Besonders deutlich wird dieser Zustand an Lulus aktuellen Liebhabern Schwarz, Alwa und Rodrigo. Obwohl man nichts Konkretes über ihr sexuelles Verhalten Lulu gegenüber erfährt, so verdeutlicht Wedekind an ihnen jedoch noch genauer als beim ersten Typus die Abhängigkeit von Lulu. Am treffendsten formuliert Alwa seine sexuelle Unfreiheit: »[...] ich muß meiner Schwärmerei Ausdruck verleihen, wenn ich mich nicht zum Lustmörder machen soll« (W III,1 216).

Durch den Verweis auf den Lustmord verdeutlicht Alwa, dass seine »Libido«, wie Krafft-Ebing in diesem Zusammenhang ausführt, »mit dem consumierten Coitus nicht gesättigt ist«.⁶⁸ Er hat nach eigener Aussage eine »Gier« nach ihrem »Leib« (W III,1 221), eine »entsetzliche Geilheit« (W III,1 278), die ihn beinahe den Verstand kostet, kurzum: Lulu »zerrüttet« (W III,1 222) sein Leben. Anstatt den aufgebrachten

⁶⁵ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 100.

⁶⁶ Ders., *Neue Forschungen* (wie Anm. 62), S. 30.

⁶⁷ Ebd., S. 38.

⁶⁸ Ders., *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 36.

und sexuell in höchstem Maße aufgeladenen Alwa zu besänftigen, spielt Lulu ihre Überlegenheit weiter aus, indem sie trocken darauf verweist, sie wolle tatsächlich einmal einem »Lustmörder in die Hände« (W III,1 216) geraten.⁶⁹ Mit dem Erscheinen Jack the Rippers am Ende des Dramas wird sich dieser Wunsch erfüllen. Die zuvor im Text gemachten rhetorischen Inszenierungen des Lustmords werden hierdurch als eine »Chiffre für die generelle Destruktivität männlicher Lust« lesbar.⁷⁰ Zugleich wird mit dem expliziten Verweis auf den Lustmord bereits an dieser Stelle klar, was am Ende durch die Ermordung Lulus durch Jack manifest werden wird: Die Handlung der »Monstrettragödie« lässt sich als kriminologische Fallgeschichte lesen,⁷¹ deren zentrales Augenmerk weniger auf dem Mord am Ende als vielmehr auf der Darstellung der psychischen Veranlagung des Opfers Lulu liegt.

In dieser Situation formuliert Alwa eine zentrale Einsicht: »Ich bin kaum mehr Mensch« (W III,1 222). In dem Maße, in dem Lulu für die Männer zur Projektionsfläche ihrer sexuellen Bedürfnisse wird und damit ihren menschlichen Charakter verliert, verlieren auch ihre Liebhaber zunehmend eben diesen Charakter und werden zu triebgesteuerten Opfern ihrer eigenen Lust. So spricht Alwa weiter vom »Andante der Wollust«, das ihn ergreift, ihre »Waden« scheinen ihn so sehr zu erregen, dass er sie »beiß[...]t« (W III,1 218). Durch das »Beissen« versucht Alwa, die »wollüstige Gier« zu stillen, wie Krafft-Ebing diese Reaktion beschreibt.⁷² Dass er in dieser Situation absolut nicht Herr seiner Sinne ist, wird durch eine Beschreibung verdeutlicht, die besagt, dass sein Kopf so »öde« ist, als hätte er »sechzig Flaschen Champagner vertilgt« (W III,1 218). In Bezug auf diesen Zustand spricht Krafft-Ebing von

⁶⁹ Vgl. zur Begriffsgeschichte des Lustmords allgemein Jill Bühler, Lustmord. Sprachliche Verschränkungen von Blutdurst und Wollust bei Krafft-Ebing, Musil, Schubert und Kleist. In: Das Unnütze Wissen in der Literatur. Jill Bühler und Antonia Eder (Hg.), Freiburg 2015, S. 137–156, hier S. 138–143.

⁷⁰ Hania Siebenpfeiffer, Re-Writing Jack the Ripper. Zur Semiotik des Lustmords in Frank Wedekinds »Monstrettragödie« (1894) und Gustav Pabsts »Die Büchse der Pandora« (1929). In: Susanne Komfort-Hein und Susanne Scholz (Hg.), Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein i. Taunus 2007, S. 55–72, hier S. 63.

⁷¹ Vgl. zu den narrativen Bedingungen psychopathologischer Fallgeschichten im Zusammenhang mit dem Lustmord auch Arne Höcker, »Die Lust am Text«. Lustmord und Lustmord-Motiv. In: Susanne Komfort-Hein und Susanne Scholz (Hg.), Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein i. Taunus 2007, S. 37–54.

⁷² Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis (wie Anm. 13), S. 36.

einem »entartete[n] Individuum«.⁷³ Mit Alwa gelingt es Wedekind, den Zusammenhang zwischen Sexualpathologie und Degeneration zu personifizieren und das dramaturgische Potenzial dieser Verbindung poetisch freizusetzen.

Genau in dieser Hinsicht spielt auch die Gräfin von Geschwitz im Hinblick auf die von ihr verkörperte sexuelle Neigung eine wichtige Rolle. Ihre Homosexualität, die zeitgenössisch von Krafft-Ebing als »krankhafte Sexualempfindung«⁷⁴ gewertet wird, vervollständigt die Darstellung des sexuellen Gesamtcharakters Lulus. Denn ihre Wirkung bleibt nicht allein auf die Männerwelt beschränkt, vielmehr weiß Lulu ebenfalls um ihre Anziehungskraft auf Frauen, die insbesondere auf einem rein dem weiblichen Geschlecht vorbehaltenen Künstlerinnenball »wie Jagdhunde« (W III,1 222) hinter ihr her sind – natürlich will Lulu dennoch oder gerade deshalb auch dort hingehen. Die Gräfin repräsentiert mit ihrem Wunsch nach »eine[r] Nacht« (W III,1 248) mit Lulu deren omnisexuelle Ausstrahlung, die in ihrem Falle sogar masochistische Züge auslöst: »Zertreten Sie mich!« (W III,1 247) Die weitere dreifache Wiederholung dieser Aussage verdeutlicht die ganze Abhängigkeit von der Sexualität Lulus, in der sich die Gräfin – genau wie die Männer – befindet.

Sowohl die Männer als auch die Frauen im Umfeld Lulus, namentlich die Gräfin von Geschwitz, werden durch die Tatsache miteinander vereint, dass es sich bei ihrer sexuellen Ausrichtung um ein pathologisches Verhalten handelt, das zeitgenössisch als Anzeichen des psychischen und physischen Verfalls der Gesellschaft betrachtet wird. In der Homosexualität und im Sadismus erkennt Krafft-Ebing gleichermaßen »Degenerationsanzeichen«.⁷⁵ Zieht man nun Lulu mitsamt ihrer triebhaften Sexualität als allen gemeinsames Objekt der Begierde hinzu, so vervollständigt sich das Bild einer in sexueller Hinsicht aus den Fugen geratenen Gesellschaft, das Wedekind in der »Monstretragödie« und auch in den weiteren Bearbeitungen des Stoffes zeichnet. Oberflächlich betrachtet folgt er damit auch in dieser Hinsicht der gesellschaftlichen Bestandsaufnahme der Eugeniker, die ihre Forderungen nach einem gezielten Eingreifen in die Bevölkerungsentwicklung aus der Feststellung eines Niedergangs der menschlichen Art ableiten. Die folgende genaue

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 70.

⁷⁵ Ebd., S. 36 und 59.

Betrachtung weiterer Ursachen für Lulus Verhalten zeugt jedoch von einer differenzierteren Sichtweise Wedekinds auf die Thematik.

Kindheit als neuropsychopathischer Belastungszustand

Nachdem in den vorigen Schritten herausgestellt werden konnte, dass Wedekind sowohl die sexuelle Triebnatur Lulus als auch die ihrer jeweiligen Partner in der zeitgenössischen Sexualpathologie vorformuliert findet, stellt sich insbesondere in Hinblick auf die hieraus resultierende Figurenzeichnung Lulus die Frage nach den Ursachen für ihr Verhalten. Es handelt sich bei ihr mitnichten um die »Gestalt einer Stellvertretung«, die »abwesend anwesend ist und [...] sich nicht festlegen lässt«.⁷⁶ Vielmehr zeigt eine genauere Lektüre der »Monstretragödie«, dass Wedekind über den gesamten Verlauf des Dramas hinweg verstreut gezielt Hinweise auf die Ursachen von Lulus Verhalten liefert, die in der psychosexuellen Entwicklung in ihrer Kindheit liegen. Damit folgt er auch in dieser Hinsicht Krafft-Ebing, der seine Ausführungen mit der Feststellung einleitet, dass die »Erforschung des sexuellen Lebens des Individuums« mit dessen »Entwicklung in der Pubertät zu beginnen« hat.⁷⁷

Anhand der Vaterfiguren Schigolch und Schöning lässt sich die Kindheit Lulus ansatzweise rekonstruieren: Von Ersterem erfährt man, dass er Lulu einst »nackt aus dem Hundeloch zog« (W III,1 187). Sie scheint ein Straßenkind ohne jeglichen elterlichen Schutz gewesen zu sein und hat »ihre Mutter nie gekannt«, die auch »gar kein Grab« (W III,1 197) hat, wie Schöning angibt. Von ihrem Vater scheint es ebenfalls keine Spur zu geben, Lulu behauptet jedoch gegenüber Schwarz, dieser sei »in einem Taiphun bei den Philippinen untergegangen« (W III,1 199), was jedoch eher einer kindlichen Wunschvorstellung entsprechen dürfte. Sie war sich somit früh selbst überlassen und hatte keine direkten Bezugspersonen, bis Schigolch sich ihrer annahm und sie erzog, wie Lulu berichtet: »Wie du mich an den Händen aufgehängt hast und mir mit den Hosenträgern den Hintern zerblätzt, dessen erinnere ich mich noch

⁷⁶ So Ortrud Gutjahr, »Lulu« oder die Last mit der Lust. Die »Urgestalt des Weibes« – ein Männertrauma. Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspieldialoge am 18. August 2010 (online unter www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/3gutjahr_ortrud_lulu100818.pdf, S. 3 [Zugriff: 31.10.2017]).

⁷⁷ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 6.

wie heute« (W III,1 187). Genau hier liegt der Grundstein für Lulus späteres Verhalten: Ihr fehlte jegliche normgebende Erziehungsinstanz, stattdessen nahm der sadistisch veranlagte Schigolch diese Leerstelle ein, die Lulu nachhaltig und entscheidend (fehl-)prägte. Obwohl das Kind zeitgenössisch als »unfertiger« Erwachsener angesehen wird,⁷⁸ betont der Kinderpsychiater Emminghaus 1887 die Bedeutung der Kindheit, denn die geistigen Gefühle, »die dem Erwachsenen als fertige psychische Eigenschaften zukommen«, sind ihm zufolge »in der ganzen Kindheit wachsenden Keimen gleich«.⁷⁹

Von Anfang an, und das bedeutet seit der frühesten Kindheit, ist Lulu zudem auch direkt sexuellen Handlungen ausgesetzt, wie Schigolch erklärt: »Sie hat es gethan, bevor sie noch was gewußt hat« (W III,1 277). Lulu selbst gibt an, dass sie bereits mit Männern verkehren musste, als sie noch »keine drei zählen konnte« (W III,1 266). In der von sexuellem Missbrauch und Misshandlungen geprägten frühen Kindheit wurzelt Lulus späteres pathologisches Sexualverhalten.⁸⁰ Insbesondere die Tatsache, dass sie ihre frühen sexuellen Aktivitäten in keiner Weise wertend betrachtet, spricht für die von Emminghaus als Ursache für eine psychische Störung herausgestellte »vorzeitige[] Erregung sexueller Gefühle« Lulus.⁸¹ Die Folge ist ein im »Kindesalter auftretender Geschlechtstrieb«, den wiederum Krafft-Ebing als pathologisches Sexualverhalten beschreibt.⁸² Entscheidend ist, dass es sich beim kindlichen Geschlechtstrieb immer um »Theilerscheinung eines neuro-psychopathischen Belastungszustands handelt«⁸³, was sich in Lulus Fall in doppelter Hinsicht belastend auswirkt: Zum einen ist kaum anzunehmen, dass sie die sexuellen Handlungen in diesem jungen Alter freiwillig vollzieht,

⁷⁸ Obwohl die Reformpädagogik der Jahrhundertwende unter der Losung »Erziehung statt Strafe« zunehmend die Bedürfnisse in der Kindheit als wichtigen Entwicklungsschritt in den Blick nimmt, geht sie hierbei immer noch von der Unterscheidung zwischen dem Kind auf der einen und dem Menschen, also dem Erwachsenen, auf der anderen Seite aus. Vgl. hierzu genauer Katharina Rosenberger, *Kindgemäßheit im Kontext. Zur Normierung der (schul-)pädagogischen Praxis*. Wiesbaden 2005, S. 51.

⁷⁹ Hermann Emminghaus, *Die psychischen Störungen des Kindesalters*. In: *Handbuch der Kinderkrankheiten*. Hg. von Carl C.J. Gerhardt. Tübingen 1887, Bd. 8, S. 8.

⁸⁰ Vgl. zur Missbrauchsthematik und den Möglichkeiten ihrer Inszenierung auch Ortrud Gutjahr, »Lulu«. Rollen auf den Leib geschnitten. In: Manfred Mittermayer und Silvia Bengesser (Hg.), *Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation*. Hg. von. Leipzig 2014, S. 107–116, hier S. 115f.

⁸¹ Emminghaus, *Die psychischen Störungen des Kindesalters* (wie Anm. 79), S. 61.

⁸² Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 25.

⁸³ Ebd., S. 26.

zum anderen scheint sie sich in einer Erziehungssituation zu befinden, die ihre frühe Sexualität zusätzlich fördert.

Weiter deutet alles darauf hin, dass Lulus Sexualität schon von Kindesbeinen an instrumentalisiert wurde. So musste sie auf Schigolchs Knien sitzen und hatte dabei »gar keine Strümpfe – kaum ein Hemd« (W III,1 258) an. Später verdingte sie sich als »Blumenmädchen« und lief mit »sieben Jahren barfuß, ohne Unterrock, vor den Cafés herum« (W III,1 196), um den Verkauf durch die so zur Schau gestellten kindlichen Reize anzukurbeln. Die weitere sexuelle Entwicklung Lulus wird von Schöning beeinflusst, der sie aus dem »Schmutz« (W III,1 199), in dem sie bis dahin unter Schigolch lebte, zieht und sie überhaupt erst gesellschaftsfähig macht. Um dies zu erreichen, schickt er sie auf eine »höhere Töchterschule«, und das mit Erfolg, denn dort gilt Lulu seiner Aussage nach als »Muster« (W III,1 197). Die frühe Fixierung auf Lulus Sexualität macht sich jedoch auch hier negativ bemerkbar, denn sie muss die »Pension« in Lausanne frühzeitig verlassen, da »die Vorseherin sich in sie vergafft hatte« (ebd.). Die sexuelle Anziehungskraft Lulus bleibt damit bereits in ihrer Jugend nicht allein auf die Männer beschränkt, sondern stellt sich als geschlechtsübergreifend dar, wie anhand der späteren Reaktion der Frauen, allen voran der Gräfin von Geschwitz, deutlich wird.

Auch nach der geschlechtlichen Reife bleibt Lulu ein fremdbestimmtes Objekt, sie wird von Schöning nach dessen eigener Aussage »zweimal verheiratet« (W III,1 194) – an Goll und Schwarz. Die Abhängigkeit von Schöning ist jedoch weiterhin so stark, dass Lulu sich ein Leben ohne einen sexuellen Kontakt zu diesem nicht vorstellen kann: »Machen Sie mit mir, was Sie wollen; wozu bin ich denn da! Nur das nicht! Nur das nicht! Werfen Sie mich nicht weg!« (Ebd.) Angesichts dieser Tatsache verwundert es nicht, dass in der Forschung häufig behauptet wurde, bei Lulu sei »gar keine Identität im Sinne eines Charakters erkennbar«⁸⁴. Verkannt wurde dabei jedoch, dass Lulu überhaupt keine Möglichkeit zur Herausbildung einer solchen Identität hatte. Obwohl sie mittlerweile achtzehn Jahre alt ist, scheint sie – auch in sexueller Hinsicht – keinen eigenen Charakter entwickeln zu können und ist vollkommen an ihre prägende

⁸⁴ So Florack, Wedekinds »Lulu« (wie Anm. 19), S. 74. In diesem Sinne sieht auch Catani, Das fiktive Geschlecht (wie Anm. 41), S. 201, die Figur: »Von einer selbst bestimmten Identität Lulus lässt sich daher nicht sprechen, da sie grundsätzlich als von anderen definiert auftritt.«

Erziehungsinstanz Schöning gebunden, wie sie diesem gegenüber unmissverständlich verdeutlicht: »Ich habe alles von Ihnen! – Nehmen Sie es! Nehmen Sie mich als Magd, wenn Sie wollen« (W III,1 194). Lulu hat in der Pubertät, wie Krafft-Ebing es formuliert, keine Möglichkeit, den »fremdartigen Gefühlsinhalt« des Sexualtriebs »in irgendeiner Form auszuprägen, zu objektivieren«.⁸⁵

Ihrer Abhängigkeit und der daraus resultierenden fremdbestimmten Sexualität ist sich Lulu vollkommen bewusst. Gegenüber Schwarz sehnt sie sich danach, wieder jung zu sein: »ein kleines Kind – ich wüßte von nichts« (W III,1 180). Die Sehnsucht nach der Kindheit ist für Lulu direkt mit der damit verbundenen sexuellen Unschuld verknüpft, sie würde dann »wieder ein klein wenig Jungfrau« (ebd.) sein. In direktem Zusammenhang mit ihrer Unberührtheit steht auch ihr Wunsch nach einer unschuldigen Kindheit, in der sie »noch einmal unten auf der Straße spielen« und sich »darauf freuen« könnte, »groß zu werden« (ebd.). Beides, sowohl ihre Keuschheit als auch, damit verbunden, eine normale Kindheit, wurden Lulu genommen und verklären sich in ihrer Vorstellung zu einem imaginierten Zufluchtsort, zu einer heilen Welt, die sie offenkundig nicht hatte, da die sexuellen Handlungen zu belastend sind: »Ich werde versehrt« (ebd.). Die Empfindung der Sexualität als direkte körperliche Schädigung verdeutlicht an dieser Stelle, dass sich Lulu ihrer eigenen Entwicklung und der Ursachen hierfür zumindest ansatzweise bewusst zu sein scheint. Schwarz hält ihr daraufhin den Spiegel ihrer eigenen Lebensrealität entgegen: »Die Welt ist brutal. – Sie ist brutal! – – Es ist nun einmal dein Los, geopfert zu werden. – Ergieb dich darein – in dein Todesurtheil – – ein seliges Sterben« (ebd.).

Mit der Vergangenheit Lulus liefert Wedekind ein Erklärungsmodell für ihr triebhaftes sexuelles Verhalten, das die männlichen Wünsche bedient. Weil sie bereits seit ihrer Kindheit ein Objekt fremder Sexualität ist, verfügt sie über keine »selbst bestimmte[] Identität« und tritt daher »grundsätzlich als von anderen definiert« auf.⁸⁶ Die wenigen, aber dafür umso expliziteren Hinweise auf die Vergangenheit Lulus weisen auf ein

⁸⁵ Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (wie Anm. 13), S. 7.

⁸⁶ Catani, *Das fiktive Geschlecht* (wie Anm. 41), S. 201. Nicole Colin verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Bedeutung des Missbrauchs als zentrales »Antriebsmoment« (»Recycelter Missbrauch«). Lulu oder Vom modernen Umgang mit bösen Mädchen. In: Rebellisch, verzweifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur. Hg. von Renate Möhrmann. Bielefeld 2012, S. 313–330, hier S. 318).

von Wedekind im Verborgenen betriebenes Erziehungsexperiment hin. Hierbei geht es ihm jedoch nicht darum, die Details einer derartig geprägten Erziehung darzustellen, sondern vielmehr darum, das Ergebnis, Lulu selbst, mitsamt seinen Auswirkungen auf die umgebende Gesellschaft zu beleuchten.

Schlussbetrachtung

Mit einem eng gefassten Rückgriff auf den zeitgenössischen Diskurs um die aufkommende Eugenik erschafft Wedekind 1894 in »Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie« mit Lulu eine Figur, deren triebhafte Natur die Wahrnehmung anderer Facetten des Dramenstoffs überlagert. Hierbei ist es insbesondere die Analogiebildung Mensch-Tier, die, ausgehend von der Übertragung des Evolutionskampfes der Arten auf die Bühne des Theaters im »Erdgeist«-Prolog, eine neue Form der Figurencharakterisierung ermöglicht. Damit macht Wedekind den von den Vertretern der Eugenik geforderten Bruch mit der vorherrschenden (sexuellen) Ordnung zum Grundmuster für seine progressive Figurenzeichnung Lulus und nutzt zugleich die dieser Forderung inhärenten narrativen Potenziale in Hinblick auf ihre Inszenierbarkeit. Dies gelingt ihm insbesondere durch die Verankerung ihres Verhaltens in der zeitgenössischen Sexualpathologie, wie sie von Krafft-Ebing in der »Pathologia Sexualis« zentral verhandelt wird. Hier findet Wedekind die sexuelle Grenzüberschreitung bereits vorformuliert und macht durch seine Adaptation sowohl deren narrative Qualitäten als auch die auf eine bloße Stigmatisierung abzielende Einseitigkeit der wissenschaftlichen Betrachtung sichtbar.

Zudem konnten zwei bislang verborgene Ursachen aufgedeckt werden, die für Lulus anstößigen Charakter verantwortlich sind: Zum einen weisen Lulus Liebhaber eindeutig sadistische Züge auf, deren Auslebung Lulu zum Opfer fällt. Betrachtet man die Sexualität als Wechselwirkung zwischen zwei Partnern, wie dies Kraff-Ebing behauptet, so stellt das Verhalten Lulus lediglich die Reaktion auf die sexuellen Handlungen der Männer dar. Zugleich vervollständigt sich hierdurch das Bild einer in dieser Hinsicht aus den Fugen geratenen Gesellschaft, wie sie auch die Eugeniker annehmen und hieraus ihre zentrale Forderung nach einer

aktiven Bekämpfung des damit verbundenen Degenerationsprozesses ableiten.

Zum anderen konnte damit zusammenhängend aufgezeigt werden, dass die von Wedekind über den gesamten Dramenverlauf gezielt gestreuten Hinweise auf die Kindheit Lulus ein differenzierteres Bild ihrer späteren Triebnatur ergeben. Sie ist das Opfer eines sexuellen Missbrauchs, der bereits im Kleinkindalter beginnt und ihr späteres Verhalten maßgeblich beeinflusst. Auch hier nutzt Wedekind den zeitgenössischen Sexual- und Erziehungsdiskurs als Folie, um deutlich zu machen, dass Lulu aufgrund ihrer traumatischen Kindheit von vornherein jegliche Möglichkeit verwehrt blieb, einen eigenständigen Charakter – auch in sexueller Hinsicht – zu entwickeln. Die in der Kindheit beginnende alleinige Reduktion auf ihren Körper muss als Ergebnis einer erziehungstechnischen Experimentalanordnung zwangsläufig zu jener pathologischen Selbstwahrnehmung führen, die Lulus gesamtes Handeln nachhaltig prägt: »Mein Fleisch heißt Lulu« (W III,1 225).

Johannes Ungelenk

Rainer Maria Rilkes »Die Flamingos«
Ein Kling(-ge-)ding

Die Flamingos
Jardin des Plantes, Paris

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführernder als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchtrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

|

Kurt Oppert hat, vor allem gestützt auf Rilkes »Neue Gedichte«, die Verbreitung der Bezeichnung ›Dinggedicht‹ initiiert.¹ Obwohl die Forschung längst die Inadäquatheit der meisten Charakteristika, die Oppert unter anderem aus Rilkes Dinggedichten zu destillieren versuchte, her-

¹ Vgl. Kurt Oppert, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke, in DVjs 4. 1926, S. 747–783.

ausgearbeitet hat,² ist die Bezeichnung noch immer weit verbreitet. Aus guten Gründen, wie die folgende Analyse von »Die Flamingos« vor dem Hintergrund von Rilkes nuancierten kunsttheoretischen Reflexionen des Dingbegriffs zeigen wird. Allerdings haften der vielfach rejustierten Typusbezeichnung ›Dinggedicht‹ noch immer hartnäckig und nicht immer offensichtlich Reste einer intuitiven Konstellation von ›Ding‹ und lyrischem Sprechen an, die einst das Zentrum von Opperts Überlegungen gebildet hatte.³ Es ist daher das Projekt dieses Beitrags, Rilkes Arbeit an einem neuen, andersartigen Verhältnis von ›Gedicht‹ und ›Ding‹ freizulegen.

Oppert versteht das ›Dinggedicht‹ als einen »Gegentypus« zu Goethes »werdende[m] Gedicht mit seiner subjektiven, echt lyrischen Stimmungshandlung«, »der auf unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt ist«.⁴ Demnach basiere das Dinggedicht auf einer Gegeüberstellung, die als Weltzugang der wissenschaftlichen Moderne allzu bekannt ist: ›ein Seiendes‹ stehe dem sprechenden Subjekt als ›Ding‹ gegenüber, dessen Wahrheit es, ohne verfälschendes Zutun, ›objektiv‹ zu erfassen gelte. Für Oppert ist es freilich weniger die Wissenschaft als die Rilke zu seiner Pariser Zeit entscheidend prägende bildende Kunst,

² Die sicher theoretisch avancierteste Darstellung des (Rilkeschen) Dinggedichts liefert Uwe C. Steiner in seinem Artikel Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematik bis Rilke und darüberhinaus. In: Ralf Simon, Nina Herres und Csorong Lörincz (Hg.) Das Lyrische Bild. München 2010, S. 299–318. Steiners Befund der Rilkeschen Inständigkeit des Dinges, die diesem selbst »agency« verschafft, bestätigt sich auch in der Lektüre der »Flamingos«. Stärker als das von Steiner analysierte Rilke-Gedicht »Der Ball« erzwingen »Die Flamingos« aber, Rilkes Verschiebung von Fragen der Mimesis und Repräsentation hin zur Erkundung des Dingcharakters des Kunstdings konsequenter mitzugehen. Gerade im Hinblick auf die Materialität des lyrischen Kunstdings helfen bild- und d.h. repräsentationstheoretische Paradigmen, die auch bei Steiner noch eine gewisse Rolle spielen, nur bedingt weiter. Der Versuch ein ›Klingding‹ zu denken, versteht sich als eine Fortführung dessen, was Steiner theoretisch entwickelt, mit einer Akzentverschiebung auf die lautliche Materialität des Kunstdings hin.

³ Beispielhaft hierfür sind Wolfgang G. Müllers Ausführungen zum Dinggedicht im Rilke-Handbuch, Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil. In: Manfred Engel (Hg.) Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2004, S. 296–317. Die »phänomenologische Dingkonzeption« (S. 298), die Müller Rilkes »Neuen Gedichten« zuschreibt, übernimmt Opperts problematische Grundkonstellation von einem Gegenstand, der vom beobachtenden Subjekt erfahren wird; das Problem des Primats des Subjekts in einer solchen Konstellation verschärft sich noch, wenn es, wie Müller schreibt, nicht das Ding als solches, sondern die Wahrnehmung von Dingen ist, die im Dinggedicht repräsentiert würden. Für eine Kritik dieses »kruden Subjekt-Objekt-Gegensatz[es]« s. Steiner Inständigkeit und Agency (wie Anm. 2), S. 312–313.

⁴ Oppert, Das Dinggedicht (wie Anm. 1), S. 747f.

die dieses Subjekt/Objekt-(lyrisches Sprechen/Ding-)Verhältnis verbürge. »Das Dinggedicht wahrt enge Verwandtschaft zur bildenden Kunst«,⁵ schreibt Oppert, und identifiziert in Dinggedichten typisch »bildnerische Stoffe«.⁶ Tatsächlich scheint seine oben zitierte Definition maßgeblich auf die beiden wohl bekanntesten Dikta Rilkes (bzw. seiner fiktionalen Figuren) zurückzugehen, die als Früchte seiner Beschäftigung mit Rodin und Cézanne gelten: auf Maltes »Ich lerne sehen«⁷ und auf die vielzitierte »Entwicklung zum sachlichen Sagen«,⁸ die Rilke in einem der als »Briefe über Cézanne« später veröffentlichten Briefe an seine Frau konstatiert. Für Oppert vollzieht sich also in Dinggedichten (wie in aller Kunst!) eine »Wesensschau«: Das Subjekt nehme sich, wie ein bildender Künstler, ein ›Ding‹ vor, um dessen Essenz zu erkennen (eine Frage des Sehens) und diese dann im Gedicht sachlich, »episch-objektiv[]« auszusagen.

Dem scheint die Grundkonstellation des »Die Flamingos« überschriebenen Sonetts auf den ersten Blick voll und ganz zu entsprechen. Exponiert doch der Titel genau jenes ein wenig rätselhafte und faszinierende ›Ding‹ – die Flamingos – dem sich dann das Gedicht widmet. Tatsächlich ›malt‹ das Sonett eine einfache, von einem vornehmlich auf das Visuelle fokussierenden Beobachter wahrgenommene Szenerie. Karl-Heinz Fingerhut fasst diese in folgenden Worten zusammen:

Flamingos stehen im Wasser und spiegeln sich in ihm. Dann steigen sie ans Land und stehen dort zusammen, den Kopf unter die Fittiche gelegt. Ein Schrei erschreckt sie.⁹

Diese ›sachlich gesagte Beschreibung‹ der Beobachtungen des Gedichts wirkt im Vergleich zur konkreten lyrischen ›Realisierung‹ selbst äußerst schal.¹⁰ Folgerichtig erweist sich für frühe, von Opperts Typusbezeich-

⁵ Ebd., S. 754.

⁶ Ebd., S. 752.

⁷ Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel u.a. Frankfurt a.M., Bd. 3 (1996): Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, S. 453–635, hier S. 456.

⁸ Ebd., Bd. 4 (1996): Briefe über Cézanne, S. 594–636, hier S. 624.

⁹ Karl-Heinz Fingerhut, Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres. Bonn 1970, S. 160.

¹⁰ Dass es sich bei Fingerhuts ›objektiver‹ Paraphrase eher um eine durchaus fragwürdige Interpolation handelt, zeigt sich an Judith Ryans Zusammenfassung der vom Gedicht geschilderten Situation, die sich erheblich unterscheidet. Vgl. Judith Ryan, Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914). München 1972, S. 42.

nung noch stark geprägte Leser das Sonett als ein wenig gelungenes »Dinggedicht«. So empfindet Johannes Pfeiffer die Vergleiche als »geziert und aus gekostet [...] bis zur Gestelztheit«:¹¹ Man muss fragen,

ob diese Geschraubtheit nicht damit zusammen hängt, daß der auf Teilhabe am Eigenwesen der Erscheinungen gerichtete Ausdruckswille immer wieder abgleitet ins eben doch nur intellektuell Herangetragene: eine überzüchtete Subjektivität durchkreuzt mit ihren selbstbezüglichen Projektionen und Assoziationen die Hinwendung zur Wirklichkeit der Dinge.¹²

Unverkennbar beruht die Wertung des Gedichts auf der unterstellten Norm eines vorausgesetzten »Ausdruckwille[ns]«: In der Folge Opperts und offenbar inspiriert von phänomenologischem Denken setzt Pfeiffer die »Teilhabe am Eigenwesen der Erscheinungen« und die »Hinwendung zur Wirklichkeit der Dinge« als das hier verfehlte Ideal des Rilkeschen Dinggedichts. Angesichts des vernichtenden Urteils liegt der Verdacht nahe, dass das als Maßstab dienende Ideal dem betrachteten Dichten nicht gerecht wird. Im Falle der »Flamingos« wiegt dies umso schwerer, da das Sonett, wie im Folgenden gezeigt werden soll, gerade über und zugleich *als* das spricht, was Oppert und Pfeiffer vorschnell und zu trivial voraussetzen: über das Verhältnis von lyrischem Sprechen und ›Ding‹ – über das Dinggedicht.

Rilkes »Die Flamingos« nimmt seinen Anfang nicht, wie erwartet werden könnte und wie der Titel auch gewissermaßen suggerieren mag, in der Beschreibung einer Beobachtung – sondern in einer vergleichenden ästhetischen Reflexion. Der auffallend unauffällige, zurückgezogene Sprecher bringt zwei mediale Alternativen des ›beschreibenden/darstellenden Bezugs zur Welt ins Spiel: 1. »Spiegelbilder[] wie von Fragonard« (V. 1)¹³ und 2. die Aussage eines Mannes, der »von seiner Freundin sagt: sie war / noch sanft von Schlaf.« (V. 3–5) Beide sind auf eine noch näher zu bestimmende Weise defizitär. Fragonards Rokokomalerei und die lyrisch angehauchte Proposition bleiben offensichtlich etwas schuldig. Die Formulierung, dass dem impliziten Leser (angesprochen im »dir«) durch das eine »nicht mehr gegeben« (V. 3) sei als durch das andere, suggeriert ein zu füllendes Desiderat, eine bessere Alternative des ›darstellenden‹

¹¹ Johannes Pfeiffer, Über zwei Gedichte von Rilke. In: Ders., Über das Dichterische und den Dichter, Berlin 1967, S. 155–160, hier: S. 157.

¹² Ebd.

¹³ Rilke, Werke (wie Anm. 7), Bd. 1 (1996): Der neuen Gedichte anderer Teil, S. 511–586, hier S. 575.

Weltbezugs. Erste Hinweise, worin denn das Schuldigbleiben begründet liege, ist den beiden medialen Alternativen jeweils subtil eingeschrieben: Fragonards Malerei ist mit »Spiegelbildern« identifiziert und dadurch als Kunstform qualifiziert, die ›bloß‹ abbildet, die sich damit begnügt, mimetisch zu repräsentieren. Die Aussage »sie war / noch sanft von Schlaf« problematisiert untergründig ihre Aussageposition und -struktur: Der über seine Freundin urteilende Mann stellt einen Weltbezug aus, dessen Hierarchisierung geschlechtlich klar kodiert und so auch leicht zu entlarven ist. Natürlich ist das sprechende Subjekt männlich und das ›betrachtete‹ Objekt weiblich. Das gefällte Urteil reproduziert dann bloß das schon von der Ausgangskonstellation des männlichen Blicks auf und Sprechens über das weibliche, passive Objekt verkörperte Klischee.

Nun werden am Anfang von Rilkes Sonett aber nicht bloß Fragonards bildende Kunst und die die Geschlechterverhältnisse entlarvende Aussage als zwei in gleichem Maße defizitäre Alternativen ausgestellt; sie sind vielmehr miteinander identifiziert und beleuchten sich so gegenseitig. Der mediale Abstand zwischen der nur über den Künstlernamen aufgerufenen Rokokomalerei und der damit scheinbar gänzlich unverbundenen Aussage über die Freundin verdeckt, dass explizit die Eigenart der »Spiegelbilder[...]« von Fragonard durch den Vergleich mit dem patriarchalen ›Urteil‹ näher bestimmt wird. Wieder ist es die starke Suggestionskraft des Titels und die vorschnelle Festlegung auf die Art des ›Dings‹, um die es dem Sonett geht, die das Verständnis verstellen. Zwischen dem Gedichttitel und der Referenz des Sprechens am Gedichtbeginn besteht eine wichtige, aber viel zu selten beachtete Spannung. Der Leserin bleibt keine andere Wahl, als die Possessivpronomen des zweiten Verses, »von ihrem Weiß und ihrer Röte«, aufgrund der Absenz eines Referenten im vorausgehenden Gedichttext selbst zunächst auf den Gegenstand des Titels, also auf »Die Flamingos« zu beziehen. Doch liefert der Vergleich mit der Aussage des Mannes einen möglichen, alternativen Bezug nach: »seine Freundin«, also eine weibliche Person. Die Ambivalenz des Possessivpronomens ›ihrem‹, das sowohl als Singular weiblich als auch als Plural verstanden werden kann, ermöglicht erst den rätselhaften Auftakt des Gedichts. Denn Fragonard malt keine Flamingos, und es ist auch nicht seine »nuanierte Koloristik«¹⁴, die ihn als Vorbild für das Erfassen

¹⁴ Fingerhut, Das Kreatürliche im Werke Rilkes (wie Anm. 9), S. 160.

der Farbspiegelungen im Wasser besonders geeignet machte – hierfür wären wohl die von Rilke geschätzten Impressionisten einschlägig. Das Weiß und die Röte, mit denen Fragonard sich beschäftigt, sind das Weiß und die Röte der nackten Frauenhaut:



Abb. 1: Jean-Honoré Fragonard, *La Chemise enlevée* (ca. 1770)



Abb. 2: Jean-Honoré Fragonard, *Jeune fille faisant jouer son chien dans son lit* (ca. 1770)

Wie die beiden zur beispielhaften Illustration recht wahllos aus einer größeren Gruppe ähnlicher Gemälde ausgewählten Bilder verdeutlichen, stehen Fragonards »Spiegelbilder« tatsächlich dem nahe, was sich vollzieht, wenn einer »von seiner Freundin sagt: sie war / noch sanft von Schlaf.« Schauplatz der repräsentierten Szenen ist die Bettstatt, auf der ein mit aller Art faltenwerfender Textilien aufwändig in Szene gesetzter Frauenkörper einer Beschäftigung gewidmet ist, die die Aufmerksamkeit der Frau bindet und so den Standpunkt des Malers und des Betrachters gewissermaßen unsichtbar macht. Es ist die Position eines Voyeurs, der, durch das Schlüsselloch linsend, einer an sich ›unschuldigen‹ Situation heimlich und hinterrücks ihre erotischen Reize abgewinnt. Die Gemälde sind vom vielleicht männlichsten aller Blicke und Inszenierungskonstellation komponiert – ein männliches Künstlersubjekt beutet die oberflächlichen Reize (es geht tatsächlich vor allem um die Textur von Haut und Stoff) eines weiblichen Anschauungsobjekts aus: Es handelt sich um eine Form von (›sanfter‹) Pornografie.

Der Auftakt von Rilkes Sonett exponiert und kritisiert also einen spezifischen ›Dingbegriff‹ und damit zugleich eine (ästhetische) ›Zugriffsweise‹: Es ist der Begriff eines Dinges, das als ein passives (weibliches), von einem aktiven (männlichen) Subjekt betrachtetes und dann repräsentiertes Objekt definiert und konstituiert wird. Der Begriff des »Spiegelbilde[s]« spielt also auf das scheinbar ›rein‹ mimetische, ›getreu‹ abbildende Verfahren an, das Kurt Oppert als »unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden«¹⁵ vorschwebt. Mit dem Verweis auf Fragonard deckt Rilke aber die problematische Konstellation auf, die eine solche Struktur von repräsentierendem Subjekt *versus* repräsentiertem Objektding trägt. Was in Pfeifers Worten so unschuldig »Teilhabe am Eigenwesen der Erscheinungen«¹⁶ heißt, erweist sich als bloße geschlechtlich kodierte Struktur der aneignenden Ausbeutung. Das Problem ist also weniger, dass das Subjekt sich aufgrund seiner »überzüchtete[n] Subjektivität« und »selbstbezüglichen Projektionen und Assoziationen«¹⁷ das vorgestellte Objekt verstellt, sondern dass es sich das Objekt bloß für seine Zwecke und zu seiner eigenen Stärkung entwirft und dienstbar macht.

¹⁵ Oppert, Das Dinggedicht (wie Anm. 1), S. 747f.

¹⁶ Pfeiffer, Über zwei Gedichte von Rilke (wie Anm. 11), S. 157.

¹⁷ Ebd.

Dass das Gedicht in einer anderen Relation steht zum ‚Ding‘, um das es ihm geht, als einer episch-objektiv repräsentierenden, wird schon aus der bereits angesprochenen Spannung der Referenz ersichtlich. Explizit und eindeutig als ›echtes‹ grammatisches Subjekt der Beschreibung haben die Flamingos ihren Auftritt erst im zweiten Quartett des Sonetts. In dem Personalpronomen »sie«, das sie grammatisch nun eindeutig, aber nach den Reflexionen des Eingangs völlig unvermittelt einführt, hallt das identische Personalpronomen aus dem vorangegangen Vers wider, das dort aber im Singular auf die weibliche Person der Freundin bezogen war. Spätestens durch diesen deutlich exponierten, abrupten Wechsel der Referenz ist klar markiert, dass das Sonett nicht schlicht ein im Pariser Jardin des Plantes anzutreffendes tierisches Beobachtungsobjekt beschreibt. Einer solchen Erwartung steht das kleine Wörtchen »Denn« entgegen, das den im zweiten Quartett beginnenden Satz einleitet. Obgleich hier nun einzusetzen scheint, was der Titel suggeriert hatte – nämlich eine lyrische Repräsentation der rosafarbenen Tiere –, bindet die einen Kausalzusammenhang herstellende Konjunktion die Beobachtung der Flamingos in die voranstehenden ästhetisch-medialen Überlegungen ein. Die folgende Beschreibung der Tiere liefert das Argument, warum sie nicht wie in »Spiegelbildern [...] von Fragonard«, warum sie nicht wie im Urteil des die Freundin betrachtenden Mannes bloß ›repräsentiert‹ werden können.

Dieses Argument durchläuft zunächst die erwartete lyrische Beschreibung, das kolportierte ›gelernte Sehen‹, das ›sachliche Sagen‹ der Flamingos. Wie der oben bereits erwähnte Brief Rilkes verrät, bildet der Vergleich der wie Blumen im Beet zusammenstehenden Flamingos die älteste Schicht des Sonetts, seinen Entstehungskern, aus dem heraus und um den herum das Gedicht entwickelt wurde.¹⁸ Das beobachtete Bild fungiert aber nur als Auftakt und Hintergrund für das entscheidende Charakteristikum, auf das das zweite Quartett hinzielt: die Flamingos ›verführen‹, und zwar ›verführender als Phryne‹ (V. 8). Wie Judith Ryan dargelegt hat¹⁹ speist Rilke mit der Erwähnung des Namens einer

¹⁸ Vgl. »es war fast schmerzlich, in dieser Luft [›Wind, der aus Schnee kam‹] die rosa und roten Flamingos blühen zu sehen« (Rainer Maria Rilke, Briefe. Aus den Jahren 1902–1906. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1929, S. 300).

¹⁹ Vgl. Judith Ryan, More Seductive Than Phryne. Baudelaire, Gérôme, Rilke, and the Problem of Autonomous Art. In: PMLA 108, 1993, S. 1128–1141.

griechischen Hetäre (dem ungefährnen antiken Pendant einer Kurtisane oder ›Edelprostituierten‹) einen schon in der Antike kursierenden, mehrfach besetzten medientheoretischen ›Topos‹ ein, der den Diskurs der bildenden Künste des ausgehenden 19. Jahrhunderts stark geprägt hat. Zum einen gilt Phryne als das Modell, nach dem Praxiteles das berühmte Standbild der »Aphrodite von Knidos« geschaffen hat. Um die Verführerkraft des steinernen Abbildes (das als eine der ersten Großplastiken einer nackten Frau gilt) rankt sich schon in der Antike eine rege Legendenbildung. Zum anderen fand eine Erzählung rasche und anhaltende Verbreitung, wonach in einem Prozess, der Phryne gemacht wurde und in dem der prominente Politiker Hypereides ihre Verteidigung übernommen hatte, Phryne einer Verurteilung durch Entblößung vor den Richtern entkommen sein soll. Judith Ryan kann zeigen, wie Jean-Léon Gérômes Gemälde »Phryné devant l'Aréopage« aus dem Jahr 1867, das diese Legende ins Bild setzt, eine kontroverse Diskussion im Diskurs der (vor allem akademischen!) bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts zugleich auslöst und abbildet:

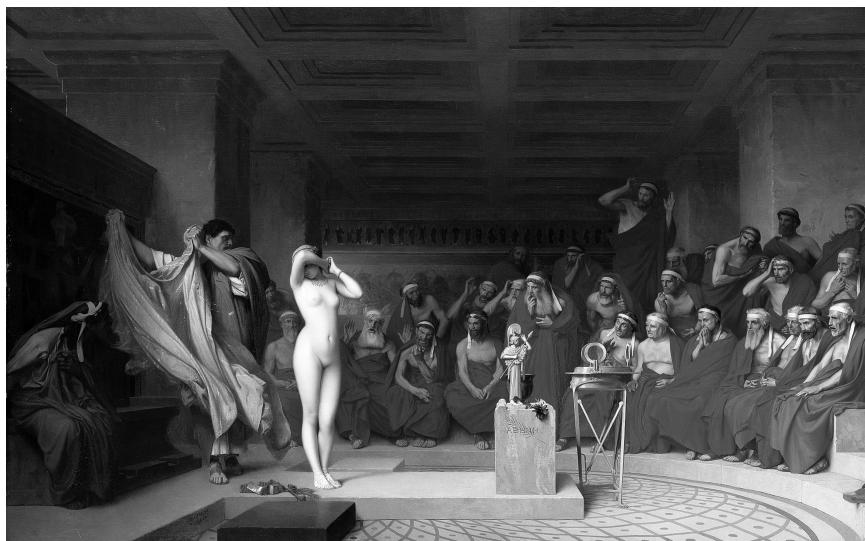


Abb. 3: Jean-Léon Gérôme, Phryné devant l'Aréopage (1861)

Rilke aktualisiert diesen kulturellen Hintergrund nicht bloß durch die Erwähnung des Namens der Hetäre; bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass das gesamte zweite Quartett eine auf Phryne und das Verhältnis zu ihren Betrachtern fokussierende Fährte legt. Was Rilke um das ›Urbild‹ der blühenden Flamingos gruppier, ist keineswegs bloß »episch-objektive Beschreibung« dessen, was er einst gesehen hatte. Wenn die Flamingos im sechsten Vers »stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht«, beschreiben sie, untergründig, die durch zahlreiche antike Kopien und auch das Gepräge einer Münze wohlüberlieferte Pose der Aphrodite von Knidos. Das im ersten Quartett etablierte Oszillieren der Referenz von »ihrem Weiß und ihrer Röte« findet im zweiten Quartett seine konsequente Fortsetzung: Obwohl grammatisch auf die beobachteten Vögel und ihre Federfarbe bezogen, ist das dominante Thema doch ein erotisches, evozieren die angeführten Vergleiche doch allesamt das Beschauen und Abbilden/Repräsentieren von nackter Haut.

Jean-Léon Gérômes Gemälde illustriert anschaulich die Konstellation von weiblich-passivem ›Ding‹ und männlichem Künstler- und Beschauberblick. Es ist wenig verwunderlich, dass auch Gérôme sich mit dem Vorwurf konfrontiert fand, Pornografie zu betreiben. Zumindest reflektiert sein Bild aber, im Gegensatz zu Fragonards bloß das Fleisch abbildenden Spiegelbildern, die Konstellation, an der das Gemälde unstrittig noch selbst partizipiert. Gérôme wählt für sein Gemälde die Variante der Legende, nach der es Hypereides, der Verteidiger Phrynes, ist, der seine Mandantin, offenbar an das Ende seiner Rhetorik gekommen, vor den zu Gericht Sitzenden plötzlich entblößt. Die Geste gewinnt auf diese Weise ihre kunsttheoretisch so interessante, allegorische Dimension: Der Anwalt wird zur Ikone des Künstlers, der enthusiastisch sein Kunstwerk enthüllt – Phryne als Statue, man beachte die beiden Sockel, schwarz und weiß neben ihr – auf das gebannt alle, ausnahmslos männlichen Blicke gerichtet sind. Gérôme malt sich also selbst in sein Kunstwerk ein, und inszeniert sich als zeigender, enthüllender. Die Ausrichtung der Phryne signalisiert klar, dass der eigentliche Adressat dieses Zeigens der Betrachter des Bildes ist – zu ihm sind ihre Reize gewendet. Die teils empörte Menge der männlichen Kritiker spiegelt die Betrachterschaft in das Bild zurück – natürlich richtet sich das Kunstwerk nicht an den Einzelnen; doch gerade in der Multiplikation ist der betrachtende Blick als

männlich markiert. Einzig Phryne blickt nicht – sie verbirgt die Augen in ihrem Arm. Das sollte nicht, wie Judith Ryan andeutet,²⁰ vorschnell mit Rilkes Wendung der Legende identifiziert werden – das Verbergen des Gesichts ist keinesfalls eine Geste der Verführung, sondern der Scham. Im Grunde erfordern die klar geschlechtlich kodierten Blickverhältnisse die Abwesenheit ihres Blicks: Phryne schaut nicht, sie wird angeschaut. Sie ist das Ding, das als angesehenes, als Objekt des männlichen Blickes und Kunstwerks, nicht als selbst zurückkehrendes, verführt.

Auch das ›Ding‹, um das es Rilkes Sonett geht, scheint, so suggeriert es das zweite Quartett, wie Phryne von Gérômes Künstleranwalt, den Betrachtern ›gezeigt‹, in ihrem Wesen, ihrer Essenz, ihrer Schönheit offenbart zu werden. Und dies mit einem Effekt, der selbst die Verkörperung des Inbegriffs der antiken Schönheit noch übertrifft: »Die Flamingos« »verführen [...] verführerender als Phryne« (V. 8). Doch wird diese Erwartung, dieser vorschnelle Schluss einer Aufgipfelung von einem überraschenden, das Ende der Oktave ins folgende Sextett des Sonetts überspielenden Enjambement jäh gebrochen. Mittels eines Hyperbatons spreizt Rilke den Satz geschickt so auf, dass der syntaktisch zur Vollständigkeit des Satzes nicht notwendige ›Zusatz‹ »sich selber« als *rejet* im Terzett die Bedeutung des im zweiten Quartett Gesagten quasi retrospektiv, in letzter Sekunde wendet. »Die Flamingos« verführen nicht bloß *besser* als Phryne, sie verführen »verführerender«, weil sie *anders* verführen. Denn dieser Komparativ schließt an das bereits im ersten Quartett Entwickelte an; er setzt das dominante Thema des ›Mehr-Gebens‹, des ›Überbietens‹ (vgl. V. 3) fort, wendet es aber vom Negativen ins Positive. Das, was »Die Flamingos« »verführerender« macht als Phryne, scheint das entscheidende *surplus* zu sein, das Fragonards Spiegelbilder oder die Aussage des Mannes über seine Freundin nicht zu geben, zu bieten vermochten. In Rilkes Sonett wird es, und zwar als klar markiertes, als überraschendes *surplus* gegeben: zunächst als das Oktett überschießender Überschuss, als rätselhaftes »sich selber«.

Wie die den Folgesatz einleitende Konjunktion »bis« anzeigt, spitzt das erste Terzett die offenbar charakteristische Selbstbezüglichkeit der Flamingos weiter zu. Schon die typische Situierung am Wasser und das Sprechen von »Spiegelbildern« evozieren in Verbindung mit der behaupt-

²⁰ Ebd., S. 1137.

teten Selbstverführung den »Gedanke[n] an Narziß, an das Berauschtsein von der eigenen Schönheit« als »selbst-verständliche[n] Abschluß dieser Bildvorstellungen«.²¹ Die nun erzählte »gesture of narcissistic self-containment«,²² das Bergen »ihres Auges Bleiche« »in der eignen Weiche« (V. 9–10), das die Flamingos vollziehen, treibt die Selbstbezüglichkeit noch einen Schritt weiter – und verschiebt sie dabei auf entscheidende Art und Weise. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die Vorstellung von Bildlichkeit, die Frage nach Repräsentation das Gedicht bestimmt; mit dem ersten Substantiv des Sonetts (»Spiegelbilder«) beginnend, über die ins Gedicht zitierte Präsenz der bildenden Kunst (»Fragonard«, Praxiteles' und Gérômes »Phryne«) bis hin zu dem vom lyrischen Sprechen selbst hergestellten Bild der blühenden Beete ist das Oktett vom dominanten Thema der visuellen, bildhaften Darstellung durchzogen. Die tatsächlich beobachtbare Geste des den Kopf ins Gefieder Steckens der Flamingos illustriert ikonisch die Abwendung von dieser Konstellation des Sehens und Abbildens. Anders als Narzissus verkümmern die Flamingos nicht als Resultat ihrer leeren und von der Welt des/r anderen ablenkenden Verfangenheit in der Selbstrepräsentation; im Gegenteil, statt Mangel resultiert ihr Selbstbezug in der Eröffnung unerhörter Fülle. »[I]hres Auges Bleiche« beschreibt nicht nur die äußere, blasse Erscheinung des Flamingokopfes; es relativiert vor allem, untergründig, die Kraft des bloßen Sehens – und damit die Subjekt-Objekt(/»Ding«)-Relation überhaupt. Denn die Bewegung, die sich nun vollzieht und die den absoluten Selbstbezug herstellt, ist genau das Gegenstück zur Vorgehensweise von Gérômes entblößendem, *zeigendem* Künstler-Anwalt: Die Flamingos *bergen* einen Teil ihrer selbst »in der eignen Weiche« – und paradoixerweise erschließt sich erst so das »Schwarz und Fruchtrot« des inneren Gefieders der Flamingos, das eben »versteckt« ist und als solches nicht im Zeichen des Entblößens als das, was es ist, nämlich als Verstecktes, zugänglich ist.

Allerdings ist es keineswegs das »Schwarz und Fruchtrot« – im Übrigen perfekt visuell zugänglich –, welches über den dialektischen Kniff von Zeigen und Bergen als Essenz eines vorgestellten ›Dinges‹ nun »mehr gegeben« würde. Das Bergen der Flamingos in sich selbst, das Ab- und Verschließen einer ›Figur‹ in sich und als sie selbst bildet das Zentrum des

²¹ Fingerhut, Das Kreatürliche im Werke Rilkes (wie Anm. 9), S. 161.

²² Ryan, More Seductive Than Phryne (wie Anm. 19), S. 1138.

Gedichtetes. Das aufwändig inszenierte »sich selber« beschreibt die Konstitution eines Dinges, das nicht mehr als ein passives, weibliches von einem männlichen Beobachterdarsteller zeigend-enthüllend in die Realität gestellt wird. Das Wesen dieses Dinges ist dem Modus der Schau und der damit verbundenen intellektuellen Aneignung nicht zugänglich; es widersteht der auf ein privilegiertes, erkennendes Subjekt ausgerichteten Grundkonstellation. Sein Wesen ist nicht »objekthaft«, sondern entfaltet sich aus nichts als dieser rätselhaften Wendung des »sich selber«.

»Die Flamingos« sind nicht der Ort, an dem Rilke diesen Dingbegriff entwickelt und mitteilt. Sie explizieren und illustrieren vor allem das Ergebnis von Rilkes Beschäftigung mit Rodin und dessen Kunst der Plastik. Theoretisch dargelegt hat Rilke diesen für ihn folgenreichen Dingbegriff in seinem Rodinbuch. Die Formulierungen dort zum »Bildwerk« als »Ding, das für sich allein bestehen konnte«²³, sind längst berühmt geworden. Ruft man sich einige dieser Worte Rilkes zurück ins Gedächtnis, gewinnen die so scheinbar lapidar eine Beobachtung beschreibenden Verse des Sonetts eine tiefere Bedeutung:

Was die Dinge auszeichnet, dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein, das war es, was einer Plastik ihre Ruhe gab; sie durfte nichts von außen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen, was draußen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war. Ihre Umgebung mußte in ihr liegen.²⁴

Deshalb, folgert Rilke, muss »der große Kreis [...] sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt«²⁵. Es ist genau dieser Moment des Schließen des Kreises, den »Die Flamingos« erzählen: die Wendung der Verführung auf »sich selber«, das Bergen der Augen in die »eigne[] Weiche«, die das visuell hierarchisierte Verhältnis von sehend-erkennendem Subjekt und beschautem Objekt-Ding hinter sich lassen.

Was Neumann Rilkes »fundamentale Verwindung der klassischen Erkennungsszene«²⁶ durch »Überschreitung des Repräsentationscha-

²³ Rilke, Werke (wie Anm. 7), Bd. 4 (1996): Auguste Rodin, S. 401–513, hier S. 410.

²⁴ Ebd., S. 418.

²⁵ Ebd. Auch in Rilkes Briefen über Cézanne hat dieses Paradigma des in sich und für sich geschlossenen Dinges offenbar noch alle Gültigkeit: »Seine Nature morte sind so wunderbar mit sich selbst beschäftigt.« Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), S. 634.

²⁶ Gerhard Neumann, Rilkes Dinggedicht. In: Dagmar Ottmann (Hg.), Poesie als Auftrag. Würzburg 2001, S. 142–162, hier S. 157.

rakters von Kunst hin auf eine ›Dingwerdung‹²⁷ nennt, wird bei Rilke explizit als eine geschlechtliche Frage reflektiert. In seinem Rodinbuch konstatiert Rilke eine Entwicklung:

[...] aus einem Trieb [war] eine Sehnsucht geworden, aus einer Begierde zwischen Mann und Weib ein Begehr von Mensch zu Mensch. Und so erscheint sie im Werke Rodins. Noch ist es die ewige Schlacht der Geschlechter, aber das Weib ist nichtmehr das überwältigte oder das willige Tier. Sie ist sehnüchtig und wach wie der Mann, und es ist, als hätten sie sich zusammengetan, um beide nach ihrer Seele zu suchen.²⁸

Auch das Sonett »Die Flamingos« ist, wie die Kunst Rodins, dieser »andere[n] Historie«²⁹ gewidmet. Wie oben bereits ausgeführt, steht das Oktett, mit Fragonard, dem Freund der über seine Freundin spricht und der Bildtradition um Phryne noch ganz im Zeichen der »Begierde zwischen Mann und Weib«. Erst mit der entscheidenden Wendung, auf die das Sonett hinzielt, geschieht auf dieser ›klassischen‹ Kontrastfolie auch in Hinblick auf Geschlechtlichkeit ein Paradigmenwechsel, der das ›Ding‹ »Die Flamingos« von einem »überwältigte[n]« »willigen Tier« zu etwas »sehnüchtig[em] und wach[em]« macht, zu etwas, das eben nicht mehr bloß »sanft von Schlaf« (V. 5) ist. Ein erster Hinweis dafür ist, dass das offensichtlich narzisstische Grundgefüge mit »Spiegelbildern«, der Dominanz von Visualität und der von dieser induzierten Selbstverführung trotz des männlichen grammatischen Geschlechts des Flamingos nicht über die naheliegende mythologische Figur des Narzissus reflektiert wird. Im Gegensatz zu Zeitgenossen, die den altbekannten Mythos affirmativ als Grundfigur der intellektuellen Reflexion neu (und zugleich in geschlechtlicher Hinsicht uralt!) besetzen,³⁰ greift Rilke auf die kryptischere Figur der Phryne zurück. Phryne ist unheimlich, ja paradigmatisch weiblich, und kann, genau weil sie weiblich ist, zur Trägerin der »anderen Historie« werden, um die es Rilke geht. Wie wiederum Judith Ryan in ihrem erhellenen Aufsatz erschlossen hat, verbirgt sich im Assoziations- und Resonanzraum dieses legendenumrankten Namens selbst eine Art Kippfigur – eine Kippfigur derselben Art, wie die, die das Sonett, just als dieser Name fällt,

²⁷ Ebd., S. 151.

²⁸ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 425f.

²⁹ Ebd., S. 425.

³⁰ Vgl. z.B. in Hinblick auf Paul Valéry und Stéphane Mallarmé Ursula Franklin, Valéry's Broken Angel. In: Romanic Review 74, 1983, S. 355–373, hier S. 357f.

tatsächlich auch vollzieht: Phryne fungiert nicht nur, wie oben referiert, als das Paradigma des weiblichen »überwältigte[n]« und »willige[n] Tier[s]«, an dem sich die pornografische Grundstruktur des »Repräsentationscharakters der Kunst« besonders deutlich aufzeigen lässt. Sie ist zugleich mit einer fundamentalen geschlechtlichen Umbesetzung einer der Kunst zu Grunde liegenden Konstellation assoziiert, und zwar über einen intertextuellen Bezug zu Baudelaire. »In part, the poem is a response to 'Les fleurs du mal'«, schreibt Judith Ryan, »specifically to 'Lesbos', one of the six poems condemned in Baudelaire's obscenity trial of 1847.«³¹ Zitiert seien von insgesamt 15 die Strophen drei und vier, die besonders einschlägig für Rilkes Sonett sind und an denen sich der Bezug deutlich ausmachen lässt:

[...]

Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent,
Où jamais un soupir ne resta sans écho,
A l'égal de Paphos les étoiles t'admirent,
Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho !
Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent,

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,
Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté !
Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,
Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ;
Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses, [...].³²

Baudelaires lesbische Phrynen sind klar mit Ovids Narzissus identifiziert. Sie machen Liebe nur mit ihren Spiegelbildern, eine Form der Lust, die gerade im Angesicht der Reife ihrer Früchte, ihrer Heiratsfähigkeit, provokant »sterile« bleibt. Dennoch beneidet selbst Venus diesen Liebesort und den Inbegriff seiner lesbischen Lebensart, Sappho. Und zwar mit gutem Recht: Im Gegensatz zu Narzissus beruht die Lust der Phrynen nicht auf männlicher Verblendung durch das eigene Ego; statt sich in Selbstbegeisterung der Welt und dem anderen zu verschließen und als Ego zu vereinzen, stellt die Beschäftigung der Phrynen mit sich als Spiegelbildern

³¹ Ryan, More Seductive Than Phryne (wie Anm. 19), S. 1130.

³² Charles Baudelaire, Œuvres complètes. Hg. von Claude Pichois und Jean Ziegler. 2 Bde. Paris 1975, Bd. 1: Les épaves, S. 148–178, hier: S. 150.

einen Bezug des einen zum anderen her. Genau wie Rilkes »Die Flamingos« übersetzt Baudelaires »Lesbos« den Narzissusmythos nicht nur ins Feminine, sondern auch in den Plural. Es entsteht eine eigenartige Figur, die, wie die Insel Lesbos bei Baudelaire, in sich zwar geschlossen, also nur ›für sich‹ ist und sich »auf nichts bezieh[t], was draußen lag«, aber dennoch in sich Beziehungen birgt, die alles andere als steril sind oder zu narzisstischer Verkümmерung führen. Nie bleibt ein Seufzer ohne Echo, dichtet Baudelaire und schreibt mit dieser Aussage den Mythos von Narzissus und Echo neu. Hatte doch Narzissus, in seiner Entzückung vor dem eigenen Spiegelbild, die Liebe der Nymphe Echo verschmäht, die genau wie er anschließend aus fehlender Erwiderung vergeht. Auf Lesbos, das bekanntlich nicht nur Stätte der Liebe, sondern auch des (sapphischen) Dichtens ist, findet das offenbar lustvolle, scheinbar ›narzisstische‹ »Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein« der Phrynen unerhörterweise unter Einbindung Echos statt. Alles andere als dichterisch steril sind die heißen und sehnsuchtsvollen Nächte, trotz oder gerade wegen ihrer ›Widernatürlichkeit‹.

Auch Rilke besetzt eine solche auf den ersten Blick lasterhafte Konstellation schon im Rodinbuch positiv:

Und in allen Lastern, in allen Lüsten wider die Natur, in allen diesen ver zweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die die großen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht [...].³³

Verschiedene Indizien – nicht nur das äußerlich-biografische, dass Rilke durch Rodin zu Baudelaire gefunden hat – legen nahe, dass Rilke schon hier das als anstößig verbotene Gedicht »Lesbos« vor Augen hatte. Gerade der insistierende Begriff der Sehnsucht scheint aus Baudelaires »nuits chaudes et langoureuses« gespeist zu sein. In der gerade zitierten Stelle aus dem Rodinbuch macht »jene[] Sehnsucht« »die großen Dichter« und charakterisiert, wenige Sätze zuvor (s.o.), die »andere Historie«: »[...] aus einem Trieb war eine Sehnsucht geworden«.³⁴

³³ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 426.

³⁴ Ebd., S. 425.

Diese Sehnsucht markiert, dass die scheinbar sterile Wendung des Dinges auf sich selbst, das Schließen des »große[n] Kreis[es] [...] der Einsamkeit«³⁵ – als die »Dingwerdung« – kein versiegelndes Abschließen ist, sondern im Gegenteil eine besondere Öffnung generiert: »Hier hun-gert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht«.

II

Bis hierher habe ich Rainer Maria Rilkes »Die Flamingos« einer im Grunde allegorischen Lektüre unterzogen. Ich habe es als eine Art Metagedicht gelesen, das zentrale kunsttheoretische Fragen diskutiert, die auch für den Dichter Rilke poetologisch von großer Relevanz sind. Doch unterscheidet sich das Sonett, trotz der offenkundigen Nähe zu Rilkes Rodinbuch, fundamental von diesem: Es liefert nicht nur kritische Reflexionen zum historischen und zeitgenössischen Status des Kunstwerks – es ist zugleich selbst eines. Es reformuliert nicht nur Rilkes These eines Verlangens der »menschlichen Seele« »nach dieser Kunst, die mehr giebt als Wort und Bild, mehr als Gleichnis und Schein: nach dieser Dingwerdung ihrer Sehnsüchte und Ängste«³⁶; es tritt als Kunstwerk selbst die Herausforderung an, diesem Verlangen gerecht zu werden, es ins Werk zu setzen. Als Sonett – und eben nicht kunsttheoretischer oder poetologischer Essay – genügt es nicht, anhand der beobachteten Flamingos allegorisch die Dingwerdung nachzuzeichnen – das Sonett, als Kunstwerk, stünde vor der Aufgabe, diese »Dingwerdung« der »Sehnsüchte und Ängste« selbst zu vollziehen.

Wie oben bereits herausgearbeitet, exponiert das Oktett die Frage des Rodinbuches in Form eines Desiderats: eben mehr zu geben als Fragonards »Spiegelbilder«, mehr zu bieten als die Worte des Gleichnisses von der noch schlaftrig-sanften Freundin. Doch wie ist dieses Desiderat zu erfüllen, wie ist einzulösen, dass Kunst »mehr giebt als Wort und Bild, mehr als Gleichnis und Schein«?

³⁵ Ebd., S. 418.

³⁶ Ebd., S. 408.

In der bildenden Kunst seiner Zeit hat Rilke inspirierende Antworten gefunden. Es ist die Hinwendung zum Material, die den Repräsentationscharakter von Wort, Bild, Gleichnis und Schein überwindet. Rodins Plastiken legen durch ihre Materialität »Konflikte« frei, die »im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper.³⁷ An Cézannes Malerei lernt und bewundert Rilke, »daß es die Farbe ist, die die Malerei ausmacht.³⁸ Kunst hat, das leben die Vorbilder Rodin und Cézanne eindrucksvoll vor, unerwartet viel mit geduldig-hingebungsvoller, dem Material gewidmeter Arbeit und weniger mit ingeniöser Inspiration zu tun. Besonders eindrücklich zeigt sich das in Rilkes Ausführungen zu Rodins Kunst der Oberfläche:

Aus all den großen anspruchsvollen und launenhaften Worten scheint die Kunst aufeinmal ins Geringe und Nüchterne gestellt, ins Alltägliche, ins Handwerk. Denn was heißt das: eine Oberfläche machen?³⁹

Kunst ist Handwerk, ist mühsame, Fleiß erfordernde Arbeit am Material. Und doch ist es genau diese versessene Arbeit, die Gestaltung der Oberfläche, die die Plastik als *Ding*, als Kunstwerk auszeichnet, das eben »mehr giebt:

Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberfläche, deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, daß es da langsam fließt und dort stürzt, bald seicht und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt. Das Licht, das eines dieser Dinge berührt, ist nicht mehr irgend ein Licht, es hat keine zufällige Wendungen mehr; das Ding nimmt von ihm Besitz und gebraucht es wie sein eigenes.⁴⁰

Ganz ähnlich verhält es sich mit Cézannes Malerei und der Materialität der Farben. Rilke betont,

wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei. Wer dazwischenspricht, wer anordnet, wer seine menschliche Überlegung, seinen Witz, seine Anwaltschaft, seine

³⁷ Ebd.

³⁸ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), S. 606.

³⁹ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 458.

⁴⁰ Ebd., S. 462.

geistige Gelenkigkeit irgend mit agieren lässt, der stört und trübt schon ihre Handlung.⁴¹

Es ist also wenig verwunderlich, dass Rilkes Sonett, anders als seine kunsttheoretische Kritik, das eigene ›Geben‹ nicht intellektuell fassen und der Leserin leitend an die Hand geben kann. Aus der Abwesenheit dieser souveränen Erklärungen wie Karl-Heinz Fingerhut zu folgern, es sei »auch die Absicht des Dichters, ‚nicht mehr zu geben‘«⁴², geht daher fehl. Im Gegenteil ist es genau diese Abwesenheit, die es der ›Handlung‹, dem Vollzug, dem Tun, der Performanz des Gedichtes überlässt, ungestört und ungeküsst sich als Kunstwerk zu geben.

Von Rilkes faszinierter Reflexion der bildenden Kunst auf die Spur gesetzt, bliebe also die Aufgabe, der ›Materialität‹ von Rilkes Dichten nachzuforschen. Doch gerade für Lyrik als intellektuell durchwirkte Sprachkunst, die von Metapher und analogischem Sprechen lebt, scheint dieser Anspruch, mehr zu geben »als Wort und Bild, mehr als Gleichnis und Schein«, schwer einlösbar. Fällt in ihr nicht Rodins innovative Eigenart, nämlich dass die Sprache seiner Plastiken Körper war, wieder in sich, in das alte Muster zurück, ist nicht der ›Körper‹, das Material des Gedichtes, schlicht Sprache?

Und doch gibt Rilke in »Die Flamingos« einen kleinen Wink, der auf das charakteristische Überschießen, auf die Materialität seines Gedichts hinweist. Das initiale Terzett bringt an seinem Ende zum ersten Mal einen syntaktischen Abschluss mit einer metrischen Einheit zur Deckung, so dass sich die Verse eins bis elf zu einer kompakten Einheit schließen. Das zweite Terzett trägt Züge einer konkludierenden Coda: Vers 12 bringt die bisher völlig abwesende Umgebung der Flamingos ins Spiel, exemplarisch an der benachbarten Volière. Es ist eine Störung, die die sich in sich selbst bergenden Flamingos erreilt: »Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière« (V. 12). Diese Störung wird von den Flamingos offenbar wahrgenommen, denn sie lösen ihre charakteristische Geste, »haben sich erstaunt gestreckt« (V. 13). So wird markiert, dass im zentralen, selbstbezüglichen Bergen des Kopfes sich eine Wendung der sinnlichen Aufmerksamkeit vollzieht: War vorher das (kritisierte) Visuelle dominant, tritt nun neben dem Haptischen (die »eigne[] Weiche«) vor

⁴¹ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), 627f.

⁴² Fingerhut, Das Kreatürliche im Werke Rilkes (wie Anm. 9), S. 160.

allem das Akustische auf den Plan. »Auf einmal« wird Auditives thematisch und löst damit, zumindest für einen Vers, die starke Orientierung am Bildhaften ab. Unüberhörbar fällt in diesem Vers das Thematisch-Werden des Akustischen mit der lautmalerischen Performanz des Gedichtes zusammen. Der Vers baut das onomatopoetische Potenzial des Kreischens durch darum gruppierte Assonanzen auf den Laut [ei] aus (»Auf einmal kreischt ein Neid«). Für einen Moment fallen die Aufmerksamkeit der Flamingos – die offenbar mit sich selbst beschäftigt und in sich selbst geschlossen zwar nicht sehen, aber sehr wohl hören können – und die Aufmerksamkeit der impliziten Leserinnen zusammen. Hatte sich bis zu diesem Moment auch in der Beschreibung des Gedichts der ›alte‹, dem »Représentionscharakter[] von Kunst«⁴³ inhärente Abstand zwischen der äußerlichen Beobachtung eines Dinges und dessen Eigenleben scheinbar perpetuiert, macht doch hier plötzlich ein ›Kanal auf sich aufmerksam, der diesen an der visuell orientierten Subjekt-Objekt-Konstellation festzumachenden Abstand überschreitet. Es ist wichtig, dass es sich nicht um irgendeine mutwillige Störung von außen handelt; der Verweis auf »Neid«⁴⁴ unterstreicht, dass die Störung sich durchaus mit der Eigenheit »der Flamingos« identifiziert. Denn das einbrechende Akustische ist, wie wir sehen werden, dem Vorangegangenen keineswegs fremd; es übersteigert nur dessen Charakteristikum, äfft es gewissermaßen nach, und hebt es so an die thematische Oberfläche.

Das Sonett materialisiert, was Rilke der Rodinschen Plastik nur metaphorisch zuschreiben konnte: »Immer und immer wieder kam Rodin bei seinen Akten auf dieses Sich-nach-innen-Biegen zurück, auf dieses angestrengte Horchen in die eigene Tiefe«.⁴⁵ Es ist komponiert aus dem Material Klang – und horcht, tatsächlich, dem klingenden Spiel angestrengt nach, das der Sprache der Welt innewohnt. Der »hinhalsend [...] in der eignen Weiche« geborgene Kopf der Flamingos inszeniert diese Haltung; er ist, genau wie die Gazelle aus Rilkes gleichnamigem Tierdinggedicht,

⁴³ Neumann, Rilkes Dinggedicht (wie Anm. 26), S. 151.

⁴⁴ Die Vokabel des *Neids* stellt zudem eine weitere interessante Verbindung zu Baudelaires oben zitiertem Gedicht her, wo es ja heißt: »Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent, / [...]. Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho!« (Vielen Dank an Inka Mülder-Bach für den Hinweis auf diese Beobachtung.)

⁴⁵ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 420.

die »das Haupt ins Horchen hält«⁴⁶, eine metapoetische Figur: der Nabel des Gedichtes, die Stelle, wo sich das Gedicht auf sich selbst bezieht und damit auf seine ihm eigene Materialität verweist. Deshalb assoziiert Rilke auch, wenn er seiner Frau über Cézannes Umgang mit Farbe berichtet, an einer der seltenen Stellen, an der er explizit den Bogen zu seiner eigenen, dichterischen Kunst herstellt, als Epitom des gerade in den Druck gehenden ersten Teils der »Neuen Gedichte« gerade dieses Gedicht: »In den Gedichten sind instinktive Ansätze zu ähnlicher Sachlichkeit. Die ›Gazelle‹ lasse ich auch stehen: sie ist gut. Leb wohl ...«⁴⁷ »Die Flamingos« schreibt Rilke deutlich später; hier ist die Analogie, die »ähnliche Sachlichkeit«, nicht mehr instinktiv, sondern ausgearbeitet. Wieder wählt er die Form des Sonetts.

Gewissermaßen tritt er damit das Erbe Rodins an, von dem er erzählt, dass Dantes und Baudelaires »Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälen die Last eines bangen Gedankens trugen«,⁴⁸ Rodin zu der ›Art-Kunst geführt haben, die nun Rilke so fasziniert. Wie Judith Ryan anmerkt, äußert sich Rilke zur Tradition, in der er sich mit der Auswahl der Formen für die »Neuen Gedichte« einschreibt, merkwürdigerweise nicht – dabei sind die Anleihen vor allem bei Baudelaire (Sonette, Quatrains und längere Gedichte in Alexandrinern) recht offensichtlich.⁴⁹ Ein Grund hierfür dürfte sein, dass die Wahl der Form essenziell mit Rilkess Poetologie, insbesondere mit seinem Dingbegriff zu tun hat, was eine Selbstverortung in der Tradition als Motivation eher verdecken würde. Dennoch bestehen natürlich wichtige Verbindungen. So bewundert Rilke an Baudelaires »Fleurs du Mal«, »wie diese Gedichte in ihrem Mit-sich-Gesättigtsein keine Ergänzung zulassen und keine Steigerung über sich hinaus«⁵⁰. Die Nähe zu Rilkess Äußerung über Cézannes *natures mortes*, die »so wunderbar mit sich selbst beschäftigt«⁵¹ sind, ist unübersehbar. Diesem Ideal der dichten, gesättigten Geschlossenheit ist das Sonett auf besondere Art und Weise zugeneigt, wie Rilke meisterhaft mit »Die Flamingos« vorführt.

⁴⁶ Rilke, Werke (wie Anm. 8), Bd. 4 (1996): Neue Gedichte, S. 447–510, hier S. 470 (V. 12).

⁴⁷ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), S. 617.

⁴⁸ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 413.

⁴⁹ Vgl. Ryan, Umschlag und Verwandlung (wie Anm. 10), S. 55.

⁵⁰ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 431.

⁵¹ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), S. 634.

Es ist kein Zufall, dass sich Rilke erst mit den »Neuen Gedichten«, unter Einfluss Rodins und im Hinblick auf seine Beschäftigung mit dem Dingbegriff, der Gedichtform Sonett bedient.⁵² Das Sonett gilt als strenge Form, deren enge metrische Forderungen ein hohes Maß an handwerklichem Umgang mit dem Lautmaterial abverlangen. Was vielen Dichterkollegen deshalb als beschneidende Einschränkung, als überflüssiger Zwang erscheint, macht für Rilke diese Form so reizvoll: Das Sonett ist über die definierende Forderung von vierzehn Versen von vornehmerein eine geschlossene Form – lässt also ganz ikonisch »keine Ergänzung« zu. Es konstituiert so, in Analogie zu Rodins frühen Plastiken, ein kompaktes, für sich stehendes Kunstwerk, das durch und durch »geformt« und komponiert ist und daher »keine zufälligen Wendungen«⁵³ mehr kennt. Das anspruchsvolle Reimschema, das die Gliederung des Gedichtes in zwei Quartette und zwei Terzette und damit auch Erwartungen an eine thematische Struktur erzeugt, ist Garant für das geforderte »Mit-sich-Gesättigtsein« des Kunstwerks. Zudem macht die reiche Tradition des Sonetts, die Weltliteratur von Dante, Petrarca, Ronsard, über Shakespeare und viele mehr in sich vereint, dass jedes Sonett sich »mit sich selbst beschäftigt«, indem es, als Sonett, gar nicht anders kann, als sich zu den Vorläufern zu verhalten. Wie aber dem Sonett bereits in seinem Namen eingeschrieben ist, handelt es sich bei diesem Selbstverhältnis vor allem um eines: um Beschäftigung mit dem Klang, aus dessen Komposition sich ein in sich geschlossenes, sich gewissermaßen aus dem eigenen Echo, aus dem »angestrengte[n] Horchen in die eigene Tiefe« konstituierendes *Ding* formt.⁵⁴

Rilkes »Die Flamingos« kommen der als französischen Variante des Sonetts bekannten Ausprägung am nächsten: Die Quartette sind als umarmende Reime gestaltet, wobei, wie im Deutschen aufgrund der Armut

⁵² Vgl. Ryan, Umschlag und Verwandlung (wie Anm. 10), S. 59. Die enge Verbindung des Konzeptes »Dinggedicht« mit der Form Sonett unterstreicht auch das Faktum, dass es sich bei den exemplarischen rilkeschen Dinggedichten, die Gerhard Neumann in seinem dem Dinggedicht gewidmeten Aufsatz analysiert, ausgerechnet um zwei Sonette handelt, vgl. Neumann, Rilkes Dinggedicht (wie Anm. 26).

⁵³ Rilke, Auguste Rodin (wie Anm. 23), S. 462.

⁵⁴ In Hinblick auf den konstitutiven Dingcharakter des Gedichtes vgl. Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: Thomas A. Sebeok (Hg.), Style in Language. Cambridge 1960, S. 350–377, hier S. 371: »This capacity for reiteration whether immediate or delayed, this reification of a poetic message and its constituents, this conversion of a message into an enduring thing, indeed all this represents an inherent and effective property of poetry.«

an gleichen Reimen üblich, das zweite Quartett sich neuer Reimpaare bedient. Die Kadenzen alternieren zwischen stumpf und klingend. Das Reimschema der Terzette (eeF gFg) ist von Ronsard her bekannt und setzt den Wechsel der Kadenzen konsequent fort.

Wie bei Rilke gewohnt, treten syntaktische und metrische Struktur mitunter kräftig in Spannung. Das Gedicht setzt direkt mit zwei Enjambements ein, und insbesondere die jeweils die Enden der Quartette überspielenden starken Enjambements ziehen Aufmerksamkeit auf sich. Johannes Pfeiffer spricht deshalb sogar von einer »wesenswidrigen Erweichung einer vorgegebenen Struktur«, »die nun einmal ihr objektives Sinngesetz und damit ganz bestimmte Forderungen in bezug auf das Verhältnis von Spannung und Lösung in sich trägt.«⁵⁵ Doch generiert, bei genauerem Hinsehen, genau diese »Erweichung« – die daher alles andere als eine Erweichung ist – die besondere Pointe von Rilkess Sonett. Die syntaktische und auch thematische Gliederung von Rilkess Gedicht läuft nämlich nicht indifferent neben der metrischen her, sondern ist sehr wohl an dieser orientiert. Denn bis zu einem wohl definierten und kalkulierten Punkt im Sonett hinkt die Syntax gewissermaßen der metrischen Gliederung nach, bildet also eine Art Versatz heraus: Der erste größere syntaktische und thematische Einschnitt des Gedichts, als Satzanfang mit »Denn« (V. 5) markiert, ist in Bezug auf den Beginn des zweiten Quartetts um vier Silben »verspätet«; auch die mit dem ersten Terzett korrespondierende Satz- und Sinneinheit, von der Konjunktion »bis« (V. 9) eingeleitet, läuft der metrischen Strukturierung noch um drei Silben nach. Ab dem zehnten Vers fallen dann die syntaktischen Einschnitte plötzlich auffallend harmonisch mit der metrischen Gliederung zusammen. Die Versumbrüche korrespondieren mit der Satzstruktur, der Übergang vom ersten zum zweiten Terzett ist als neue syntaktische und auch thematische Einheit realisiert, die wiederum ihre Binnengliederung glatt und elegant mit den Versumbrüchen vollzieht. Rilke spielt also offensichtlich mit dem »Verhältnis von Spannung und Lösung«; er nutzt die vom Sonett formal vorgegebene Lautstruktur, um darin performativ einzutragen, wovon sein Sonett auf der thematischen Ebene erzählt. Die metrische Gliederung schreibt der Aussage, die »einer« über seine Freundin tätigt den Abstand ein, die, wie oben dargestellt, die-

⁵⁵ Pfeiffer, Über zwei Gedichte von Rilke (wie Anm. 11), S. 157.

se ›Zuschreibungskonstellation‹ (sprechendes männliches Subjekt *versus* passives weibliches Objekt) mit sich bringt. Das der Freundin beigebrachte Prädikat »sanft von Schlaf« (V. 5) ist im Vollzug des Sonetts vom ›Sein der Freundin in sich selbst‹ (›sie war‹, V. 4) durch den starken metrischen Bruch abgetrennt. Dieser Bruch stellt den Abstand der repräsentationalen Subjekt-Objekt-Relation aus – und streicht diese damit zugleich performativ durch.

Der Überschuss, der nun syntaktisch den Beginn der Einheit des ersten Terzette aufschiebt, ist anderer Art. Wie bereits dargelegt, vollzieht sich hier, aufwändig inszeniert, die charakteristische Wendung, die den zuvor dargestellten und kritisierten und bis dorthin scheinbar mitvollzogenen »Repräsentationscharakter[] von Kunst« zu einem anderen Verhältnis wandelt, nämlich hin auf das Selbstverhältnis einer »Dingwerdung«.⁵⁶ Handwerklich gekonnt setzt Rilke diese Wendung genau auf die Schnittstelle zwischen Oktett und Sextett, die traditionell im Sonett eine solche *Volta* genannte Wendefigur vorsieht. Was also auf den ersten Blick wie eine »wesenswidrige[] Erweichung einer vorgegebenen Struktur« anmutet, affirmsiert diese tatsächlich auf raffinierte Art und Weise. In ihr hält gerade durch das unerwartete Enjambement, das die Volta noch auflädt, die Tradition des Sonetts wider. Mehr als das: Hatten das die beiden Quartette überspielende Enjambement und der Abstand zwischen syntaktischer und metrischer Gliederung die dort thematische Kunst-Konstellation durchgestrichen und verneint, so vollzieht der überraschende Übergang von Oktett ins Sextett die gegenteilige Geste. Was hier, als ›Abstand‹ zwischen syntaktischer und metrischer Gliederung scheinbar ›vereinzelt‹ das Oktett überschießt und am Beginn des Sextetts zu stehen kommt, ist der Kern, ist das Wesen des Dinges und seines Werdens: »sich selber«. Es ist nicht *problematischer* Abstand zwischen Sein und Zuschreibung (Repräsentation) –, sondern *produktiver* Abstand, der das generative Selbstverhältnis erst ermöglicht, durch den sich das Ding als Ding konstituiert. Dieses »sich selber« taucht unvorhergesehen und ›zu viel im ›Niemandsländ‹ zwischen Oktett und Sextett auf, es repräsentiert nichts – und ist genau dadurch eine zentrale metapoetische Figur. In ihm materialisiert sich die Volta, ein spannungsvolles Selbstverhältnis, aus dem sich das Gedicht-Ganze herausspreizt. Es ist dieser Versatz, der

⁵⁶ Neumann, Rilkes Dinggedicht (wie Anm. 26), S. 151.

hier plötzlich auf sich aufmerksam macht, der das Sonett zum Klingen bringt: der Abstand, der Klang und Widerhall trennt und zugleich auf einander bezieht, und dabei eine generative, bedeutungserzeugende Differenz hervorbringt. Dieser in das Gedicht eingetragene Abstand sorgt dafür, dass es sich als Sonett auf die Form des Sonetts beziehen kann, ohne schlicht sich selbsterfüllend schal und ›steril‹ leerzulaufen. Das Ergebnis gleicht dem Verhältnis der Phrynen bei Baudelaire: Im Selben, auf Lesbos, zieht das eine, nicht wesenhaft vom anderen Geschiedene, doch das andere an, so dass nie ein Seufzer ohne Echo bleibt.

Wie Rilkes »Die Flamingos« mustergültig vorführen, konstituiert sich das Sonett auf verschiedensten Ebenen als dieses Spiel zwischen Seufzer und leicht versetztem und deshalb generativem Echo:

1. als thematischer Selbstbezug von durch die Volta verbundener These und Antithese;
2. als intertextuelles Echo auf die literaturhistorische Tradition, was sowohl formale als auch motivische und thematische Anschlüsse einbegreift;
3. vor allem aber, ganz unmetaphorisch, tatsächlich als sich aus Klang und Echo, auf sich selbst horchend, aus sich selbst Hervorbringendes.⁵⁷

⁵⁷ Paul de Man beobachtet in seinen berühmten Rilkelektüren etwas sehr ähnliches. Die »Vollendung«, die Rilke als »Handwerker des Wohllauts« schafft, ist «ein erster Linie lautlicher Art»; an einer Reihe von Gedichten zeigt de Man, dass – genau wie oben an den »Flamingos« herausgearbeitet – Rilke die konventionelle »Rhetorik des Gedichts als Instruments des Subjekts, des Objekts oder der Beziehung zwischen beiden« hinter sich lässt und durch einen Selbstbezug des Gedichts auf seine Materialität ersetzt: »Der Referent des Gedichts ist ein Attribut ihrer Sprache, in sich selbst ohne semantische Tiefe; die Bedeutung der Gedichte liegt in der Eroberung technischen Geschicks, das sie durch ihren akustischen Erfolg anschaulich machen.« Allerdings wendet de Man dieses Phänomen, das er »Phonozentrismus« nennt, im Verlaufe seiner Lektüre immer stärker ins Problematische: »Da Klang das einzige Vermögen von Sprache ist, das ihr wirklich eigen ist und das keine Beziehung zu irgendetwas aufweist, das außerhalb der Sprache selbst gelegen wäre, wird er als das einzige verfügbare Mittel übrigbleiben.«, schreibt er. Letztlich depotenziert de Man die »Rilkeschen Totalisierungen«, die auf dem Bezug zur Klanglichkeit und Materialität der Signifikanten basieren, aufgrund ihres »Verlust[es] von Referentialität« zur mehr oder weniger leeren, jedenfalls enttäuschenden »List«, vgl. Paul de Man, *Tropen (Rilke)*. In: Ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988, S. 52–90, hier S. 62–79. Diese Depotenzierung und Aufrechnung auf eine Erwartung von konventioneller Referenzialität scheint mir jedoch Rilkés dichterischem Projekt nicht gerecht zu werden. Aus meiner Sicht ist es genau die Aufgabe der Lektüre, die dem vom Handwerker Rilke hergestellten Produkt innenwohnenden Widerständigkeit – auch das ist ein Bezug zur umgebenden Welt! – zu entwickeln und auf diese Weise sein komplexes Potenzial an Intervention zu entfalten.

Rilkes Sonett unterwirft sich nicht schlicht dem Reimzwang seiner Form; es übererfüllt die metrischen Vorgaben auf eine Art und Weise, die dem Gedicht zweifellos ein klangliches »Mit-sich-Gesättigtsein« zu attestieren erlaubt. Mit Ausnahme nur des ersten und des letzten Reimpaars (auf die zurückzukommen ist!) erfüllen alle [!] Reimpaare ihren Gleichklang über, d.h., sie sind entweder über eine zusätzliche Assonanz des dem betonten, reimenden Vokal vorangehenden Vokals oder durch für den Reim nicht notwendige Identität des vorangehenden Konsonanten angereichert. Obwohl gar nicht auf den ersten Blick ersichtlich und dennoch am deutlichsten ist dies in den Versen sechs und sieben ausgeprägt: »leicht gedreht« und »einem Beet« klingen vokalisch schon ab der vorletzten betonten Silbe gleich, lagern dem stumpfen Reim also gleich zwei assonierende Silben vor.

Diese schon an den Versenden aufscheinende klangliche Dichte zieht sich durch das gesamte Sonett. Rilke verwebt vokalische und konsonantische Klangfäden, die er durch geschickte Anreicherung erst spinnt, zu einem dichten Klangtextil. Diese Metapher ist ein hilfloses, aber notwendiges Werkzeug der Beschreibung; denn Rilkes handwerklicher Umgang mit dem Klangmaterial steht keineswegs in einem rein instrumentellen Verhältnis im Dienste der Illustration oder Expression von intendierter Bedeutung. Was Rilke über Cézannes Umgang mit den Farben sagt, muss auch seinem eigenem Einsatz der Laute/Klänge zugebilligt werden; »Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze« – Dichtkunst, ist man geneigt zu ergänzen.

Wer dazwischenspricht, wer anordnet, wer seine menschliche Überlegung, seinen Witz, seine Anwaltschaft, seine geistige Gelenkigkeit irgend mit agieren lässt, der stört und trübt schon ihre Handlung.⁵⁸

Und dennoch seien, nachvollziehend, exemplarisch einige dieser Fäden aufgedröselt, um der unintergeharen Materialität des Rilkeschen Sonetts ein wenig gerechter zu werden. So konstituiert sich ein typischer Klangfaden aus dem frikativen konsonantischen Anlaut [fr]: »Fragnard« (V. 1), »Freundin« (V. 4) und »Phryne« (V. 8) finden sich so lautlich verbunden, später gesellt sich auch, thematisch kontrastierend und diese Gruppe aufhebend, auch das »Fruchtrot« (V. 11) dazu. Verwoben ist die-

⁵⁸ Rilke, Briefe über Cézanne (wie Anm. 8), S. 628.

ser Faden mit der lautmalerischen, vokalischen Färbung einzelner Versgruppen, die Rilke auch explizit mit visueller Farbigkeit verbindet. Der Umlaut [ö] der »Röte« (V. 2), den der Reim mit »böte« (V. 3) etabliert, färbt das erste Quartett und ist über das Frikativ [r] an den [fr]-Faden geknüpft. Sein Komplementärkontrast, das »Grüne« (V. 5), bestimmt die Farbgebung auf den Umlaut [ü] des zweiten Quartetts. Wieder ist es das Frikativ [r], das den Anschluss an den konsonantischen Faden herstellt. Beide, vokalische wie konsonantische Fäden, verdichten sich im zweiten Quartett stark: »blühend« greift in der Versmitte das [ü]-Thema auf, bevor der achte Vers es insistierend mit dem konsonantischen [fr]-Motiv engführt: »verführen sie verführernder als Phryne«. Die griechische Hetäre ist so unschwer als aus Lautmaterial gestalteter Knoten zu erkennen. Das erste Terzett scheint lautlich unauffällig – doch versteckt sich hier nicht nur thematisch die Farbigkeit: Just in jenem elften Vers ereignet sich eine Art klangliche ›Epiphanie‹. Alle Vokale finden sich hier in einer serien- und harmonisch-wellenhaften angeordneten Abfolge [i e a u o (i e)] versammelt. Es ist ein Moment der Vollkommenheit, vom dem das Sonett spricht (von Schwarz wie Tod bis Fruchtrot wie Leben und Fortpflanzung) und den es performiert, während es über das bergende Selbstverhältnis des Dinges, »Der Flamingos« – das heißt meta poetisch auch von seinem eigenen, konstitutiven Selbstverhältnis als Kunstding Sonett –, reflektiert. Dieser versteckte, perfekte Wohlklang mag sich aber wohl nur gewissermaßen im Nachklang und kontrastiv Gehör verschaffen; er wird jäh unterbrochen vom lautmalerisch über die Assonanz auf [ei] ausgebauten Gekreische, das aus der Volière tönt (V. 12). Doch die oben bereits analysierte [ei]-Gruppe ist selbst ein Echo auf die Figur der Flamingos aus dem vorangegangenen Terzett (»Bleiche« (V. 9), »eigne Weiche« (V. 10)), so dass nicht verwundert, wenn die kurz erstaunten Flamingos den Misslaut in sich selbst aufnehmen und so aufheben: aus »kreischt ein Neid« (V. 12) wird »schreiten einzeln« (V. 14).

Es ist hier nicht die einzige Stelle, an der ein ›aufhebendes Echo‹ einen aus dem Gefüge fallenden ›Extrempunkt‹ des Gedichts wieder lautlich in das Sonettganze integriert. Besonders deutlich und eindrucksvoll geschieht dies mit den beiden als *contre-rejet* und *rejet*, jeweils also als Überschuss in das zweite Quartett und das erste Terzett hineinragenden ›Resten‹: Diese quasi ›verwaisten‹ Nachboten einer vorangegangenen

syntaktischen Einheit manifestieren eine Spannung zur metrischen Gliederung, sie verkörpern eine Störung. Doch Rilke bindet sie, wahrscheinlich von den meisten Leserinnen unbemerkt, meisterhaft in die Klangkomposition ein. So ist »noch sanft von Schlaf« (V. 5) ein vokalisches Echo von »von Fragonard« ([o a o a]) – was, zusammen mit der oben bereits erwähnten Wiederaufnahme der [fr]-Gruppe in »Freundin«, den Rokokokünstler lautlich mit der Aussage identifiziert. Der eigentlich klingende Name lässt sich, nicht zufällig, aus dem Lautmaterial des vierten und fünften Verses rekonstruieren.

Ähnliches vollzieht sich mit dem die Volta verkörpernden ›Kern‹ des Sonetts, dem rejet »sich selber« aus Vers neun. Hier ist es eine Art an den Versbeginn verschobener ›Reim‹, der diese Phrase in den Klangraum des Gedichts integriert. Die ersten drei Silben des elften Verses, »in welcher«, sind nicht nur morphologisch analog gegliedert, sie lassen vokalisch exakt Vers neun widerhallen, zudem ist auch die konsonantische Struktur so ähnlich, dass die beiden Phrasen sich sogar unrein reimen. In schwächerem Maße, nämlich nur auf die Vokale bezogen, und hier auch mit leichten Abweichungen der Längen, klingen auch die Versbeginne zehn und dreizehn aneinander an ([i a e]). Da auch, wie oben festgestellt, die Verse zwölf und 14 lautlich über die [ei]-Gruppe verbunden sind, ist so eine das (End-)Reimschema supplementierende, ihm kontrapunktisch-entgegenlaufende zweite, alternierende Klanggliederung etabliert.

Solche echoartigen Klangzellen finden sich über das gesamte Gedicht verteilt (z.B. »Spiegelbilder wie« [V. 1]; »nicht mehr« und »wenn er« [V. 3f.]; [st]-Gruppe [V. 5f.]; [b]-Gruppe [V. 7] ...). Was Neumann auf der ›diegetischen Ebene‹ der von ihm untersuchten Dinggedichtssonette, also im Hinblick auf das beschriebene ›Ding‹, entdeckt, scheint auch, oder gar vor allem, für deren performative Ebene, also für den Sing-Akt des Sonetts, wahr zu sein: »Das Reden der Dinge ist zu denken als das Spiel der Reflexe, die in ihnen sind.⁵⁹ Das Sonett materialisiert diese Klangreflexe, die »Dingwerdung«, die sich in ihm, durch es und als es vollzieht; es konstituiert und artikuliert sich (auch im Sinne von *gliedern*) als klingender Selbstbezug.

Angesichts der starken lautlichen Überdeterminierung, die Rilkes Gedicht zweifelsohne auszeichnet, fällt ein Reimpaar auffällig aus der Rei-

⁵⁹ Neumann, Rilkes Dinggedicht (wie Anm. 26), S. 154.

he: Ausgerechnet das letzte »Volière« – »Imaginäre« (V. 12 u. 14) findet mit seinem eigenartig technisch-fremdsprachlichen Register und dem betonten, sehr offenen Vokal [ä] keinerlei Anschluss im restlichen Sonett. Lässt sich das für den die äußere Störung hereintragenden zwölften Vers noch thematisch rechtfertigen, so ist das Enden des sonst so eng gewobenen Texts auf einen derart isolierten Laut doch erklärbungsbedürftig. Semantisch schließt sich hier mit »ins Imaginäre« tatsächlich ein Kreis zu den »Spiegelbildern«, die das Sonett eröffnet hatten. Auffällig kontrastiert jedoch das ›monolithische‹ »Imaginäre« mit den ohnehin schon vervielfältigenden, und hier auch noch im unbestimmten Plural eingeführten »Spiegelbildern«. Schon am Beginn des Textes war ja eine Spannung zwischen Singular und Plural im Bezug der doppeldeutigen »ihrem« und »ihre« zu Tage getreten. Der abschließende Vers greift diese Spannung nun wieder auf und macht sie thematisch: »und schreiten einzeln ins Imaginäre«. Was zunächst unproblematisch und banal scheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als kompliziert. Denn die Formulierung im Plural widerspricht dem Gesagten: Das Gedicht lässt ja genau nicht jeden Flamingo »einzeln« »schreiten«, sondern fasst sie, wie im gesamten Gedicht geschehen, im Plural. Dennoch resümiert diese paradoxe Formulierung des ›Einzeln-Schreitens‹ im ›pluralen Singular‹ treffend das im Gedicht Erzählte: Auch die Figur des »sich selber«-Verführens war im Plural auf ›die Flamingos‹ bezogen gewesen und zielte dennoch auf die Formation einer reichen, in sich geschlossenen Einheit. Diese ist offenbar nicht schon in den ›Dingen‹ mitgegeben, mit denen sich der Künstler konfrontiert sieht, die er sich vornimmt, seien es die Modelltiere im Jardin des Plantes oder andere ›Gegenstände‹ der Dingdichtung. Das »Imaginäre«, in dem ein Ding schließlich als Ding »einzeln« steht, bezeichnet den Endpunkt eines künstlerischen Prozesses, der gewissermaßen eine erhöhte Realität produziert. Wieder mag die nuancierte Lautstruktur diesen Gedanken leiten: Das letzte, isolierte Reimpaar »Volière« – »Imaginäre« interagiert mit dem ersten, »Fragonard« – »sie war«. Der Gleichklang des vorletzten, unbetonten Vokals »i« und des auslautenden Konsonanten »r« hat einen interessanten Effekt: Durch das zusätzliche unbetonte »e« erscheint das »ä« wie eine durch eine grammatische Operation erzeugte Derivation – etwa eine Steigerung (sowie aus *groß* – *größer* wird). »Imaginäre« interagiert mit »sie war«; als eine Art Resonanz oder Oberton-

phänomen klingt das virtuelle Echo »sie wäre« mit. Das »Imaginäre« etabliert sich so als eine gesteigerte Realität, die sich vom bloßen Sein des »sie war« unterscheidet. Das Sonett erzählt den Prozess, den Weg der Wandlung von Material in ein ›Ding‹, was Gerhard Neumann treffend »Überschreitung des Repräsentationscharakters von Kunst hin auf eine ›Dingwerdung‹⁶⁰ genannt hatte. Die Flamingos »steigen« (V. 5), sie »verführen [...] / sich selber« (V. 8f.), und »schreiten« schließlich »einzelns ins Imaginäre« (V. 14). Ganz in diesem Sinne identifiziert Hans Berendt »das Imaginäre« mit dem Raum des Orphischen:⁶¹ Aus den Flamingos, aus der Gruppe beobachtbarer Vögel wird »Die Flamingos« – das Sonett. Es ist Klang, es ist Echo, als überschreitender und aufhebender Übergang, der von der Gefangenschaft, der Begrenzung der »Volière« ins »Imaginäre« führt und auch dort, in dieser mitsichselbstgesättigten Fülle, jene noch zu bergen weiß.

Das Rilkesche Dinggedicht ist nicht Dinggedicht, weil es ein ›Ding‹ repräsentierte. Dinggedicht ist, wo Kunstding und das ›Ding‹, dem das Gedicht ›gewidmet‹ scheint, zusammenfallen. Wo ein Ding im dichterischen Vollzug entsteht, aus tönendbedeutendem Material; wo diese Klänge »sich selber« affizieren, weil das entstehende Ding stetig angestrengt in die eigene Tiefe horcht und sich so eine mitsichgesättigte, in sich artikulierte Geschlossenheit konstituiert, die nicht nur beliebiger Gegenstand ist, sondern unerhörte Bewegung, ja nie ganz erschöpfliche Fülle in sich birgt. Rilkes »Die Flamingos« führt das, sich selbst auslegend, eindrucks-voll vor. Was eignet sich für ein solches Dinggedicht besser als Sonett zu sein – dieses Kling(-ge-)ding – »[o]ù jamais un soupir ne resta sans écho«?⁶²

⁶⁰ Ebd., S. 151.

⁶¹ Hans Berendt, Rainer Maria Rilkes neue Gedichte. Versuch einer Deutung. Bonn 1957, S. 324.

⁶² Auch die berühmten Wendungen »Entwicklung zum sachlichen Sagen« (Rilke, Briefe über Cézanne [wie Anm. 8], S. 622) und »Ich lerne sehen« (Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [wie Anm. 7], S. 456) scheinen von diesem Echo heimgesucht.

Mathias Mayer

Marcel Prousts Königin von Neapel Mit einem Exkurs zu Hofmannsthal

Marcel Proust¹ musste bekanntlich einiges dafür tun, um die Aufregung zu lindern, die im Freundes- und Bekanntenkreis aufgekommen ist, wenn es um die Durchschaubarkeit biografischer Vorbilder für die eine oder andere seiner Figuren ging. Die Tatsache, dass der Autor die eigene Homosexualität von der Erzählerfigur auf andere Protagonisten gleichsam umgelenkt hat, spielt dabei eine zwar wichtige, aber nicht die entscheidende Rolle. Statt biografischem Voyeurismus kommt es darauf an, die Bewegungen, die zwischen Fiktion und Realität in beiden Richtungen verlaufen, genau zu erfassen. Besonders heikel mochte zwar das Verhältnis Prousts zu dem 16 Jahre älteren Schriftsteller Robert de Montesquiou sein, der ihn 30 Jahre davor in die Kreise des Faubourg Saint-Germain eingeführt hatte, nun aber, 1921, im Erscheinungsjahr von »Du Côté des Guermantes II« und »Sodome et Gomorrhe I«, sich in Baron Charlus hatte oder hätte porträtiert finden können. Proust betreibt einen liebenswürdigen Aufwand, sowohl direkt ihm gegenüber als auch in der Mitteilung an Dritte, dass man »unsinniger Weise« behauptete, er habe Montesquiou als Charlus dargestellt. »Das wäre um so boshafter«, versichert Proust dem Kritiker Jacques Boulanger,

als ich, der ich zwar in der Gesellschaft eine enorme Anzahl Invertierter gekannt habe, denen kein Mensch es anmerkte, niemals in den vielen Jahren,

¹ In Adornos Auseinandersetzung mit dem Vorwurf »unsympathische[r] Leute« gegenüber Prousts Snobismus, »warum man für eine schon zu Prousts Zeiten ihrer realen Funktion enteignete und statistisch keineswegs repräsentative Hocharistokratie sich interessieren solle«, fällt der denkbar erhellende Satz: »Prousts Regression ist ein Stück Utopie«; vgl. Theodor W. Adorno, Kleine Proust-Kommentare. In: Ders., Gesammelte Schriften. 20 Bde. Hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, Bd. 11: Noten zur Literatur, S. 203–215, hier S. 209 und 211f. Indem Adorno einer »Versenkung ins Bruchstück« folgt, ebd., S. 204, umschreibt und legitimiert er die These, jede Einzeldarstellung berge »Konstellationen dessen in sich, was am Ende als Idee des Romans hervortritt«, ebd., S. 203. Weit unterhalb eines solchen Anspruchs ist der folgende Versuch situiert, der überdies den Verdacht des Biografismus auf den Plan ruft. Für instruktive Kritik und hilfreiche Hinweise danke ich für den Proust-Teil Prof. Dr. Thomas Klinkert, Zürich, für Hofmannsthal und die Königin von Neapel Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a.M.

seitdem ich Montesquiou kenne, ihn, weder zu Hause noch in Gesellschaft oder sonstwo, das geringste Anzeichen davon habe geben sehn.²

Wenige Wochen davor hatte er den Betroffenen selbst zu beruhigen versucht – »[i]n jedem Werk (ich spreche nicht von einzelnen Bänden, sondern vom Gesamtwerk) gibt es kaum zwei oder drei Schlüssel, und auch die öffnen nur für einen kurzen Augenblick«³ –, um dann den Verdacht auf ein anderes Vorbild zu lenken, den verstorbenen Baron Doason, der die Anregung für einen intensiven Blickkontakt zwischen Charlus und dem Erzähler geboten habe, »[d]och ich habe ihn dann fallen lassen und einen viel breiter angelegten Charlus geformt, der völlig eigene Erfindung ist«⁴. Gleichwohl haben die Kenner ausgemacht, dass neben heiklen autobiografischen Erfahrungen Montesquiou, der Baron Doason, aber auch Jean Lorrain (mit dem sich Proust 1898 duellierte) und Oscar Wilde für einzelne Züge des Baron Charlus Pate gestanden haben. Ähnlich reiche Hintergründe konnten für die Herzogin von Guermantes, für Albertine oder Robert de Saint-Loup ermittelt werden, denn, so zitiert der Biograf George D. Painter den Autor, »es gibt keinen Schlüssel zu den Personen meines Romans; oder vielmehr, es gibt acht oder zehn Schlüssel zu jeder einzelnen«⁵. Ein vergleichbarer Fall palimpsestartiger Überschreibungen liegt überdies in den Orten und Gegenständen des Romanzyklus vor: »Ich kann Ihnen nicht sagen, wie viele Kirchen für meine Kirche von Combray – in ›In Swanns Welt‹ – ›Modell gestanden‹ haben.«⁶

Was Proust hier als – vielfach bestätigte und differenzierte – Regel seiner auch partiturartigen Schreibweise offenbart, wird, wie immer in solchen Prozessen!, dort besonders instruktiv, wo diese Regel einmal unterbrochen scheint. So wenig natürlich der Roman als grandioses Zeit- und Gesellschaftspanorama es ganz umgehen konnte, die eine oder andere Person des zeitgeschichtlichen Lebens zu nennen, etwa indem die Protagonisten über sie sprechen – so etwa fallen die Namen von Claude

² Marcel Proust, Briefe zum Werk. Ausgewählt und hg. von Walter Boehlich. Frankfurt a.M. 1977, S. 449.

³ Ebd., S. 440.

⁴ Ebd., S. 441.

⁵ George D. Painter, Marcel Proust. Eine Biographie in zwei Bänden. Frankfurt a.M. 1986, Bd. I, S. 14. – Genutzt wurde auch die neuere Biografie von Jean-Yves Tadié, Marcel Proust. Aus dem Französischen von Max Looser. Frankfurt a.M. 2008.

⁶ Proust, Briefe zum Werk (wie Anm. 2), S. 443f.

Debussy, Richard Strauss oder den Künstlern der »ballets russes« –, so sehr macht es doch einen Unterschied, wenn Proust einmal eine historische Person ins Personal seiner fiktiven Figuren hineinschmuggelt. Gerade die Unauffälligkeit, mit der es ihm gelingt, Gegebenheiten der Zeitgeschichte im Kontext der aristokratischen Zusammenkünfte als Teil der erfundenen Welt erscheinen zu lassen, gehört zu den fesselndsten Zügen dieses Romans. Eine in diesem Zusammenhang jedenfalls sehr bemerkenswerte Figur ist diejenige der Königin von Neapel.

Sie gehört im fünften Teil des Romans »La Prisonnière« (erschienen 1923) zu denjenigen Gästen, die Baron Charlus in die Gesellschaft eingeladen hat, die die Verdurins veranstalten. Es ist jener Abend, der für den gesellschaftlichen Absturz des Barons wesentlich verantwortlich ist, hat er doch nicht daran gedacht, dass die von ihm hinzugeladenen Gäste eigentlich ihre Worte und ihren Dank an Madame Verdurin zu richten hätten.

Einzig die Königin von Neapel, in der das gleiche edle Blut pulsierte wie in ihren Schwestern, der Kaiserin Elisabeth und der Herzogin von Alençon, fing ein Gespräch mit Madame Verdurin an, als sei sie mehr um des Vergnügens willen, diese zu sehen, als wegen der Musik und wegen Monsieur de Charlus gekommen, machte der Padrona unzählige Elogen, wurde nicht müde, sich darüber zu äußern, wie lange sie schon Lust gehabt habe, ihre Bekanntschaft zu machen, sagte ihr Komplimente über ihr Haus und sprach von den verschiedensten Dingen, ganz als sei sie bei ihr zu Besuch. Sie hätte so gerne, sagte sie, ihre Nichte Elisabeth (dieselbe, die kurz darauf den Prinzen Albert von Belgien heiraten sollte) mitgebracht; diese werde sicher sehr ihre Abwesenheit bedauern. Sie schwieg, als sie sah, daß die Musiker sich auf die Estrade begaben, und ließ sich Morel zeigen. Sicherlich machte sie sich keine Illusionen über die Gründe, weshalb Monsieur de Charlus den jungen Künstler von so viel Bewunderung umgeben sehen wollte. Aber mit der alten Weisheit einer Monarchin, in deren Adern ein Blut rollte, das zu den edelsten der Weltgeschichte gehört und den größten Reichtum an Erfahrungen, an Skepsis und an Stolz in sich aufgespeichert hat, betrachtete sie die unvermeidlichen Schwächen der Menschen, die ihr die liebsten waren – ihr Vetter Charlus zum Beispiel, dessen Mutter ebenso wie die ihre eine Herzogin in Bayern gewesen war – als Mißgeschicke, um derentwillen die Stütze, die sie ihnen gewähren konnte, für jene nur um so wertvoller war und ihnen deshalb von ihr mit um so größerem Vergnügen zur Verfügung gehalten wurde. Sie wußte, daß Monsieur de Charlus in zwiefacher Weise gerührt sein mußte, daß sie unter solchen Umständen sich hierherbemüht

hatte. Ebenso herzensgut, wie sie sich einst tapfer gezeigt hatte, versuchte diese heldenhafte Frau, die als wahre Soldatenkönigin selbst den Schuß auf den Mauern von Gaëta gelöst hatte und die immer bereit war, sich ritterlich auf die Seite der Schwachen zu schlagen, als sie Madame Verdurin allein und verlassen dastehen sah – offenbar wußte diese nicht, daß sie der Königin keinen Augenblick hätte von der Seite weichen dürfen – auch noch den Anschein zu erwecken, daß für sie, die Königin von Neapel, das Zentrum und der Anziehungspunkt dieses Abends, um dessentwillen sie sich eingefunden hatte, die Padrona war. Sie entschuldigte sich immer wieder, daß sie nicht bis zum Schluß bleiben könne, da sie, obwohl sie sonst nur selten ausgehe, noch eine andere Soiree zu besuchen habe, und bat vor allem darum, man möge sich durch ihren Aufbruch keinesfalls stören lassen, wobei sie Madame Verdurin von Ehrungen dispensierte, deren Unerlässlichkeit dieser gar nicht zum Bewußtsein kam. (Bd. V, 328-330)⁷

Diese persönlich anrührende Szene, in der eine Person der Hocharistokratie sich als durch und durch menschlich beweist, gewinnt überdies tragisches und ironisches Gewicht, als Charlus am Ende des Abends meint, Madame Verdurin sich zu Dank verpflichtet zu wissen:

»Ich weiß nicht, ob Ihre heraldischen Kenntnisse ausreichen, damit Sie ganz die Bedeutung dieser Veranstaltung ermessen können, das Gewicht, das ich gestemmt, die Luftverdrängung, die ich für Sie bewirkt habe. Sie haben die Königin von Neapel gehabt, den Bruder des Königs von Bayern, die drei ältesten Pairs. Wenn Vinteuil Mohammed ist, so können wir sagen, daß wir für ihn die unbeweglichsten aller Berge versetzt haben. Bedenken Sie, daß die Königin von Neapel zum Zweck der Teilnahme an Ihrem Fest aus Neuilly gekommen ist, was sehr viel schwieriger für sie war, als die Beiden Sizilien zu verlassen, setzte er mit der Absicht ziemlich massiver Ironie trotz seiner Bewunderung für die Königin hinzu. Es handelt sich da um ein historisches Ereignis. Denken Sie daran, daß sie vielleicht seit der Einnahme von Gaëta niemals mehr ausgegangen ist. Wahrscheinlich wird man in den Nachschlagewerken als Kulminationspunkte ihres Lebens den Tag der Einnahme von Gaëta und außerdem den der Soiree bei den Verdurins bezeichnen. Der Fächer, den sie abgelegt hat, um Vinteuil besser zu applaudieren, verdient berühmter zu bleiben als der, den die Fürstin Metternich zerbrochen hat, als Wagner ausgepfiffen wurde.« – »Sie hat ihn sogar vergessen, ihren Fächer«, sagte Madame Verdurin, die sich im Augenblick durch die Erinnerung an die Sympathie etwas beschwichtigt fühlte, welche die Königin ihr bewiesen hatte, und zeigte dabei Monsieur de Charlus den Fächer, der auf einem Fau-

⁷ Alle Zitate folgen der Ausgabe: Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. 7 Teile (I-VII) in 10 Bdn. Frankfurt a.M. 1981-1984.

teil zurückgeblieben war. »Oh, wie rührend, rief Monsieur Charlus, indem er sich verehrungsvoll der Reliquie näherte. Er ist um so ergreifender, als er schauderhaft ist; die kleinen Veilchen darauf sind tatsächlich die Höhe.« Auf seinem Antlitz kämpfte ein Zucken der Rührung mit dem der Ironie. »Mein Gott, ich weiß nicht, ob Sie diese Dinge ebenso empfinden wie ich. Swann hätte Krämpfe bekommen und wäre gestorben, wenn er so etwas sähe. Ich selbst bin mir ganz klar darüber, daß ich diesen Fächer, wie hoch der Preis auch getrieben wird, bei der Versteigerung nach dem Tode der Königin kaufen werde. Denn sicher wird alles versteigert, da sie keinen Heller besitzt«, fügte der Baron hinzu, bei dem sich grausamste üble Nachrede noch unter die aufrichtigste Verehrung mischte, obwohl beide aus zwei ganz verschiedenen Naturen kamen, die er jedoch in sich zu vereinen wußte. (Bd. V, 366f.).

Madame Verdurins Wut gegenüber dem zunehmend seniler gewordenen Baron, der seinen Liebhaber und Schützling, den zwielichtigen Violinisten Charles Morel, versucht hatte zu protegieren (und der Königin vorzustellen), entlädt sich in der massiven Aufforderung eben diesem gegenüber, sich aus der beschämenden Abhängigkeit von Charlus zu lösen. Morel setzt diesen Bruch umso schneller und provokativer in Szene, als er sich um die Hoffnung getrogen sieht, durch Charlus noch der Königin von Neapel vorgestellt werden zu können, da diese bereits die Soiree verlassen hat. Charlus wird durch die öffentliche Aufkündigung der Freundschaft durch den ihm sozial denkbar weit unterlegenen Morel zutiefst gedemütigt, seine lange Sprach- und Hilflosigkeit nimmt der Erzähler, der ihn am Ende mit König Lear vergleichen wird (Bd. VII, 246), einfühlsam wahr.

Aber neben dem Erzähler ist es noch eine andere Figur, die den beschämend bloßgestellten Baron mit ihrer Sympathie begleitet – die überraschend noch einmal zurückgekehrte Königin von Neapel, die ihren liegen gebliebenen Fächer lieber selber abholen wollte, erkennt im Nu die Peinlichkeit der Situation, lässt die aufdringliche Madame Verdurin und den ehrgeizigen Morel abblitzen und widmet sich ausschließlich dem in seinem Selbstbewusstsein gekränkten, ja gebrochenen Baron:

Als sie sah, daß diese sie nicht zu erkennen schien, sagte sie: »Ich bin Madame Verdurin, Eure Majestät erkennen mich offenbar nicht.« – »Doch, doch«, sagte die Königin und setzte dabei so selbstverständlich ihre Unterhaltung mit Monsieur de Charlus fort, mit einer so vollkommen zerstreuten Miene zudem, daß Madame Verdurin zweifelte, ob dieses in einem wundervoll beiläufigen Ton ausgesprochene »Doch, doch« überhaupt an sie gerichtet war, was Monsieur de

Charlus inmitten seines Liebeskummers das dankbar genießerische Lächeln eines Experten auf dem Gebiet hochmütiger Zurechtweisungen entlockte. Morel, der von weitem die Vorbereitungen für seine Vorstellung im Gange sah, war jetzt näher getreten. Die Königin reichte Monsieur de Charlus ihren Arm. Auch auf ihn war sie böse, aber doch nur, weil er seinen feigen Beleidigern nicht beherzter entgegentrat. Sie errötete um seinetwillen vor Scham, daß die Verdurins ihn so zu behandeln wagten. Die von einfacher Güte erfüllte Sympathie, die sie ihnen vor ein paar Stunden bezeigte hatte, und der unnahbare Stolz, mit dem sie ihnen jetzt gegenübertrat, wurzelten an der gleichen Stelle ihres Herzens. Die Königin war eine Frau voller Güte, aber sie verstand die Güte zuallererst unter der Form der unerschütterlichen Anhänglichkeit an die Menschen, die sie liebte, an ihre Familie, an alle, die ihres Blutes waren und zu denen auch Monsieur de Charlus zählte, endlich alle Menschen des Bürgertums oder auch des einfachsten Volkes, welche die zu achten wußten, die sie selber liebte, und für sie gute Gefühle hegten. Als einer mit diesen trefflichen Instinkten begabten Frau hatte sie Madame Verdurin ihre Sympathie kundgetan. Zweifellos liegt hier eine etwas enge, etwas toryhafte Form der Güte vor, die mehr und mehr aus der Mode kommt. Das bedeutet aber nicht, daß diese Güte weniger aufrichtig und weniger glühend wäre. (Bd. V, 431)

Trotz seiner bekannten Laster verteidigt die Königin den schwerbeleidigten Verwandten und verhilft ihm in sehr bewegender Weise zu einem Abgang vom Schauplatz der Niederlage, der ihm das Gesicht zu wahren erlaubt – eine der anrührendsten Szenen des Romans:

Im übrigen berühren sich die Gegensätze dabei, da ja der Edle, der Nahestehende, der schwerbeleidigte Verwandte, den die Königin zu verteidigen gedachte, Monsieur de Charlus war, also trotz seines Adels und aller der verwandschaftlichen Bande, die ihn mit der Königin verknüpften, jemand, dessen Tugenden von vielen Lastern überlagert waren. »Sie sehen aus, als fühlten Sie sich nicht wohl, lieber Vetter, sagte sie zu Monsieur de Charlus. Lehnern Sie sich auf meinen Arm. Seien Sie gewiß, daß er Sie immer stützen wird. Seine Kraft reicht dafür aus.« Dann blickte sie stolz geradeaus (ihr gegenüber befanden sich, wie mir Ski erzählte, in diesem Augenblick Madame Verdurin und Morel) und fuhr fort: »Sie wissen, daß er vormals in Gaëta die Kanaille in Schach gehalten hat. Er wird auch jetzt für Sie ein Bollwerk sein.« Und so, an ihrem Arm den Baron fortgeleitend und ohne sich Morel vorstellen zu lassen, verließ die ruhmreiche Schwester der Kaiserin Elisabeth den Salon. (Bd. V, 432f.)

Dass Madame Verdurin später diese Königin von Neapel als Spionin diffamiert (Bd. VII, 112f.), zeigt den erstaunlich politischen Charakter, der

mit der Einschätzung dieser Figur verknüpft ist. Spricht aus Madame Verdurin der engstirnige Blick des französischen Nationalismus – denn die Königin von Neapel hat wie Charlus ein bayerisches Elternteil –, so ist die Großherzigkeit und Sympathie des Erzählers (wie des Autors) für sie umso erstaunlicher, als der Teil des Romans, in dem sie auftritt, während oder nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben worden ist.

Aber das Erstaunlichste ist die Tatsache, dass Proust hier eine historische Gestalt so gekonnt in seine Gesellschaft der Romanfiguren eingebaut hat, dass selbst das, was aus ihrem Leben berichtet wird, etwa die mutige Verteidigung von Gaëta, einen romanhaften Anschein gewinnt. Es ist sozusagen alles historisch real, was aus der Biographie der Königin von Neapel berichtet wird, aber es *wirkt* wie erfunden. Indem Proust eine Art Verwandtensolidarität zwischen den Verliererfiguren stiftet, der zur Armut herabgesunkenen Königin und dem bloßgestellten, in seinem Begehrn geradezu entblößten Charlus, integriert er unauffällig das Historische ins Fiktive. Im Unterschied zu den meisten Figuren des Romans ist die Königin von Neapel ohne eine Umschichtung aus der biographischen Erfahrung unmittelbar in die Romanhandlung eingebunden.

Marie Sophie Amalie wurde als Herzogin von Bayern am 4. Oktober 1841 in Possenhofen geboren, als Tochter des Herzogs Max Joseph und seiner Ehefrau Ludovika. Wie es Proust berichtet, war sie die Schwester der österreichischen Kaiserin Elisabeth. In Abwesenheit des Bräutigams wurde sie mit 17 Jahren an Kronprinz Franz verheiratet, der fünf Jahre älter war als sie und dem sie als letzte Königin beider Sizilien nach Südalien folgte, wo die eigentliche Trauung 1859 stattfand. Sie blieb dem Land fremd, der Ehemann regierte unglücklich und erfolglos, so dass nach dem Tod seines Vaters, König Ferdinand II., die Stiefmutter Franz², Maria Theresia von Habsburg, die Regierungsgeschäfte übernahm. Der unter Garibaldi sich formierende italienische Nationalismus wandte sich auch gegen die neapolitanische Königsfamilie, die ihre letzte Zuflucht in Gaëta suchte, das unter der Obhut des Schweizer Generals Felix von Schumacher stand. Die erst 19-jährige Königin versuchte durch unerschrockenen persönlichen Einsatz, Versorgung und Ermutigung der Soldaten, die Kapitulation zu verhindern, sogar mit dem Gewehr in der Hand. Gaëta war nicht zu halten, das Königspaar konnte nach Rom entkommen, wo sie unehelich schwanger wurde, wie sie auch sonst ein

eher skandalträchtiges Leben führte. Jahre danach brachte sie eine Tochter ihres Ehemanns zur Welt, die indes früh verstarb. Vor den Truppen, die Italien vereinigen wollten, floh das Paar 1870 von Rom nach Paris und lebte dort sehr zurückgezogen. Franz II. starb 1894, das Erbe ging an seinen Bruder, Marie zog – wie es bei Proust heißt – nach Neuilly bei Paris. Sie soll einen Spitzenladen auf dem Platz vor der Oper unterhalten und ein Gestüt für Rennpferde gegründet haben. In den 1920er Jahren kehrte sie nach München zurück, wo sie am 19. Januar 1925 starb.⁸ In den Memoiren von Joachim Ringelnatz findet sich folgende Anekdote:

In einem Hotel am Stachus wohnte die Königin von Neapel. Ich sah sie einmal, da sie vorm Portal aus ihrer Equipage stieg. Sie trug ein prächtiges Blumenbukett. Das schenkte sie einer ärmlich uniformierten Ritzenschieberin, die gerade dort stand, und schritt dann majestatisch ins Hotel. Das kleine, blöde Trambahnschienenweiberl sperrte wortlos den Mund auf und blickte ratlos auf die Blumen.

Die Resonanz ihres großen Mutes hat sich mehrfach niedergeschlagen, Grillparzer dichtete ein Epigramm auf sie, Benedetto Croce würdigte sie 1927 als eine Figur des alten Italien. Wie wir aus einem Brief Hofmannsthals an seinen Vater wissen, war die Königin von Neapel bei der Pariser Uraufführung jener »Josephslegende« präsent, die als Gemeinschaftswerk von Hofmannsthal, Graf Kessler und Richard Strauss die letzte Premiere vor dem Weltkrieg war – eben jenes Ballettes, das auch Marcel Proust gesehen hat und in »La Fugitive« als »überaus glanzvoll« erwähnt (Bd. VI, 322). Es besteht also Anlass zur Vermutung, dass Proust, Hofmannsthal und auch die Königin von Neapel an diesem Abend im selben Haus waren.⁹

Exkurs über Hofmannsthal

Bei solchen Transpositionen zwischen Realität und Fiktion ist vielleicht Hofmannsthal Proust am nächsten gekommen. Während seines Parisauf-

⁸ Joachim Ringelnatz, Mein Leben bis zum Krieg [1931]. In: Ders., Das Gesamtwerk in sieben Bänden. Zürich 1994, Bd. 6, S. 313 (freundlicher Hinweis von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a.M.).

⁹ Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 482.

enthaltes im Jahr 1900 hat Hofmannsthal, in Begleitung seines späteren Schwagers, des Malers Hans Schlesinger, den »weiten Weg ins Faubourg St. Germain« angetreten.¹⁰ Hans Schlesinger studierte seit 1894 an der Académie Julian im Montmartre-Viertel Malerei und hatte Hofmannsthal wiederholt nach Paris eingeladen.¹¹ Über Hans Schlesinger ist er im Frühjahr 1900 mit der Aristokratie in Verbindung gekommen – dieser brachte Hofmannsthal u.a. zur Baronin Deslandes, der kunstinnigen Sammlerin, die Edward Burne-Jones porträtiert hat,¹² die ihn »nächstens mit Montesquiou« einladen wollte, wie er den Eltern am 25. Februar 1900 schrieb.¹³ Auf diese Weise lernte Hofmannsthal gleich mehrere »Originale« der Proustschen Romanwelt kennen, ausgerechnet in Montesquiou sollte er einer Person begegnen, deren fiktive Verwandlung als Baron Charles ihn 20 Jahre später ebenso fesseln wie inspirieren sollte – denn seine Lektüre von Prousts Roman führte dazu, dass er Charles als Modell für die Figur des Maltesers im »Andreas«-Roman reklamierte, diese Proustsche Figur aber auch wieder mit Erfahrungen persönlicher Betroffenheit verknüpfte: In der Notiz 223 hält Hofmannsthal auf bemerkenswerte Weise einen Zusammenhang fest, der die bei Proust in Gang gekommene Durchlässigkeit von Person und Figur weiterführt. »Der Malteser. Synthese. Anklänge an welche Geister? Kessler George Pannwitz Stendhal *Charles*«¹⁴. In weiteren Notizen vertieft Hofmannsthal diese Linien und zitiert sogar eine Passage aus »Sodome et Gomorrhe«¹⁵ zur Charakterisierung des Barons. Dieser Band ist in Hofmannsthals Nachlassbibliothek nicht mehr erhalten, wohl aber die Teile »Du côté de chez Swann« (33. Aufl. 1919), »La Prisonnière« (31. Aufl. 1924) und »Le Temps rerouvé« (13. Aufl. 1927). In »La Prisonnière« hat Hofmannsthal eine Passage angestrichen, aber auch Werknotizen zu dem Plan »Das Hotel« von 1929 festgehalten, die von der Proustlektüre offensichtlich

¹⁰ B II, S. 16.

¹¹ Vgl. dazu die erhellende Darstellung von Katja Kaluga, Paris. Die größere Welt. In: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 176–199, hier S. 178.

¹² Ebd., S. 190f.

¹³ B II, S. 14.

¹⁴ SW XXX Roman, S. 161.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 201f.

beeinflusst sind, so u.a. »Die ›Dame mit dem Vermeer‹«,¹⁶ ferner indem das Thema der lesbischen Liebe aufgegriffen wird.¹⁷

Vermutlich war es dem Proustleser Hofmannsthal nicht bewusst, dass er einige der von ihm verwendeten Modelle selbst persönlich kennengelernt hatte, so etwa den Schriftsteller Anatol France, der mit einigen Zügen in die Figur Bergottes einging (der in »La Prisonnière« bekanntlich vor dem Anblick eines Vermeer-Gemäldes tot zusammenbricht), oder aber *die große Dame* der Pariser Gesellschaft, die eines der Urbilder der Herzogin von Guermantes werden sollte: Aus Paris hatte Hofmannsthal im Februar/März 1900 geschrieben, er habe während eines Botschaftsempfangs »ein bißchen mit der berühmten, sehr schönen Gräfin Greffulhe (geb. Chimay) gesprochen«.¹⁸ Gegenüber dem Grafen Kessler heißt es am 29. März 1900 über die »Frauen der Gesellschaft«, darunter auch Gräfin Greffulhe, sie ließen ihn »nicht ohne eine gewisse Enttäuschung und Ungeduld«.¹⁹

Vor allem aber kommt ein weiterer Umstand hinzu: Dass Hofmannsthal während seines Parisaufenthaltes mit Proust selbst in Verbindung gekommen wäre, lässt sich nicht belegen, so reizvoll die Vorstellung ist, sie wären gemeinsam mit Montesquiou und der Gräfin auf einem Empfang gewesen. Eine Schlüsselrolle kommt dabei Hans Schlesinger zu, der aber Proust vermutlich erst kurz danach kennengelernt hat, denn am 16. Mai 1900 schreibt er aus Venedig an Hofmannsthal: »Es ist alle mögliche Gesellschaft im Hôtel – ein gewisser Marcel Proust«.²⁰ Aber Hans Schlesinger taucht im Umkreis Prousts denn doch noch weiter auf: In Versailles kam es im August 1906 zu einer kuriosen Begegnung, bei der Proust »Schlesinger« zunächst nicht wiedererkannte, sondern ihn mit dem alkoholisierten Ex-Diener seines Vaters verwechselte, dann aber von Schlesinger erfuhr, dass sie Wand an Wand wohnten. Der Maler machte Proust daraufhin Komplimente über seinen Bart, die indes durch den Hinweis auf das dadurch kaschierte Älterwerden für Proust zweifelhaft gewesen sein müssen: »Il m'a dit que ma barbe m'allait très bien

¹⁶ SW XL Bibliothek, S. 550f.

¹⁷ Vgl. SW XXII Dramen 20, S. 135.

¹⁸ B II, S. 24.

¹⁹ BW Kessler, S. 23.

²⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a.M.

›car cela va toujours bien aux figures vieilles et vieillies«, wie Proust an Reynaldo Hahn schrieb, der Schlesinger besser kannte.²¹

Eine persönliche Begegnung zwischen Proust und Hofmannsthal ist nur über Dritte bezeugt, Christiane Zimmer vergewisserte ihrem Interviewpartner Horst Weber, ihr Vater »kannte zum Beispiel Marcel Proust sehr gut«.²² Und Harry Graf Kessler hält in seiner Erinnerung an die Entstehung der »Josephslegende« fest, Ende Mai/Anfang Juni 1912 sei es in Paris zu einem Abend mit Proust gekommen, der »ganz in dicke Hals-tücher eingemummt« gewesen sei.²³ Als Hofmannsthal im März 1913 überlegte, dem stellenlos gewordenen Dramaturgen Karl Freiherr von Gersdorff (1866–1914) eine Alternative anzubieten, schlug er in einem Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vor, sich u.a. an die Königin von Neapel zu wenden – was die Herausgeber des Briefwechsels als eine »nicht mehr verständliche Anspielung« kommentierten.²⁴

Hofmannsthal hat somit die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Lebenswelt und Literatur im Umkreis Prousts aus beiden Perspektiven verfolgen können – die Sonderrolle der Königin von Neapel scheint er indes bei seiner Proustlektüre nicht wahrgenommen zu haben. Dass diese für ihn bedeutsam war, zeigen neben den schon genannten Verbindungen in eigene Werke auch die Briefzeugnisse. 1922 schrieb er an Leopold von Andrian, beim »Hineinschauen in das Buch von Proust« habe er »be-merkt[,] wie sehr mich dasselbe beim Verfertigen eines neuen Lustspiels (also im Spätsommer) anregen könnte«.²⁵ Und im Jahr darauf empfahl er Ottonie Degenfeld die beiden ersten Teile der »Recherche«: »Es hat nie jemand – oder mindestens seit dem XVIIten Jahrhundert nicht – dies Phänomen ›die Gesellschaft‹ so gesehen und so etwas daraus gemacht«.²⁶

Das mögen historische Zufälle oder vielleicht auch Konstellationen oder Sternstunden gewesen sein, in denen jedenfalls eine europäische Koope-

²¹ Marcel Proust, Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Bd. VI: 1906. Plon 1980, S. 186; vgl. Painter, Proust 2 (wie Ann. 5), S. 99f.

²² Freundlicher Hinweis von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt a.M.

²³ Harry Graf Kessler, Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899–1933. Frankfurt a.M. 1988, S. 277. – Leider ist diese Begegnung in Kesslers Tagebuch nicht festgehalten.

²⁴ BW Degenfeld (1986), S. 259 und 590.

²⁵ BW Andrian, S. 331.

²⁶ BW Degenfeld (1986), S. 470f.

ration und Solidarität noch praktiziert wurde – das Ballett einer deutsch-österreichischen Autorschaft wird in Paris von den »ballets russes« aufgeführt. Sehr viel entscheidender ist der Stellenwert der kleinen Nebenfigur der Königin von Neapel in Prousts riesigem Pandämonium. Dazu kann ein nicht weniger erstaunliches Dokument herangezogen werden, denn die Königin von Neapel hat, offenbar in Deutschland, kurze Zeit vor ihrem Tod eine Lesung aus der »Gefangenen« verfolgt – und über die zitierte Szene gesagt: »Es ist seltsam, ich habe diesen Monsieur Proust nie gekannt, aber er scheint mich sehr gut gekannt zu haben, denn er lässt mich so handeln, wie ich es meiner Ansicht nach getan hätte«.²⁷ Aus der Biographie von Tadié ist ersichtlich, woher Proust seine Kenntnisse der Königin hatte: Er war mit Illan de Casa-Fuerte (1882-1962) befreundet, dessen spanischer Vater als Ehrenattaché der spanischen Gesandtschaft die Revolution in Neapel im Jahr 1860 miterlebt hatte. Prousts Freund hat über diese Vorgänge auch in seiner Autobiographie berichtet.²⁸ Proust, so wäre zu überlegen, hat in diesem Fall historisch-biographische Erfahrungen ausnahmsweise unverschlüsselt in seinen Text aufgenommen. Er hat damit einer Person ein Denkmal gesetzt, ohne dass es zwischen ihnen einen persönlichen, in beide Richtungen ausstrahlenden Kontakt gegeben hätte, denn sie kannte ihn nicht. Mit dieser Episode röhrt Proust an eine im Roman zuletzt intensiv reflektierte Schicht, die über die »wiedergefundene Zeit« des Erzhählers hinausgeht. Der Roman öffnet sich in dieser bemerkenswerten Episode über die erinnerte Zeit in eine erfundene Szene, die in der Logik des Textes zwischen Realität (Königin von Neapel) und Fiktion (Charlus) oszilliert, die aber gerade darin zu einer Erfahrung der Leserin/des Lesers werden kann. Genau darüber wird der Erzähler in der Schlüsselszene des gesamten Romans nachdenken, in der Szene in der Bibliothek des Prinzen von Guermantes. Dort entwickelt er jene gänzlich antirealistische Literaturtheorie, wonach es nicht um exakte Beschreibung geht, nicht um platten oder direkten Biografismus, sondern um den Weg zu den Tiefen, »in denen das, was wirklich existiert hat, von uns ungekannt ruht« (Bd. VII, 298). Vielleicht ist es gerade der durch die Königin von Neapel erprobte Grenzbereich zwischen Realität und Fiktion, der jene Perspektive des Romans beson-

²⁷ Painter, Proust 2 (wie Anm. 5), S. 392.

²⁸ Tadié, Proust (wie Anm. 5), S. 501-504; Illan de Casa-Fuerte, *Le Dermier des Guermantes*. Paris 1995.

ders beglaubigen kann, die ebenfalls in der großen Bibliotheksszene, beim Nachdenken über die Literatur als das wahre Leben, formuliert wird: »In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, ein Leser nur seiner selbst. Das Werk des Schriftstellers ist dabei lediglich eine Art von optischem Instrument, das der Autor dem Leser reicht, damit er erkennen möge, was er in sich selbst vielleicht sonst nicht hätte erschauen können« (Bd. VII, 318).

Kann man diese Figur, wie der Verdacht nahelegt, den Biografen und Anekdotenjägern überlassen? Zwar hat man sich in den Personalexika der Proustforschung über die historische Authentizität der biografischen Angaben verständigt, aber, wie es scheint, hat man wenig Anlass gesehen zu der Frage, wie es dazu kommt, dass Proust in diesem Fall, mag er auch nicht der einzige sein, so ist er doch prominent genug!, von dem Verfahren der Verschlüsselung und Amalgamierung mehrerer historisch-(auto-)biografischer Personen zu einer literarischen Figur abgewichen ist? Gerade wenn es der Fall sein sollte, dass die Königin von Neapel als eine Ausnahme in diesem Werk beschrieben werden kann, wäre es umso dringlicher, die damit zumindest suspendierte Regel genauer zu befragen und den Wert der Ausnahme zu beschreiben. Somit könnte sehr viel dafür sprechen, diese Romanfigur gerade nicht der schlichten Biografik und Anekdotenforschung zu überlassen, zumindest wenn von dieser Ausnahme her Einblicke in die Struktur des Proustschen Werkes möglich würden. Ein Argument könnte dabei sein, dass der Grenzbereich, den sie verkörpert – nämlich zugleich historische Person (mit biografischen Daten) zu sein *und* überdies fiktive Figur eines Romans – einen Aufschluss gibt über Prousts freilich extrem komplexes Verständnis »realistischer« Literatur.²⁹ In diesem Zusammenhang bietet es sich an, an seine Auseinandersetzung mit der »Methode Sainte Beuves« zu erinnern, die ja eine der ästhetisch-kritischen Voraussetzungen der »Recherche« bildet. In der eher programmatisch gehaltenen Diskussion von dessen Literaturverständnis hält Proust fest, für Sainte-Beuve sei es von grund-

²⁹ Hilfreiche Expeditionen in die »indeterminacy« zwischen Fiktion und Autobiografie unternimmt Dorrit Cohns Aufsatz »Proust's Generic Ambiguity« in ihrem Buch »The Distinction of Fiction« (Baltimore/London 1999, S. 58–78, hier S. 59 und 64). Sie beobachtet »illusionist games« (S. 65) und »a generally hybrid creature« (S. 67). Vgl. auch Frank Jäger, Literarische Selbstinszenierung zwischen Transgression und Paradoxe. Zur Hybridisierung autobiographischen Schreibens bei Marcel Proust, Michel Leiris und Claude Simon. Freiburg i.Br. 2014.

legendem Interesse, einen Autor aus seinem Lebenszusammenhang zu studieren, dass man sich in Bezug auf ihn

eine bestimmte Anzahl von Fragen gestellt und sie beantwortet hat, und sei es nur leise und für sich ganz allein [...]: Was dachte er über die Religion? Wie berührte ihn das Schauspiel der Natur? Wie verhielt er sich in bezug auf die Frauen, in bezug auf das Geld? War er reich oder arm? Welches war seine Lebensordnung, seine alltägliche Lebensweise? Welches war sein Laster oder seine Schwäche? Keine Antwort auf diese Fragen ist unwichtig,

so resümiert Proust den Standpunkt seines Gegners, um ihm dann die eigene Auffassung entgegenzustellen: Diese Befragung der persönlichen und geistigen Umgebung, für die Sainte-Beuve so viel Anerkennung erfahren hat (u.a. von Taine und Paul Bourget), sei falsch, sie

verkennt, was ein etwas tieferer Umgang mit uns selbst uns lehrt: daß ein Buch die Hervorbringung eines anderen *Ihs* ist als dessen, das wir in unseren Gewohnheiten, in der Gesellschaft, in unseren Lastern zutagetreten lassen. Wenn wir versuchen wollen, dieses Ich zu verstehen, so kann uns das nur im Innersten von uns selbst gelingen, indem wir versuchen, es in uns nachzuschaffen [...].³⁰

Was besagt das über die Königin von Neapel? So viel, dass es auch im Fall einer historischen Figur nicht das Interesse *am* Historisch-Realen gewesen sein dürfte, das ihr den immerhin spektakulären Platz in der Matinee der Verdurins zuspricht. Proust unterbricht ihretwegen nicht den Charakter der Gesellschaftsschilderung, sondern das ganze – in diesem Ausnahmefall ja stimmige historische – Material, das mit ihr und ihrer Vorgeschichte aufgefahren wird, interessiert ausschließlich, und gut getarnt, als Teil der Romanfiktion. Man nimmt die Königin von Neapel als selbstverständlich glaubhaften Teil des aristokratischen Panoramas wahr, d.h., ein bloß realistisches Interesse ist gerade nicht relevant.

Insofern sollte die Episode der Königin von Neapel nicht einfach in die Balzac-Nähe Prousts gerückt werden, auch wenn bereits eine Fülle »verborgene[r] Mikro-Balzac-Pastiches« bei Proust rekonstruiert wurde.³¹ Bei Balzac, den Proust intensiv rezipiert hat und mit den fiktiven

³⁰ Marcel Proust, Die Methode Sainte-Beuves. In: Ders., Gegen Sainte-Beuve. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1962, S. 7–39, hier S. 13f.

³¹ Francine Goujon, Balzac I. In: Luzius Keller (Hg.), Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung. Hamburg 2009, S. 76 – 78, hier S. 78.

Lesern Charlus und dem Herzog von Guermantes verknüpft, findet sich bereits die Praxis, historische und fiktive Namen zu mischen. Darüber hat Proust im Balzac-Kapitel von »Contre Sainte-Beuve« geschrieben, indem er ihn von Flaubert absetzt, denn im Unterschied zu diesem habe Balzac »die im Leben errungenen Triumphe völlig auf die gleiche Ebene [gestellt] mit denen der Literatur«.³² »Es gab«, so Prousts Urteil weiter, »keine Trennungsline zwischen dem wirklichen Leben (dem, was es unserer Meinung nach nicht ist) und dem Leben in seinem Roman (dem einzigen wahren für den Schriftsteller)«.³³

Wie sehr Balzac damit ein poetisches Verfahren propagiert, von dem sich Prousts Umgang mit historischen Gestalten unterscheidet, geht aus einer genaueren Reflexion hervor, in der er Balzacs Technik als eine Art Diskreditierung der Kunst entlarvt:

Es ist keine reine Illusion, wenn Balzac, in der Absicht, Namen großer Ärzte oder großer Künstler zu zitieren, in völligem Durcheinander wirkliche Namen und Personen aus seinen Büchern nennt und sagt: »Er hatte das Genie eines Claude Bernard, eines Bichat, eines Despleins, eines Bianchon«, wie jene Maler von Panoramien, die im Vordergrund ihrer Werke vollplastische Figuren und perspektivische Täuschungen des Dekors miteinander vermengen. Sehr oft sind diese wirklichen Personen nichts weiter als wirklich. Das Leben dieser Personen ist eine Wirkung der Kunst Balzacs, verschafft aber dem Autor eine Befriedigung, die nicht in den Bereich der Kunst gehört.³⁴

Gerade an dieser zu offensichtlichen Demonstration des Realistischen hat Proust kein Interesse – »seine« Königin von Neapel soll nicht dem Autor eine kunstfremde Befriedigung schaffen, als ein Relikt des wirklichen Lebens, das ins Werk eingearbeitet wird. Proust propagiert im Gegenteil die Unsichtbarmachung des realen Lebens, um auf diese Weise die »reine Illusion« zu erzeugen. Wie sehr es ihm auf diese kunstgerechte Handhabung ankommt, als Verwandlung von Lebensstoff in die Kathedrale seines Textes, zeigt sich nirgendwo so deutlich wie dort, wo die Gefahr der Balzacschen Realitätsnähe so groß war. Tadié verweist überdies auf die historischen Anekdoten, die Proust bei Georges Lenôtre (1857–1935) kennengelernt hatte: Er hatte »immensen Erfolg mit seiner ›Ge-

³² Marcel Proust, Sainte-Beuve und Balzac. In: Ders., Gegen Sainte-Beuve (wie Anm. 30), S. 96–137, hier S. 99.

³³ Ebd., S. 101.

³⁴ Ebd., S. 107f.

schichte im kleinen: mit der Geschichte von zweitrangigen Figuren, mit Anekdoten und Sittenbildern aus der Zeit der Revolution und des Ersten Kaiserreichs. Solche unauffälligen Figuren ähneln Romanhelden.³⁵ Lenôtre hatte seinerseits wieder in Hofmannsthal einen anderen interessierten Leser gefunden.³⁶

Ein »Fall« aus der Hocharistokratie, der der Königin von Neapel am nächsten kommen mag, ist die Prinzessin Mathilde (1820-1904), in deren Salon Proust seit 1891 verkehrt hatte.³⁷ Swann stellt sie dem Erzähler bei einer Begegnung in der Nähe des zoologischen Gartens vor, mit dem Kommentar: »Sie wissen ja die Freundin von Flaubert, von Sainte Beuve, von Dumas. Stellen Sie sich vor, sie ist die Nichte Napoleons I.! Napoleon III. und der Kaiser von Russland haben um sie geworben. Ist das nicht interessant?« (Bd. II, 153f.) Auch hier also: Eine historische Gestalt, die im Dialog mit den Figuren des Romans gezeigt wird und ihnen somit, wie es scheinen könnte, einen Anschein von Realität stiften könnte? Der Fall liegt doch wohl eher umgekehrt: Gerade angesichts der Möglichkeit, historische Gestalten für eine Entfiktionalisierung zu nutzen und somit der vermeintlichen »Wirklichkeit« der Daten, der Geschichte zum Einzug in den Roman zu verhelfen, entscheidet sich Proust dafür, Elemente der historischen Realität geradezu unscheinbar zu integrieren, um die eigentliche Substanz der gelebten Wirklichkeit stärker hervorzuheben. Im Fall der Prinzessin Mathilde ist dieses Verfahren dadurch erleichtert, dass Prousts Schilderung seiner Besuche in ihrem Salon als Chronik im »Figaro« erschien (25. Februar 1903): »Ein historischer Salon. Der Salon ihrer Kaiserlichen Hoheit Prinzessin Mathilde«³⁸, dass aber die Übertragung der Gestalt in die Welt des Romans (in »À l'ombre des jeunes filles en fleurs«) erst 1919 publiziert wurde (Prinzessin Mathilde war 1904 verstorben). Im Fall der sehr viel riskanteren und zugleich bewegenderen Szene mit der Königin von Neapel hat Proust zu deren Lebzeiten ihre Fiktionalisierung betrieben.

Doch ist dies bei Proust umso erstaunlicher, als er ganz bewusst eine Gelegenheit ausschlägt, das realistische Fundament hinter seinem Text durchschimmern zu lassen. Man könnte vielmehr zu der Beobachtung

³⁵ Tadié, Proust (wie Anm. 5), S. 516.

³⁶ SW XL Bibliothek, S. 426f.

³⁷ Vgl. Painter, Proust 1 (wie Anm. 5), S. 156f.

³⁸ Ebd., S. 477f.

kommen, dass gerade die Irrelevanz des Realistischen/Biografischen/Historischen für den besonderen Charakter der Figur spricht. Sie würde, eben als Grenzfall, zu einem Paradigma jenes Teils von Prousts Ästhetik, der sich, über die Kritik an Sainte-Beuves Methode hinaus, als Einspruch und Verweigerung realistischen Erzählens beschreiben ließe. Eine der prominentesten Passagen zu diesem Komplex findet sich in jener Schlüsselszene des Romans – dem Aufenthalt des Erzählers in der Bibliothek des Prinzen von Guermantes im Zentrum der »Wiedergefundenen Zeit«. Hier formuliert der Erzähler ein grundlegendes Misstrauen gegen die Naivität einer unmittelbar gegebenen und damit widerzuspiegelnden Wirklichkeit.

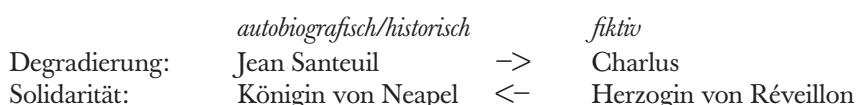
Was wir die Wirklichkeit nennen, ist eine bestimmte Beziehung zwischen Empfindungen und Erinnerungen, die uns gleichzeitig umgeben – eine Beziehung, die bei einer einfachen kinematographischen Wiedergabe verlorengehen würde, da diese sich um so mehr von der Wahrheit entfernt, je mehr sie sich auf sie zu beschränken vorgibt – eine einzigartige Beziehung, die der Schriftsteller wiederfinden muß, um für immer in seinem Satz die beiden verschiedenen Pole miteinander zu verbinden (Bd. VII, 288f.).

Eine »bloß aufzeichnende Literatur« (Bd. VII, 296) ist ohne Wert, denn sie versäumt es gerade,

jene Wirklichkeit, von der wir so weit entfernt leben, wiederzufinden, wieder zu erfassen und uns bekanntzugeben, die Wirklichkeit, von der wir uns [in realistischer Literatur] immer mehr entfernen, je mehr die konventionelle Kenntnis, die wir an ihre Stelle setzen, an Dichte und Undurchdringlichkeit gewinnt, jene Wirklichkeit, deren wahre Kenntnis wir vielleicht bis zu unserem Tode versäumen und die doch ganz einfach unser Leben ist (Bd. VII, 297).

Sicherlich, hier ist die Rede von dem antirealistischen Schreiben, das das »einzig wahre Buch, da es bereits in jedem von uns existiert, nicht im landläufigen Sinne erfinden, sondern übersetzen muß« (Bd. VII, 290) – und die Königin von Neapel ist als Figur eines solchen Schreibens auf einer anderen Ebene angesiedelt. Aber sie dient darin als poetologische Ikone der Irrelevanz des Realen und des Realistischen, denn nicht ihre »Echtheit«, nicht das kinematografische Abbild, sondern die Verwirschung dieses realen Hintergrundes macht sie, von einer Seite, zu einem entscheidenden Instrument des Proustschen Schreibens.

Ein weiteres Argument müsste man ebenfalls prüfen, das in die Tiefen der Entstehungsgeschichte des Romans zurückreicht, und vielleicht in autobiografische Verletzungen des Protagonisten. Wie schon George D. Painter im zweiten Band seiner Biografie dargelegt hat, gibt es ein Vorbild für die Szene der Solidarität zwischen Charlus und der Königin von Neapel in dem wohl 1895 begonnenen Roman »Jean Santeuil«, der allerdings Fragment blieb. In dessen »kläglichsten Kapiteln«, wie der Biograf vermeint, wird indes nicht ein Dritter, sondern der Protagonist selbst von Madame Marmet beleidigt – einer Vorläuferfigur für Madame Verdurin – und von der mutigen Geste der Herzogin von Réveillon unterstützt.³⁹ Die Genugtuung nach öffentlich erfolgter Demütigung und Beleidigung wird bereits hier in der Geste der Unterstützung dargestellt: »Mein lieber Jean«, sagt die Herzogin von Réveillon, indem sie sich vom Arm des Herzogs von Litauen löst, »Sie sind zur Zeit so leidend und brauchen zu Ihrer Stütze gewiß einen stärkeren Arm als den von Madame Cygnerolles.«⁴⁰ Bei dieser fiktiven Figur handelt es sich um eine Vorläufergestalt der Herzogin von Guermantes,⁴¹ wenngleich der reale Besitz »Réveillon« Madelaine Lemaire gehörte und daher Proust aus verschiedenen Aufenthalten und Spaziergängen gut bekannt war: Aber auch hier sollte gar nicht die biografische Fundierung im Mittelpunkt des Interesses stehen, sondern die erstaunliche Tatsache, dass Proust eine Szene der Solidarität in mehrfacher Weise verschoben oder umgekehrt hat: 1. Von der Figur des stark autobiografisch geprägten Jean Santeuil zu der des Baron Charlus, »der eigentlichen Zentralfigur der Recherche«, wie Adorno meint.⁴² 2. Von einer Romanfigur (Herzogin von Réveillon) auf eine historische Gestalt (Königin von Neapel). Diese Doppelverschiebung kann grafisch als ein Chiasmus dargestellt werden.



³⁹ Ebd., Bd. 2, S. 375, 392.

⁴⁰ Marcel Proust, Jean Santeuil. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1984, Bd. 2, S. 291.

⁴¹ Painter, Proust 2 (wie Anm. 5), S. 122.

⁴² Adorno, Kleine Proust-Kommentare (wie Anm. 1), S. 211.

Offenbar geht es also um eine Art Osmose zwischen den Ebenen, denn indem die Peinlichkeit der Degradierung *weggeschoben* wird vom autobiografisch-real erlebten Moment hin zu einer fiktiven Szene, gewinnt die umgekehrte entsprechende Bewegung der Solidarität und Anerkennung ihr Gewicht dadurch, dass sie von einer fiktiven Figur auf eine historische Gestalt übertragen wird. Dass mit dieser Vertauschung indes eine Aufwertung der Szene verknüpft ist, zeigt sich in der höchst erstaunlichen, bewegenden Tatsache, dass Proust bei der Szene in der »Gefangenen« die seltene Entscheidung getroffen hat, eine nichtfiktive Figur in ein fiktives Universum einzuschmuggeln. Indem aus der Herzogin von Réveillon die Königin von Neapel wird, gehen die Schutz- und Maskierungsmaßnahmen verloren, die Proust in der Regel bei seinen Romanfiguren, wie bekannt, sonst walten lässt. Als Königin von Neapel ist die Figur sozusagen, zumal in der ausführlichen Darstellung, wie sie in der zitierten Passage geboten wird, in historischer Unmittelbarkeit riskiert – die hohe Dame der Gesellschaft tritt maskenlos in den Roman ein, aber die entfiktionalisierende Benennung des historischen Namens führt statt in eine peinliche Entlarvung in eine höchst überzeugende Aufwertung, in Respekt und Anerkennung. Deshalb scheint die Randfigur und Ausnahmegestalt der Königin von Neapel mehr als nur ein Kuriosum, mehr als nur eine Anekdote zu sein: Sie bietet eine geradezu unerfindbare Authentizität schlichter Lebenswahrheit, auf die es Proust angekommen ist. Auch wenn wir nicht wissen, welche Begegnung zwischen dem Autor und der Königin von Neapel stattgefunden haben mag – jenseits des Biografischen vermittelt die Szene der »Gefangenen« einen Schlüssel für die Durchlässigkeit von Realität und Fiktion, für die Erkenntnis- und Fiktionsproblematik von Prousts Schreiben.

Schließlich wäre noch daran zu denken, inwiefern die Königin von Neapel für Proust etwas von der Dimension angenommen hat, die ihn an den Romanen Dostojewskij's so fasziniert hat: Im November 1920 hatte er dem Verleger gegenüber davon gesprochen, »Le Côté de Guermantes« sei »auf eine [...] mehr Dostojewskij'sche Weise gestaltet«,⁴³ und der im September 1921 ins Gespräch gebrachte Essay über Dostojewskij⁴⁴ findet sich schließlich als Reflexion des Erzählers am Ende der »Gefange-

⁴³ Proust, Briefe zum Werk (wie Anm. 2), S. 424.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 453.

nen«, wenn der Erzähler Albertines Klavierspiel unterbricht. Anhand des »Idioten« und der »Brüder Karamasov« erörtert er die Frauengestalten »mit ihrem geheimnisvollen Antlitz, dessen ansprechende Schönheit jäh, als habe sie nur die Komödie der Güte aufgeführt, zu furchtbarer Anmaßung erstarrt« (Bd. V, 507). Albertine ihrerseits, eine versierte Leserin, wie sich zeigt, greift die Argumentation auf, wenn sie beobachtet: »Wir sind alle erstaunt, hinterher zu erfahren, daß dieser oder jener heimtückische Mensch im Grunde ein ausgezeichneter Charakter ist, oder umgekehrt« (Bd. V, 509). Diese Erfahrung einer nicht absehbaren Umkehrung kann bei der Königin von Neapel festgestellt werden, wenn auch weniger in einer moralischen Perspektive: Sie wird am Abend bei den Verdurins als eine Gestalt der Hocharistokratie eingeführt, als Schwester der Kaiserin Elisabeth (Bd. V, 328), aber es zeigt sich, dass sie zugleich ohne Macht und ohne Dienerschaft ist, wie Charles zunächst hämisch »mit der Absicht ziemlich massiver Ironie« insinuiert: »Bedenken Sie, daß die Königin von Neapel zum Zweck der Teilnahme an Ihrem Fest aus Neuilly gekommen ist, was sehr viel schwieriger für sie war, als die Beiden Sizilien zu verlassen« (Bd. V, 366). Aber eben in der von ihrer Entmachtung gezeichneten Schlichtheit wird sie kurz darauf – und das wäre ein Umschwung im Sinne Dostojewskijs – eine allen gesellschaftlichen Dünkel überstrahlende Größe beweisen, die sich als Güte erweist, mit der sie eben nicht nur ihresgleichen (wie Charles) begegnet, sondern auch »Menschen des Bürgertums oder auch des einfachsten Volkes, welche die zu achten wußten, die sie selber liebte, und für sie gute Gefühle hegten« (Bd. V, 431).

Indem Proust ihr eine solche Menschlichkeit zuspricht, holt er eine Wahrheit des Lebens ans Licht, die nicht auf Standesgrenzen angewiesen ist – im Gegensatz zu Madame Verdurin, die freilich in dritter Ehe noch selbst zur Prinzessin von Guermantes aufsteigen kann (Bd. VII, 378) – und die daher in einem bezeichnenden und vielleicht sogar einmaligen Licht zwischen Realität und Fiktion zu stehen kommt.

Karl Pestalozzi

»Ich habe alles reiflich erwogen«
Wirklichkeit und Ideal in Karl Kraus'
»Die letzten Tage der Menschheit«

Helmut Arntzen zum Gedenken

I

Seiner Gattung nach ist das Monumentaldrama von Karl Kraus »Die letzten Tage der Menschheit« unzweifelhaft eine Satire. Einen Zugang zum Verständnis kann denn auch Schillers berühmte Satirebestimmung eröffnen. Sie steht in seiner Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«, die erstmals 1795/96 in den »Horen« erschien. Darin lautet die Definition der Satire als einer sentimentalischen Gattung folgendermaßen:

In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß; dies muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken. Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber, worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegengesetzten Ideale entspringen. [...] Die pathetische Satire muß also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideal lebhaft durchdrungen ist. Nur ein herrschender Trieb nach Übereinstimmung kann und darf jenes tiefe Gefühl moralischer Widersprüche und jenen glühenden Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen, welche in einem Juvenal, Swift, Rousseau, Haller und andern zur Begeisterung wird.¹

Schiller grenzt dieses Satireverständnis von einem banaleren gängigen ab, der »strafenden Satire«, da diese lediglich in der karikierenden, d.h. einzelne Züge überzeichnenden, Darstellung bekannter Figuren, Situationen oder Ereignisse im Dienste einer meist moralisierenden Kritik

¹ Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders., Sämtliche Werke. 5 Bde. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 2. Aufl. München 1962, Bd. 5, S. 694–780, hier S. 722f.

bestehe. Er hat damit die Satire in den Rang einer fundamentalen literarischen Gattung bzw. Schreibweise erhoben und wie die »Idylle« der »sentimentalischen Dichtung« zugeschlagen.

Dass Karl Kraus Schillers Satirebestimmung zur Kenntnis genommen hat, während er an den »Letzten Tagen der Menschheit« arbeitete, belegt sein Brief an Sidonie Nádherný vom 6. November 1916, der mit dem wichtigen Hinweis schließt:

Der kleine L[eopold Liegler] hat bei Schiller (über naive und sentimentalische Dichtung) Sätze gefunden, durch welche die Verbindung von Lyrik und Glosse förmlich geweiht erscheint.²

»Lyrik und Glosse« – es wird sich im Weiteren zeigen, dass mit diesem Gegensatzpaar das Bauprinzip der »Letzten Tage der Menschheit« insgesamt und vieler einzelner Szenen auf den Punkt gebracht ist. Kraus hat kurz danach, in der »Fackel« vom 16. November 1916, die die Satire betreffenden Stellen aus Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« abgedruckt, zwar nicht die hier beigezogene allgemeine Bestimmung, wohl aber analoge Stellen aus deren näherem Umkreis.³

Um jedoch Schillers Satirebestimmung auf »Die letzten Tage der Menschheit« anwenden zu können, muss sie in einer wichtigen Hinsicht ergänzt resp. eingeengt werden. Es geht bei Kraus ja nicht um eine Darstellung der *Wirklichkeit* als Mangel, sondern um die Mangelhaftigkeit, die Defizienz der *Sprache*, genauer: der während des Ersten Weltkriegs in Österreich und vor allem in Wien täglich gesprochenen und geschriebenen Sprache in allen ihren Äußerungsformen, besonders denjenigen der Presse. Diese als grundsätzlich defizient erfahrene Sprachwelt wird hier zum »notwendigen Objekt der Abneigung«, als von Grund auf mangelhafte und verderbte, ja schlechte und böse. Das Drama von Karl Kraus ist eine umfassende Darstellung der Wiener und nicht nur der Wiener Sprache im Ersten Weltkrieg, in fast unendlich vielen Facetten ihrer

² Karl Kraus, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. Vollständige, neu durchgesehene Ausg. Hg. von Heinrich Fischer und Michael Lazarus. München 1977, Bd. 1, S. 378.

³ Es sind dies folgende Stellen (die Seitenzahlen beziehen sich auf die in Anm. 1 genannte Schillerausgabe): »Satirisch ist der Dichter [...] scherzhafte Satire« (S. 721); »Die pathetische Satire [...] in ihre Seele gestreut« (S. 723); »Solange Lukian bloß die Ungereimtheit züchtigt« (S. 726); »Bei solchen und ähnlichen Anlässen muß sich der hohe Ernst des Gefühls offenbaren, der allem Spiele, wenn es poetisch sein soll, zum Grunde liegen muß« (S. 726).

Verwendung; neben der gesprochenen auch der in den Zeitungen und Verlautbarungen aller Art geschriebenen Sprache, ja selbst der gedichteten der Kriegspoesie. Es bedarf hier keines Nachweises im Einzelnen, welche Vielzahl und Vielfalt von öffentlichen, halböffentlichen, privaten und mündlichen Quellen erfasst ist. Im Rahmen des Gesamtwerkes von Karl Kraus betrachtet, ist in »Die letzten Tage der Menschheit« gewissermaßen seine Zeitschrift »Die Fackel« ins Bühnenmäßige übertragen. Für viele Szenen daraus haben sich denn auch in der »Fackel« Vorformen ausmachen lassen.⁴

Wie aber steht es in dem Kolossal-drama von Karl Kraus um das von Schiller postulierte »Ideal als der höchsten Realität« im Verhältnis zu dem die Wirklichkeit in der Satire als Mangel erscheint, ja erst als Mangel erscheinen kann? Gemäß dem Grundkonzept dieses Dramas müsste dieses Ideal ja ebenfalls sprachlicher Natur sein. So muss die Frage eingeschränkter lauten: Wo stecken Hinweise oder mindestens Andeutungen auf eine solche ideale, nicht verderbte, man könnte auch sagen: ursprüngliche und echte Sprache, an der gemessen die im österreichischen und speziell im Wiener Kriegsalltag gesprochene und geschriebene Sprache als verderbt und mangelhaft erkennbar resp. erweisbar wird? Es ist das freilich ein Thema, für das sich die Kraus-Forschung kaum oder gar nicht interessiert. Sie ist fast ausschließlich auf das von Kraus Kritiserte in seinen mannigfaltigen Spielarten fokussiert und kaum auf diesen Fluchtpunkt seiner Kritik. Soweit ich sehe, stand Helmut Arntzen mit seinem, auch nur gelegentlichen, Insistieren auf dieser Frage weitgehend allein. Ihm, d.h. seinen mündlichen und schriftlichen Anregungen, bin ich denn auch für das Folgende dankbar verpflichtet.⁵ Die Suche nach einer Antwort muss aus den Handlungsszenen des Dramas hinausführen; denn deren Sprache und Sprechen erweist sich ja in immer neuen Variationen als verdorben, korrupt, defizient. Ins Zentrum des Interesses tritt damit der eine der beiden Kommentatoren des Geschehens, der Nörgler. Sein Dialog mit dem Optimisten übernimmt, dramaturgisch gesehen, die Rolle des die Handlung kommentierenden Chors in der

⁴ Agnes Pistorius hat diese Arbeit geleistet in ihrem detaillierten, überaus hilfreichen Kommentar: »kolossal montiert«. Ein Lexikon zu Karl Kraus »Die letzten Tage der Menschheit«. Wien 2011.

⁵ Helmut Arntzen, Karl Kraus oder Satire aus Sprache. In: Ders., Literatur im Zeitalter der Information. Frankfurt a.M. 1971, S. 203–216.

antiken Tragödie. Tatsächlich lässt der Nörgler zu Beginn etwas verlauten, was als Antwort auf die Frage nach einer idealen Sprache aufgefasst werden kann. Dem »Optimisten«, der in seiner Kriegsbegeisterung zu bedenken gibt, dass »die Schöpfungen unserer Dichter [...] etwas von dem Feueratem übernommen [haben], mit dem diese große Zeit nun einmal über den Alltag hinweggefegt ist«, erwidert er:

Ich habe in diesen Schöpfungen keine Zeile gefunden, von der ich mich nicht schon in Friedenszeiten mit einem Gesichtsausdruck abgewandt hätte, der mehr auf Brechreiz als auf das Gefühl schließen ließe, an einer Offenbarung teilzuhaben. Die einzige würdige Zeile, die ich zu Gesicht bekommen habe, steht im Manifest des Kaisers, die ein feinfühliger Stilist zustandegebracht haben muss, der sich in ein angenommenes Alterserlebnis versenkt hat. »*Ich habe alles reiflich erwogen*«. Die Zeit, die erst kommen wird, wird ja noch besser als die bereits mitgemachte zeigen, daß einer noch reiflicheren Erwägung die Abwendung dieses unaussprechlichen Grauens gegückt wäre. Aber so wie die Zeile dasteht, isoliert, wirkt sie wie ein Gedicht, und vielleicht erst recht, wenn man einen Gedankengang als ihren Hintergrund setzt.⁶

In der Zeile aus dem Manifest des Kaisers »Ich habe alles reiflich erwogen« blitzte demnach, dem Nörgler zufolge, das Ideal kurz auf, an dem gemessen alles, was sonst in diesem Drama sprachlich verlautbart wird, als mangelhaft erscheint. Was aber an dieser »einzig würdigen« Zeile berechtigt zu dieser Auffassung? Darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der Nörgler deutet eine Antwort schon einmal an, wenn er sagt: Sie »wirkt [...] wie ein Gedicht«. Das erinnert daran, dass Gedichte in der Sprachauffassung von Karl Kraus positiv konnotiert sind, sowohl die eigenen als auch diejenigen aus der Tradition, vor allem diejenigen Goethes. In ihnen erscheint ihm zufolge die Sprache in einer reinen, unverdorbenen Gestalt. In seinen satirischen Lesungen brachte Kraus deshalb als Gegengewicht immer auch Gedichte zu Gehör.

Diese Erklärung lässt sich mit Hilfe des folgenden Passus aus dem Aufsatz »Heine und die Folgen« (1910) noch verdeutlichen:

Denn wie eigene Gedanken nicht immer neu sein müssen, so kann, wer einen neuen Gedanken hat, ihn leicht von einem andern haben. Das bleibt für alle paradox, nur für jenen nicht, der von der Präformiertheit der Gedanken

⁶ Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. In: Ders., Schriften. Hg. von Christian Wagenknecht. 15. Aufl. Frankfurt a.M. 2014, Bd. 10, S. 221ff. (Hervorh. d. Verf.).

überzeugt ist, und davon, daß der schöpferische Mensch nur ein erwähltes Gefäß ist und davon, daß die Gedanken und die Gedichte da waren vor den Dichtern und Denkern. [...] Der Gedanke ist in der Welt, aber man hat ihn nicht. Er ist durch das Prisma stofflichen Erlebens in Sprachelemente zerstreut, der Künstler schließt sie zum Gedanken. Der Gedanke ist ein Gefundenes, ein Wiedergefundenes. Und wer ihn sucht, ist ein ehrlicher Finder, ihm gehört er, auch wenn ihn vorher schon ein anderer gefunden hatte.

Und im Anschluss an den Lobpreis der Abschiedsworte »Lebt wohl!« von König Thoas in Goethes »Iphigenie in Tauris« ruft Kraus aus: »O markverzehrende Wonne der Spracherlebnisse!«⁷

Gemäß dieser Auffassung ist der Dichter kein *E*finder, sondern ein Finder. Er ist gerade kein Originalgenie, sondern schöpft aus dem ewigen Fundus von Vorgegebenem, wie Kraus sagt: »Präformiertem«. Er zitiert immer, auch wo keine wörtlichen Zitate erkennbar sind. Seine eigene Leistung besteht darin, das Gefundene neu zusammenzusetzen, aber durchaus so, dass dessen Herkunft noch erkennbar oder mindestens erahntbar bleibt. Durch ihn als ihr Medium wird die präformierte, absolut gesetzte dichterische Sprache selbst hörbar. Diese Dichtungsresp. Dichterauffassung steht der klassischen Goethes und Schillers radikal entgegen, wenn man an Schillers kritisches Distichon denkt: »Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, / die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.«⁸ Im Gegensatz zur goethezeitlichen Forderung nach Originalität erneuerte Kraus ein humanistisches Dichtungsideal, dessen Emblem die Biene war, die von Blüte zu Blüte fliegt und daraus ihren Honig gewinnt. In ihr ist anschaulich gemacht, dass sich Dichtung grundsätzlich aus sprachlich Vorgeformtem speist.⁹

In der Deklaration des Kaisers käme demnach nicht primär dessen persönliche Überzeugung zu Wort, sondern durch ihn hindurch spräche eine uralte sprachliche Weisheit, gewissermaßen ein ›Revival‹. Dazu trägt ihre Kürze entscheidend bei. Mit diesem einzigen Satz ragte Karl Kraus zufolge etwas Archaisches in die moderne Sprachwirklichkeit hin-

⁷ Karl Kraus, Heine und die Folgen. In: Ders., Magie der Sprache. Ein Lesebuch. Hg. von Heinrich Fischer. Frankfurt a.M. 1979, S. 169–192, hier S. 184; 192.

⁸ Schiller, Dilettant. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 313.

⁹ Vgl. Ulrich Stadler/Magnus Wieland, Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten. Würzburg 2014, bes. Kapitel 3: Bienen als Sinnbilder für verba- und res-Sammler (S. 43–58), sowie Jürgen von Stackelberg, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen »Imitato«. In: Romanische Forschungen 68, 1980, S. 271–293.

ein, welche dadurch als ephemera erwiesen wird, wenn auch als nicht weniger problematisch. Mit Schillers Satiredefinition gesprochen, müsste von dem *einen* Satz des Kaisers aus alles sonst im Drama Gesprochene als mangelhaft erkennbar werden.

Tatsächlich steht eine Vorform dieser Stelle aus »Die letzten Tage der Menschheit« in der »Fackel« vom Dezember 1914, wo es heißt: »Über jenem erhabenen Manifest, jenem Gedicht, das die tatenvolle Zeit eingeleitet, dem einzigen Gedicht, das sie bis nun hervorgebracht hat¹⁰. Für Kraus transzendierte somit dieses kaiserliche Manifest als ein von ihm als gelungen erachtetes sprachliches Gebilde die sonst in seinem Weltkriegsdrama gesprochene verderbte alltägliche Sprachwirklichkeit. Darin würde fassbar und hörbar, was in Schillers Satiredefinition »das Ideal« heißt.

Was aber könnte für Kraus bzw. für den Nörgler diese einzige Zeile, abgesehen von ihrer Kürze, zu einem Gedicht gemacht haben, was sie für unser Ohr ja zunächst nicht ist? Darüber lässt sich vorerst nur mutmaßen: Ist es etwa die leicht archaische Wortverbindung »reiflich erwogen«? Oder ist es die Assonanz in der ersten Satzhälfte »Ich habe alles«? Metrisch gesehen handelt es sich um einen doppelten Adoneus – »Ich habe alles / reiflich erwogen« –, dessen Rhythmus von Ferne an Hölderlins Gedicht »Hälften des Lebens« denken lässt. Es gibt auch ein Gedicht von Karl Kraus selbst, »Nächtliche Stunde«, dessen Versmaß einen doppelten Adoneus mindestens hörbar umspielt. Dessen dritte und letzte Strophe – Wortlaut, Versmaß und Reim der ersten Hälfte der beiden vorangegangenen aufnehmend – lautet:

Nächtliche Stunde, die mir vergeht,
da ich's ersinne, bedenke und wende,
und dieses Leben geht schon zu Ende
Draußen ein Vogel sagt: es ist Tod.¹¹

¹⁰ F 404, S. 3 (Dezember 1914). Ich zitiere hier und im Folgenden aus Kraus' Zeitschrift »Die Fackel« (Wien 1899–1936, Nr. 1–917/22) unter Angabe der ersten Heftnummer und der Seitenzahl; vgl. hierzu auch Pistorius, »kolossal montiert« (wie Anm. 4), S. 221.

¹¹ Karl Kraus, Nächtliche Stunde. In: Ders., Magie der Sprache (wie Anm. 7), S. 343.

Dass der Satz des Kaisers »Ich habe alles / reiflich erwogen« demselben Rhythmus folgt, könnte für Karl Kraus seine dichterische Qualität ausgemacht haben.

Das Gedicht »Nächtliche Stunde« von Kraus ist, metrisch und rhythmisch betrachtet, seinerseits ein Echo, und zwar auf Goethes »Gesang der Geister über den Wassern«. Aus dem Anklang an dessen Schluss, so darf man vermuten, wuchs dem Satz aus dem Manifest des Kaisers letztlich die Poetizität, die dichterische Kraft zu, die Kraus daraus vernahm:

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
wie gleichst du dem Wind!¹²

So wäre es denn letztlich dieser Goetheanklang gewesen, der für die Ohren von Karl Kraus den einen Satz aus der Proklamation des Kaisers zu einem Gedicht gemacht hätte? Helmut Arntzen liefert indirekt eine Bestätigung dieser Vermutung, wenn er, wiewohl in der Absicht, Kraus zu kritisieren, schreibt:

Dem Übel aber, das Satire darstellt, wird das Heil der Dichtung konfrontiert, denn in ihr ist Sprache, die in aller historischen Veränderung gleiche Sprache, am reinsten gestaltet [...]. Seine Dichtungsreflexion ist reine Sprachreflexion. [...] Seine Interpretation orientiert sich allein an Vers und Satz. [...] Er wollte aus einer Zeile den Unwert eines Gedichts erschließen.¹³

(Und, möchte man ergänzen, wie im vorliegenden Fall, auch dessen Wert!) »Aus einer Zeile«: So konnte Karl Kraus denn diese einzige Zeile aus der kaiserlichen Proklamation, letztlich wohl dank ihrem Goetheanklang, ein Gedicht nennen und zum Maß erheben, von dem aus alles

¹² Johann Wolfgang Goethe, Gesang der Geister über den Wassern. In: Ders., Gedichte 1756–1799. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1987, S. 319.

¹³ Arntzen, Karl Kraus (wie Ann. 5), S. 210.

sonst in seinem Kolossal drama Gesprochene und Geschriebene als man-
gelhaft erscheinen soll.

Vielleicht gab es für dieses Verständnis der Proklamation des Kaisers¹⁴ als Gedicht ein weiteres, gewissermaßen institutionelles Argument: Im Original sind die Pronomina der ersten Person Singular (Mir, Meiner, Meines, Ich) durchwegs groß geschrieben. Mit diesen Maiuskeln ist angedeutet, dass der Kaiser nicht im Namen seiner individuellen Person spricht, sondern kraft seines von Gott verliehenen Amtes entsprechend deren prägnanter Bestimmung durch Rudolf von Habsburg in Franz Grillparzers »König Ottokars Glück und Ende«, die dieses Amtsverständnis auf den Punkt bringt: »Was sterblich war, ich hab es ausgezo-
gen, / Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt« (3. Akt, V. 2536).

Das trifft genau auf den Franz Joseph der Kriegserklärung zu. Nicht als private Person erließ er diese Proklamation, sondern kraft seines Amtes und als Individuum seufzend unter dessen Last. Aus ihm und durch ihn spräche somit ein Sprachgeist, der älter und mächtiger ist als er selbst.

Daneben, ja hauptsächlich wird Franz Joseph in »Die letzten Tage der Menschheit« immer wieder als Mensch und zumal als hilfloser Greis schonungslos karikiert. Das geschieht vor allem in den Szenen, in denen er zusammen mit Wilhelm II., dem deutschen Kaiser, auftritt.

Karl Kraus hat später, in der »Fackel« vom August 1920, in einem Gedicht mit dem Titel »Franz Joseph«, den Kaiser in dieser Spannung zwischen Mensch und Amt gezeichnet:

Wie war er? War er dumm? War er gescheit?
Wie fühlt er? Hat es wirklich ihn gefreut?
War er ein Körper? War er nur ein Kleid?
War eine Seele in dem Staatsgewand?
Formte das Land ihn? Formte er das Land?

Und zum Schluss:

Hatt er eine Spur
Von Tod und Liebe und vom Menschenleid?

¹⁴ Deren Schluss ist abgedruckt bei Pistorius, »kolossal montiert« (wie Anm. 4), S. 221.

Nie prägte mächtiger in ihre Zeit
Jemals ihr Bild die Unpersönlichkeit.¹⁵

Die Spannung zwischen Mensch und Amt ist hier dichterisch so gestaltet, dass die im Alltagston gehaltenen, offenen Fragen, wie es wohl im Innern des Kaisers ausgesehen habe, im Sprachgewand feierlicher Terzinen daherkommen, wie sie Dante in der »Divina commedia« verwendet hat. Über der ständigen Variation dieses Gegensatzes bleiben die aufgeworfenen Fragen unbeantwortet, und das genau ist die Antwort des Gedichts.¹⁶

Die Vermutung, dass in dem *einen* Satz aus der Proklamation des Kaisers »Ich habe alles reiflich erwogen«, verstanden als Gedicht, das sprachliche Ideal aufblitze resp. aufblitzen solle, an dem gemessen alles sonst Gesprochene als Mangel erscheint, wird im Drama »Die letzten Tage der Menschheit« paradoxe Weise dadurch bestätigt, wie es eingeführt wird.

Der Nörgler weist den Optimisten auf ein Plakat mit dem Manifest des Kaisers hin:

Schauen Sie, hier –, von dieser Säule können Sie's noch auf sich wirken lassen. Der Optimist: Wo? Der Nörgler: – Ach schade, gerade der Teil des Manifests, wo die Zeile steht, ist vom Gesicht des Wolfs im Gersthof [...] verdeckt. Sehn sie, das ist der wahre Tyrtäus dieses Krieges! Und nun erst ist's ein Gedicht.¹⁷

Das im Satz der Proklamation des Kaisers aufblitzende, wie immer begründete sprachliche Ideal, eben das einzigartige Gedicht, an dem gemessen alles sonst im Drama Verlautbarste als defizient erscheinen soll, kann selbst sozusagen nur »im Verschwinden Bestand« haben. Nur aufzublit-

¹⁵ F 551, S. 18 (August 1920).

¹⁶ Die von Grillparzer so prägnant formulierte Unterscheidung von Mensch und Amt hat übrigens ihre genaue Entsprechung in derjenigen von empirischem und lyrischem Ich, die Margarete Susman propagiert hatte, in ihrem Buch »Das Wesen der modernen deutschen Lyrik« (Stuttgart 1910). Sie könnte auch hinter Karl Kraus Bestimmung von Franz Josephs Kriegsproklamation als »Gedicht« stehen; und zwar in der Weise, dass er es nicht als von dem Greis, der Kaiser sein musste, gesprochen auffasste, sondern von einer, mindestens in den Augen von Karl Kraus, überindividuellen, dichterischen Instanz. Dass er selbst mit seinen kleinen sprachlichen Veränderungen am Text der kaiserlichen Proklamation den Anspruch erhob, Anteil an dieser Instanz zu haben, ließ er unerwähnt.

¹⁷ Kraus, Die letzten Tage der Menschheit (wie Anm. 6), S. 222 – Tyrtäos war ein Kriegslyriker im 7. Jahrhundert v. Chr., der die Spartaner zum Siegen begeisterte. »Der Wolf im Gersthof« war ein bekanntes Weinrestaurant, s. hierzu Pistorius, »kolossal montiert« (wie Anm. 4), S. 542.

zen und sogleich verdeckt und damit unleserlich zu werden, kann seine ihm gemäße Erscheinungsform sein, soll es dem allenthalben herrschenden Sprachverfall entgehen. »Das ist der wahre Tyrtäus dieses Krieges!« Auf diese Stelle angewandt, könnte das heißen: Nur in solch kurzem Aufblitzen und Verschwinden dieses einen Satzes aus der als Gedicht aufgefassten Proklamation des Kaisers kann sich sprachlich Wahres in dieser total deformierten und korrupten Sprachwelt des Krieges offenbaren, ohne alsbald seinerseits deren Lügenhaftigkeit zu verfallen.

Dasselbe Motiv begegnet dem Leser übrigens schon in einer Vorstufe, in dem Text von Kraus »In dieser großen Zeit«, gesprochen am 19. November 1914:

Über jenem erhabenen Anschlag, jenem Gedicht, das die tatenvolle Zeit eingeleitet, dem einzigen Gedicht, das sie bis nun hervorgebracht hat, über dem menschlichsten Anschlag, den die Straße unserm Auge widerfahren lassen konnte, hängt der Kopf eines Varietékomikers, überlebensgroß.¹⁸

Auch hier erfolgt das dem Ideal notwendige Verschwinden des Satzes des Kaisers durch sofortiges Überdecktwerden, diesmal vom Plakat eines Varietékomikers.

Wenig später, gegen Ende des ersten Aktes, deutet der Nörgler den Vorgang ausführlicher, ja in fast biblischem Ton:

Aber ich sage: Über ein Jahr wird der Wolf in Gersthof, der keine Singspielhalle, sondern ein Symbol ist, den Anforderungen der großen Zeit entsprechend noch größer geworden sein und wird an allen Straßenecken alles verdecken, die Zeile »Ich habe alles reiflich erwogen« und alles andere, was sonst neben und unter ihm noch Platz hatte, und er wird die wahre Perspektive eines falschen Lebens herstellen. Und aber über ein Jahr werden, wenn draußen eine Million Menschen begraben ist, die Hinterbliebenen dem Wolf im Gersthof ins Auge schauen, und in diesem Antlitz wird ein blutiger Blick sein wie ein Riss der Welt, darin man lesen wird, daß die Zeit schwer ist und heute großes Doppelkonzert!¹⁹

Hier wird der zuvor nur beobachtete Befund, dass das Plakat des Lokals »Der Wolf in Gerstorf« den großen, »richtigen« Satz aus dem Manifest des Kaisers verdeckt, gewissermaßen verschluckt und zum Verschwinden bringt, mit dem Wörtlichnehmen des Namens »Wolf«, gedeutet als

¹⁸ F 404, S. 1–19 (Juli 1914).

¹⁹ Kraus, Die letzten Tage der Menschheit (wie Anm. 6), S. 223.

dessen Ersetzung durch die »wahre Perspektive eines falschen Lebens«, nämlich des Krieges und seiner schrecklichen Begleitumstände. Nur noch höchst indirekt, aber immerhin, wird damit dem kurz aufblitzenden Satz aus dem kaiserlichen Manifest »Ich habe alles reiflich erwogen« ein Rest an Wahrheitsgehalt, an »richtigem Leben«, zugebilligt. Zugleich wird aber daran expliziert, gewissermaßen Adorno vorwegnehmend, dass es kein richtiges Sprechen im falschen geben könne, vielmehr die aufblitzende Wahrheit im Satz aus dem kaiserlichen Manifest notwendigerweise sogleich von Äußerungen der blutigen Realität des Krieges, speziell der Kriegspropaganda, überdeckt werde, ja überdeckt werden müsse.

Wo der Nörgler dann im weiteren Verlauf des Dramas auf den Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« zurückkommt, destruiert er ihn selbst und denjenigen, der ihn zu verantworten hatte, schonungslos und unmissverständlich: Er nennt Franz Joseph nun, nach dessen Tod,

jenen Greis [...] der das alles reiflich erwogen und mit einem Federstrich herbeigeführt hat. [...] Denn dieses blutgemütliche Etwas, dem nichts erspart blieb und das eben darum der Welt nichts ersparen wollte, justament, sollen s' sich giften – beschloß eines Tages den Tod der Welt.²⁰

Und kurz darauf wird der in Frage stehende Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« endgültig destruiert, mit dem Hinweis:

daß ein paar phantasiearme Schurken ihn jenes Manifest unterschreiben lassen konnten, das mit vollendet Stilkunst ein blutiges Alterserlebnis einem friedliebenden Greis zuschiebt, der sich nicht zu helfen weiß.²¹ Der, den man drangekriegt hat, hat alles reiflich erwogen. Es ist halt ein echt österreichisches Pech, daß das Ungeheuer, das diese Katastrophe herbeiführen sollte, die Züge eines guten alten Herrn trägt. Er hat alles reiflich erwogen, aber er kann nichts dafür, und das eben ist die letzte grausige Tragödie, die ihm nicht erspart geblieben ist.²²

Nur noch die banale Qualifikation als »vollendete Stilkunst« ist hier vom sprachlichen »Ideal als der höchsten Realität« übriggeblieben. Und die Wendung »reiflich erwogen«, der beim ersten Auftauchen noch dichte-

²⁰ Ebd., S. 499.

²¹ Letzteres ist ein Zitat aus einem anonymen Gedicht »Die Leipziger Wassernot«: »Auf dem Dache sitzt ein Greis / Der sich nicht zu helfen weiß.«

²² Kraus, Die letzten Tage der Menschheit (wie Anm. 6), S. 502.

rischer Rang zugebilligt wurde, wird nun einerseits auf das Konto von Franz Josephs Senilität gesetzt, andererseits ihm weggenommen, zur Manipulation fantasieärmer Schurken erklärt und damit doppelt desavouiert.

Mindestens entsteht dieser Eindruck, wenn man diese Stelle isoliert betrachtet. Im Zusammenhang jedoch mit den vorangegangenen Zitierungen des Ausspruchs wird hier jene Destruktion des Kaiserwortes weiter und zu Ende geführt, die der Wendung »Ich habe alles reiflich erwogen« gerade ihre ideale Präformiertheit, ihr Dichterisches, sichern soll.

Doch fast am Schluss des Dramas kehrt der Leit-Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« nochmals wieder. Nun aber ist es der Nörgler, der ihn sich zu eigen macht, am Ende seines Seitenlangen, eingeführten Monologs, der endet:

Dieses ist der Weltkrieg. Dies ist mein Manifest. *Ich habe alles reiflich erwogen.* Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen, damit sie der Geist höre, der sich der Opfer erbarmt, und hätte er selbst für alle Zukunft der Verbindung mit einem Menschenohr entsagt. Er empfange den Grundton dieser Zeit, das Echo meines blutigen Wahnsinns, durch den ich mitschuldig bin an diesen Geräuschen. Er lasse es als Erlösung gelten!²³

Hier mutiert das Ich, das spricht, zu einem Pendant des Kaisers und schließlich auch zu demjenigen von Karl Kraus.

Wie der Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« bei seinem ersten Lautwerden aus dem Mund des vom Schicksal überforderten Kaisers zur Legitimation seines Entschlusses, dessen Folgen unabsehbar waren, dient, vor seinen Untertanen und der Welt, legitimiert sich nun der Nörgler – und durch ihn Karl Kraus selbst – gegen Ende des Dramas damit vor einer nur noch vage als »Geist« bezeichneten transzendenten Instanz. Aus dem schicksalhaften Satz ist damit eine Formel geworden, die nur noch höchst vage auf den positiven Fluchtpunkt der satirischen Darstellung im Sinne von Schillers Satiredefinition verweist.

Aber siehe da, die Transzendenz antwortet darauf. »Eine Stimme von oben« kündigt das Weltende an:

²³ Ebd., S. 681.

EINE STIMME VON OBEN:

Zu eurem unendlichen Schädelspalten
Haben wir bis zum Endsieg durchgehalten.
Nun aber wißt, in den vorigen Wochen
Hat der Mars die Beziehungen abgebrochen.
Wir haben alles reiflich erwogen
Und sind in die Defensive gezogen.
Wir sind denn entschlossen, euern Planeten
Mit sämtlichen Fronten auszujäten.²⁴

Dass die namenlos gewordene Transzendenz nochmals den Satz des Kaisers zitiert, deutet zum einen wohl auf dessen unverwüstliche Zeitenthoubenheit und dient ein letztes Mal als Legitimationsformel. Zugleich wird nun eindeutig das zerstörerische Sie manifest, das ihm von seinem ersten Lautwerden an innewohnte. War das Ideal, das für Schiller in der Satire indirekt zur Darstellung kommt resp. erahnbar wird, selbstverständlich ein positives, so hat es sich hier nun radikal ins Destruktive verwandelt. Und die »Stimme von oben« kündigt nicht mehr wie am Ende von »Faust I« Rettung an, sondern die finale Katastrophe. »Wir haben alles reiflich erwogen« ist zur Ankündigung des Weltunterganges geworden. Das ist die inhaltliche Seite dieses letzten Zitats.

Indem aber der Satz »Wir haben alles reiflich erwogen« das ganze Drama hindurch vielfach, wie ein Refrain, wiederkehrt, wird er zu einem die Struktur des Ganzen tragenden Moment, ja zum Leitmotiv und bekommt damit zugleich eine alles, was sonst zur Sprache kommt, transzendernde, positive Funktion. »Die einzige würdige Zeile wirkt wie ein Gedicht«, kommentiert der Nörgler denn auch die erste Zitation. Im Gedicht gelangt für Kraus die Sprache in ihr wahres Wesen. Dieses beruht nicht auf irgendeinem Inhalt, sondern im Gedicht als Gestalt.

II

Merkwürdigerweise entspricht nun aber der Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« nicht genau dem Wortlaut der Proklamation »An meine

²⁴ Ebd., S. 766 (Hervorh. d. Verf.).

Völker« vom 28. Juli 1914, mit der Franz Joseph die Kriegserklärung an Serbien offiziell mitteilte. Deren Schlussteil lautete im Original:

In dieser ernsten Stunde bin ich Mir der ganzen Tragweite Meines Entschlusses und Meiner Verantwortung vor dem Allmächtigen voll bewusst. Ich habe alles geprüft und erwogen. Mit ruhigem Gewissen betrete ich den Weg, den die Pflicht Mir weist.²⁵

Man muss annehmen, dass Karl Kraus selbst es war, der den originalen Satz des Kaisers umformuliert hat. Wenn dem so ist, werden manche zunächst kryptischen Hinweise verständlich, die in »Die letzten Tage der Menschheit« in der Umgebung des Zitats aus dem Manifest eingestreut sind und dessen Formulierung anonymen Autoren zuweisen. So heißt es etwa:

Die einzige würdige Zeile, die ich zu Gesicht bekommen habe, steht im Manifest des Kaisers, die ein feinfühliger Stilist zustandgebracht haben muß, der sich in ein angenommenes Alterserlebnis versenkt hat. »Ich habe alles reiflich erwogen«. Die Zeit, die erst kommen wird, wird ja noch besser als die bereits mitgemachte zeigen, daß einer noch reiflicheren Erwägung die Abwendung dieses unaussprechlichen Grauens geglückt wäre, und vielleicht erst recht, wenn man einen Gedankengang als ihren Hintergrund setzt.²⁶

In einem späteren Hinweis, nach dem Krieg, in »Nachruf«, wird Karl Kraus noch deutlicher:

Mit einem Satz, der wahrhaftig die volle Bürde der Altersweisheit trägt und die ganze Würde des Schwergeprüften – kürzer als jeder Satz, der zur Brandmarkung des Ungeheuers dient –, mit einem Satz, dessen angemäßte Tiefe nur darum echt war, weil der Verfasser ein anderer war, ein Stilkünstler aus dem Ministerium, der glaubte und darum erlebte (der an die Fackel und dennoch an Österreich glaubte), mit einem Satz, dessen ausgesparte Fülle den Schwall aller Kriegslyrik aufwog: mit einem »Ich habe alles reiflich erwogen« springt die Vergangenheit, die sich nicht zu helfen weiß, der Welt an die Gurgel.²⁷

Soll man das so verstehen, dass sich Karl Kraus mit diesen kryptischen Erläuterungen, wenn auch leicht verhüllt, zu seinem eigenen Anteil an der Autorschaft des Satzes bekennen wollte?

²⁵ Zit. nach Pistorius, »kolossal montiert« (wie Anm. 4), S. 221.

²⁶ Kraus, Die letzten Tage der Menschheit (wie Anm. 6), S. 221f.

²⁷ F 622–631, S. 88.

Worin aber könnte dieser Anteil bestehen? Aus dem originalen Satz des Kaisers »Ich habe alles geprüft und erwogen« machte Kraus durchgehend: »Ich habe alles reiflich erwogen.« So wäre es das Adverb »reiflich«, das der kaiserlichen Erklärung eine leicht poetische Patina verleiht, die es Kraus erlaubte, sie in die Nähe eines Gedichts zu rücken? Er könnte dabei Schillers Brief an Goethe vom 3. Juli 1796 zum »Wilhelm Meister« im Ohr gehabt haben, der beginnt: »Ich habe nun Wilhelms Betragen bei dem Verlust seiner Therese im ganzen Zusammenhange reiflich erwogen und nehme alle meine vorigen Bedenklichkeiten zurück.²⁸ Die Wendung wäre damit klassisch geadelt. – Doch auch in der älteren k.u.k. Amtssprache scheint die Wendung »reiflich erwogen« gängig gewesen zu sein. Bei einer Internetrecherche fand sich ein Beitrag aus den »Mitteilungen der k.k. Mährisch-Schlesischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaus, der Natur- und Landeskunde in Brünn« (Nr. 29, Juli 1835), worin sie auf einer einzigen Seite gleich dreimal vorkommt: »so muß solches mit Hinsicht auf die sorgfältig gesammelten und reiflich erwogenen Umstände«; »Alle Umstände sorgfältig zu sammeln und reiflich zu erwägen«; »alle Umstände sorgfältig gesammelt und reiflich erwogen«. Auch in anderen österreichischen Kameraldokumenten des früheren 19. Jahrhunderts lässt sich die Wendung nachweisen. Deren Echoraum ist offenbar nicht nur die deutsche Klassik, sondern auch eine altmodische Amtssprache.

Karl Kraus selbst wäre es also gewesen, der die prosaische Deklaration des Kaisers für seinen Zweck poetisiert und archaisiert hätte. Erst so konnte sie das Doppelgesicht erhalten, das es ihm möglich machte, sie in der dargelegten Weise zu verwenden: zugleich als amtliche und als poetische Verlautbarung, die der Handlungsebene des Dramas angehört und sie zugleich übersteigt im Hinblick auf das nach Schiller zur Satire gehörende Ideal. Karl Kraus verstand darunter eine ideale Sprache vor allen einzelnen Sprechäußerungen, auf der letztlich die Welt beruht und in der in irgendeiner Weise die Sprache der deutschen Klassiker an- bzw. nachklang. Unumwunden gesagt: Die dem Satz zugesprochene Positivität hätte demnach in der klassisch gebildeten Autorschaft von Kraus ihren letzten Grund.

²⁸ Hans Gerhard Gräf/Albert Leitzmann (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. 3 Bde. Leipzig 1955, Bd. I, S. 180.

Gegen Ende des Monsterdramas beginnt der, wie gezeigt, nur zum Teil der tatsächlichen Deklaration des Kaisers entsprechende, dennoch ihr zugeschriebene Satz zu wandern. Zunächst in den Schlussmonolog des Nörglers, der gegen Ende sagt: »Dieses ist der Weltkrieg. Dies ist mein Manifest.« Und dann gesperrt:

Ich habe alles reiflich erwogen. Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen, damit der Geist höre, der sich der Opfer erbarmt, und hätte er selbst für alle Zukunft der Verbindung mit einem Menschenohr entsagt. Er empfange den Grundton dieser Zeit, das Echo meines blutigen Wahnsinns, durch den ich mitschuldig bin an diesen Geräuschen. Er lasse es als Erlösung gelten!²⁹

Damit gewinnt der Leitsatz seinen vollen Ernst zurück. Alle Kritik daran ist verschwunden. Vielmehr bekommt er die Funktion, das vom Nörgler in seinem Umkreis Niedergeschriebene sprachlich als ernst und echt zu beglaubigen. Angesprochen ist damit ein Wesen über den Zeiten, das »der Geist« genannt und mit einem anonymen Göttlichen, aber auch mit christlichen Vorstellungen assoziiert wird. Der sprachliche Hochtön dominiert dabei über den vase bleibenden Inhalt.

Fast ganz zum Schluss des Dramas antwortet dieses »Wesen«, wie angeführt, als »Stimme von oben«, die sich als die des Mars, des Kriegsgottes, erweist und das beginnende Weltende ankündigt. Damit erweist sich der Leitsatz »Ich habe alles reiflich erwogen« als sprachliches Gebilde, das alles von ihm Bezeichnete überdauert, sich dabei als stehende Wendung in immer neue Zusammenhänge einlassen, sich gewissermaßen immer neu inkarnieren kann. Er verweist somit über die im Drama dargestellte Katastrophe hinaus auf ein Ewiges und Transzendentes, das zwar nicht mehr göttlicher Natur ist, sondern einzige, aber immerhin die wenn nicht dichterische, so doch gehobene, d.h. über die banale Alltäglichkeit hinaus gehobene, Sprache. Darin blitzt, in welchem Zusammenhang auch immer, jeweils im Sinne Schillers ein Ideal auf, an dem gemessen die sonst im Drama gesprochene und zitierte Sprache und das von ihr Bezeichnete als Mangel erscheint.

²⁹ Kraus, Die letzten Tage der Menschheit (wie Anm. 6), S. 681 (Hervorh. im Orig.).

IV

Karl Kraus sah sich viel später veranlasst, nochmals auf den Satz des Kaisers »Ich habe alles reiflich erwogen« und dessen Beurteilung zurückzukommen. Anlass war ein Artikel des Journalisten Paul Stefan in einer nicht ausdrücklich namentlich genannten Zürcher Zeitung, in dem dieser offenbar behauptet hatte, Kraus habe zunächst das Manifest des Kaisers als das größte Gedicht gefeiert, das der Krieg hervorgebracht habe, und sei erst nachher zum Pazifisten geworden, der »Die letzten Tage der Menschheit« geschrieben habe. Kraus replizierte:

Es ist also ganz richtig, daß ich 1914–1919 der Ansicht war, dieses Manifest sei das stärkste, das einzige, das wahre Kriegsgedicht, und ich muß gestehen, daß ich dieser Ansicht auch heute noch bin. Ich hielt und halte dieses Manifest, diese eine isolierte Zeile – so groß wie das Unglück, welches sie beschloß –, diese Katastrophe von fünf Worten, diese vortönende Stimme vom Mars, für stärker als [...].³⁰

Darauf folgt eine Auflistung aufhetzender Kriegsgedichte, die im Gegensatz dazu stünden und abgewertet werden. Dann fährt Kraus fort:

Nun ist es aber doch eigentlich ganz ausgeschlossen, daß es unter den lesenden Menschen und gar unter jenen, die Schriftsteller sind, einen Kretin gegeben haben kann, dem, wenn er selbst im November 1914 das Lob dieses Kriegsgedichtes für ein Lob dessen, der es signiert hat, und für ein Lob des Krieges gehalten hätte, nicht der himmelschreiende Widerspruch zu dem ganzen sonstigen Inhalt ebendesselben Aufsatzes, der den stärksten Abscheu gegen den Krieg bekundet, aufgefallen wäre. Nein, einen solchen Kretin kann es nicht gegeben haben, denn selbst er hätte mich ja für einen Tollhäusler halten müssen, der eine Absage an den Krieg mit einem Hymnus auf das Kriegsmanifest einleitet – vorausgesetzt, daß er nicht auch enthüllen wollte, ich hätte darin jene Zeit »die große Zeit« genannt. Natürlich weiß auch der Stefan, was da gesagt war und daß ich nur die Konsequenz des tiefsten Kriegshasses, dessen Ausdruck die Fackel von Kriegsbeginn war, einhalte, diese beispiellos ununterbrochene Reihe in Schrift und Rede began-

³⁰ F 622–631 (Juni 1923). Der Kritiker und Musikschriftsteller Paul Stefan war viele Jahre Korrespondent der »Neuen Zürcher Zeitung«, worauf Karl Kraus in diesem »Fackel«-Text verweist. In den Registerbänden des »NZZ«-Archivs konnte der Stefan-Artikel nicht gefunden werden. Nach Auskunft des Archivs vom 12. Juli 2017 sind die Register nicht zuverlässig. Der Artikel von Karl Kraus macht aber eine Veröffentlichung des Paul-Stefan-Textes in der »NZZ« zumindest höchstwahrscheinlich (Anmerk. der Hg.).

gener wie durch ein Wunder ermöglichter Delikte gegen Kriegsgewalt und Majestät fortsetze, wenn ich die Worte: »Ich habe alles reiflich erwogen« noch heute und immer das einzige wahre Kriegsgedicht jener großen Zeit nenne, und daß diese Meinung in Marsferne von der Propaganda des Kriegsarchivs wirkt [...].³¹

Damit hat Kraus seine Auffassung des strittigen Manifests des Kaisers einmal mehr bekräftigt, aber eigentlich noch immer, ohne nachvollziehbar zu begründen, was genau ihn an diesen fünf Worten zu seiner Auffassung, sie seien ein Gedicht, geführt, ja berechtigt hatte. Könnte es sein, dass Kraus' Verständnis dieser fünf Worte, oder besser gesagt: seine Betroffenheit durch sie, in Tiefen seines Wesens wurzelte, zu der seine argumentierende Rationalität keinen Zutritt fand, weshalb er auch nicht in der Lage war, sie für andere nachvollziehbar zu begründen? Wenn dem aber so ist, müsste auch sein Interpret die Waffen strecken.

V

Dramaturgisch gesprochen, handelt es sich bei dem Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« um ein Leitmotiv im Sinne Richard Wagners,³² das durch seine Wiederkehr die Massen des in »Die letzten Tage der Menschheit« aufgenommenen Stoffes aus der zeitgenössischen Kriegsrealität gliedern hilft. Die Abstände zwischen den Zitierungen sind freilich zu groß und zu ungleich, als dass dieser Satz wirklich die Wirkung eines Refrains haben könnte. Immerhin schafft er zwischen den einzelnen Äußerungen des Nörglers in seinen Dialogen mit dem Optimisten eine Verbindung.

Dass der in Frage stehende Satz als Leitmotiv eingesetzt ist, hat jedoch zur Folge, dass seine Wiederkehr wichtiger wird als seine jeweils variierende Bedeutung resp. Kommentierung. Oder anders gesagt: Es erhebt seine sprach-musikalische Funktion über seinen Gehalt, wenn auch dieser darüber nicht völlig bagatellisiert wird. Der Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« wird gewissermaßen zu einem strukturierenden Refrain. Man könnte auch an Homers wiederkehrende Verszeilen als Vorbild

³¹ Ebd.

³² Der Ausdruck »Leitmotiv« selbst stammt nicht von Wagner; wer genau ihn geprägt hat, ist nicht bekannt.

denken. Doch wie die Freude an deren Wiederkehr und Formelhaftigkeit auf Kosten des Ernstnehmens ihres Inhaltes geht, so verliert auch der Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« von Mal zu Mal das inhaltliche Gewicht, das Kraus ihm offenbar zugeschrieben hatte. Er wird zum strukturierenden Ornament, zu einem Refrain.

Muss man zum Schluss kommen, gerade das Ernstnehmen dieses Leitsatzes, wie es hier versucht wurde, lasse Lücken und Mängel im Konzept des Monsterdramas von Karl Kraus erkennen?

VI

Mit dem Ende des Krieges resp. mit dem Abschluss der »Letzten Tage der Menschheit« hatte der Satz »Ich habe alles reiflich erwogen« noch nicht ausgedient. Er irrlichterte weiterhin durch die »Fackel«. Und zwar in ganz unterschiedlicher Verwendung.

Gewissermaßen eine Weiterführung des Weltkriegsdramas stellt das Gedicht »Nibelungentreue« dar. Darin werden Franz Joseph und Wilhelm II. als die Hauptverantwortlichen karikiert:

Zwei Kaiser sind in den Krieg gezogen
Und wußten nicht, wie zurückgelangen.
Denn der eine hatte es reiflich erwogen,
drum ists auch dem andern schief gegangen.
[...]
Doch jener tat nur, was dieser geplant,
jetzt weiß er, wer ihn hineingezogen.
Er hatte ja nicht im geringsten gehahnt,
daß der da sich alles reiflich erwogen.³³

Der Satz aus der Proklamation von Franz Joseph wird hier reduziert zum Spruchband, das diesen charakterisiert und plakativ Wilhelm II. entgegenstellt. Diese Personifikation der Kriegsschuld, ja deren Reduktion auf den einen Satz, opfert den Ernst des Problems einem sprachlichen Witz.

³³ Karl Kraus, Nibelungentreue. In: Ders., Worte in Versen I.-IX. Gedichte (1922–1930). Hg. von Heinrich Fischer. München 1959, S. 278.

Im Weiteren dient der Satz »Hatte er auch das reiflich erwogen?« (Juli 1922)³⁴ oder variiert »Hatte jener auch dieses reiflich erwogen?« (Oktober 1923) in der »Fackel« als Überschrift über je eine Meldung aus der Rubrik, die mit »Unfälle und Verbrechen« überschrieben sein könnte. Die zweite lautet:

Neulich stritt der neunjährige Ziehsohn eines Bauern in Schäffern in Steiermark mit dem dreijährigen Sohn der Magd des Bauern. Da nahm der Neunjährige einen Revolver aus einem Bett, in dem die Waffe unter einem Strohsack verwahrt war, und schoß dem Dreijährigen ins rechte Auge. Das Projektil durchschlug das Hinterhaupt, so daß das Kind nach einigen Minuten starb.

August 1923. Er ist auf den Tag neun Jahre alt. Als Berchthold das Ultimatum sandte, kam ein Mörder zur Welt.³⁵

Die kaiserliche Sentenz in der Überschrift wird nun als Frage an Gott resp. an eine die Geschicke lenkende Instanz gerichtet, um sie anzuklagen. Dass der neunjährige Mörder im August 1914, also bei Kriegsausbruch, zur Welt gekommen war, insinuiert eine nicht nur zeitliche Koinzidenz beider Ereignisse, als hätte dabei derselbe böse Dämon seine planende Hand im Spiel gehabt. Diesen Schluss lässt Karl Kraus zwar offen, doch wird er durch die Textstrategie nahegelegt. – Auch im ersten Fall, es geht um einen nachträglichen gemeinen Diebstahl an einer tödlich verunglückten jungen Frau, richtet sich die Frage »Hatte er auch das reiflich erwogen?« ebenfalls an eine die Welt lenkende Macht. Nicht ausdrücklich bedacht wird die Folgerung, dass dadurch, dass der Spruch einer anonymisierten Macht zugeschoben wird, die »er« resp. »jener« genannt wird, eine persönliche Entlastung des Kaisers Franz Joseph erfolgt.

Es scheint von Bedeutung zu sein, dass in diesen beiden Überschriften unser Leitzitat keine Versgestalt mehr hat, sondern zur Prosa, genauer: zu einem Fragesatz geworden ist. Es hat damit aufgehört, wie in »Die letzten Tage der Menschheit« auf ein sprachliches Jenseits, eben die Dichtung, zu verweisen, und gerät in den Umkreis des popularisierten Theodizeeproblems, wobei offenbleibt, wer mit dem Personalpronomen »er« gemeint resp. angeklagt ist, da Franz Joseph damals ja schon tot war.

³⁴ F 595, S. 23 (Juli 1922).

³⁵ F 632, S. 33 (Oktober 1923).

Am erstaunlichsten aber ist in unserem Zusammenhang der Aufsatz von Karl Kraus in der »Fackel« von 1924 mit der Überschrift »Wir zwei«.³⁶ Der Beitrag war entstanden, nachdem Kraus die Erinnerungen von Albert von Margutti (1869-1940) gelesen hatte: »Vom alten Kaiser. Persönliche Erinnerungen an Kaiser Franz Joseph I.« (1921), die bisher Unbekanntes, weil Privates aus dem engsten Umkreis des Kaisers an die Öffentlichkeit gebracht hatten. Margutti war Flügeladjutant des Generaladjutanten des Kaisers gewesen, bis zu dessen Tod, und hatte Franz Joseph somit aus nächster Nähe beobachten können, auch seine ganz persönlichen Gedanken zum Krieg. Aus Marguttis Memoiren wollte Karl Kraus erfahren haben, dass Franz Joseph von Beginn an den schrecklichen Ausgang des Krieges vorausgesehen hatte, was er zu Beginn seines Beitrages folgendermaßen kommentiert:

»Im Verlaufe des Krieges war Franz Joseph, wie sich nun herausstellt, einer der wenigen, die *von allem Anfang an das schreckliche Ende voraussahen.*«

Er und ich.

Auch er konnte also von sich sagen:

*Ich hab schon am Anfang das Ende gesehen
Und wußte, was nach dem Ende kommt.*

Der Unterschied zwischen uns beiden ist bloß, daß ich es nicht reiflich erwogen hatte. Aber als Defaitist konnte ich ihm das Wasser reichen.³⁷

Ein letztes Mal wird damit unser Leitspruch zitiert. Aber nun hat er jede poetische Aura und jede tiefere Bedeutung verloren. Er dient nur noch dazu, den zum »Er« anonymisierten Kaiser kenntlich zu machen. Und der Beitrag endet:

Was aber Franz Joseph anlangt, so bleiben wir zwei, bei vielfacher Verschiedenheit in Temperament und sozialer Stellung – ähnelnd einander in der unermüdlichen Arbeit –, Schulter an Schulter verbunden in der Ansicht von einem freventlich angestifteten und ach so nutzlosen Weltmord. Und ich bin wahrlich erschüttert durch die Enthüllung, daß er, der zwar die Kriegsfackel gehalten, aber bestimmt nicht gelesen hat, vielleicht der einzige Mensch in der Monarchie war, der meine Überzeugung von der Unerlässlichkeit ihres Untergangs, von der Unentrißbarkeit des sich selbst gestellten Ultimatums von allem Anfang an geteilt hat. Mir bleibt doch nichts erspart.³⁸

³⁶ F 640, S. 1-6 (Januar 1924).

³⁷ Ebd., S. 1.

³⁸ Ebd., S. 6.

Über die Doppeldeutigkeit der Bezeichnung »Fackel« und über den Satz »Mir bleibt doch nichts erspart« wird nochmals eine letzte Übereinstimmung, wenn nicht sogar eine letzte, freilich groteske Identität von Karl Kraus und Franz Joseph angedeutet.

Was machen wir mit diesem selbstironischen, ja grotesken Befund von »Wir zwei«? Man muss der Versuchung widerstehen, ihn schon bei der frühesten Zitierung des Satzes »Ich habe alles reiflich erwogen« vorauszusetzen und in den Kaiser der »Letzten Tage der Menschheit« gewissermaßen von Beginn an eine Selbstprojektion, gar ein Selbstporträt von Karl Kraus hineinzusehen. Aber dank den Enthüllungen von Albert von Margutti scheint sich Kraus doch verstärkt der Tatsache bewusst geworden zu sein, wie nahe er von Beginn an Franz Joseph gestanden hatte, wenn auch diese Identifikation primär sprachlicher Natur war und über das Dictum lief: »Ich habe alles reiflich erwogen.« So wäre denn letztlich Karl Kraus als Dichter und Denker selbst das unausgesprochene Ideal, an dem resp. an dessen Bewusstsein gemessen alles in »Die letzten Tagen der Menschheit« Dargestellte als man gelhaft erscheint?

VII

Das hier am Drama »Die letzten Tage der Menschheit« Herausgearbeitete kann eine doppelte Frage provozieren: zum einen die quantitative, weshalb zwischen den Hindeutungen auf das Ideal, das der umfassenden Kritik am Sprachgebrauch der den Ersten Weltkrieg tragenden Gesellschaft zu Grunde liegt, und der Masse des Kritisierten ein so schreiendes quantitatives Missverhältnis besteht. Darauf wäre zu antworten, dass das Ideal eben nur andeutungsweise in den Lesenden resp. Zuhörenden evoziert werden darf, wenn es nicht Gefahr laufen soll, seinerseits in der Masse des Satirisierten unterzugehen. Davor lässt es sich einzig dadurch bewahren, dass es bloß im Aufblitzen und Verschwinden erahntbar wird. Im Verhältnis zur Masse des Kritisierten muss es transzendent bleiben. Schon Schiller betont in seiner Satirebestimmung:

Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere (sc. das Ideal) ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß, dies muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken.³⁹

Doch Karl Kraus genügte das offensichtlich nicht. In seinem erwähnten Auszug aus Schillers Schrift in der »Fackel« fehlt dieser Hinweis. Für ihn musste das Ideal dem paradoxen Anspruch genügen, gleichzeitig sprachlich und nicht sprachlich, ausgesprochen und verschwiegen zu sein.

Irritierender ist die andere Frage, weshalb ausgerechnet dieser eine Satz aus der Kriegsproklamation des greisen Franz Joseph in »Die letzten Tage der Menschheit« das Ideal vertreten muss, das, Schillers Satire-Bestimmung zufolge, dem durch diese Proklamation ausgelösten Zerstörerischen, Schrecklichen und Bösen entgegengehalten und an dem es gemessen wird. Muss man sich mit der dialektisch verstandenen Antwort begnügen ›Glück und Unglück wohnen im selben Haus‹ (und haben dieselbe Wurzel)? Oder rührte dieser eine Satz an individuelle Tiefen in Karl Kraus, die für ihn selbst jenseits jeglicher Rationalisierung lagen und damit einer kommunizierbaren Begründung unzugänglich bleiben mussten, so dass ihn nur vielfache Wiederholungen und ein Großaufgebot an Pathos zu beglaubigen versuchen konnten?

Außerhalb der »Letzten Tage der Menschheit« hat Kraus sein positives Ideal am eindringlichsten in seinem »Fackel«-Beitrag zu Kants Schrift »Zum ewigen Frieden« formuliert, den er, wie erhaltene Tonaufnahmen bis heute hörbar machen, mit allergrößtem Pathos vorzutragen pflegte und worin es heißt:

Bei Gott, kein Trost des Himmels übertrifft
die heilige Hoffnung dieser Grabesschrift. [...]
O rettet aus dem Unheil euch zum Geist,
der euch aus euch die guten Wege weist!⁴⁰

VIII

Das Ergebnis des vorliegenden Versuchs ist somit von verstörender Ambivalenz, was die Darstellung und Beurteilung Kaiser Franz Josephs

³⁹ Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (wie Anm. 1), S. 722.

⁴⁰ F 474–83, S. 159f. (Mai 1918).

und seines Dictums »Ich habe alles reiflich erwogen« durch Karl Kraus betrifft. Einerseits lässt das Drama nicht den geringsten Zweifel daran, dass es den Kaiser für die Auslösung des Ersten Weltkrieges und damit für die Millionen von Menschenopfern, die er kostete, und den Zusammenbruch der europäischen Vorkriegsordnung mitverantwortlich und mitschuldig macht. Wo Kraus den Kaiser als Person auftreten lässt, ist er Gegenstand schonungsloser Karikierung, nicht weniger als sein deutscher Bündnispartner Wilhelm II. Auf der anderen Seite wird jedoch der Satz des Kaisers aus der Kriegserklärung von 1914 »Ich habe alles reiflich erwogen« von Kraus selbst sprachlich leicht modifiziert, zu einer Art von tragendem Leitmotiv des Dramas. Es wird ihm dichterische Qualität zugesprochen, was ihn nicht nur jeglicher Kritik entzieht, sondern ihn geradezu zum positiven Fluchtpunkt der Darstellung macht, an dem alle übrigen sprachlichen Äußerungen gemessen und ihrer Verlogenheit, ja ihres Verbrecherischen überführt werden.

Dieses Verständnis des kaiserlichen Satzes findet eine Bestätigung darin, dass ihn Karl Kraus auch später noch, außerhalb der »Letzten Tage der Menschheit«, in positivem Sinne verwendet und seine dichterische Qualität sogar ausdrücklich gegen Kritik verteidigt. In manchen Äußerungen relativiert Kraus sogar seine frühere, radikale Kritik an der Person des Kaisers, indem er diesen zu sich selbst und zu seiner »Fackel« in Parallele setzt.

So kann am Ende dieser Überlegungen nur die Konstatierung eines höchst irritierenden Widerspruchs stehen, nicht der Versuch von dessen Auflösung. In diesen zwielichtigen Befund größere Klarheit zu bringen, könnte Sache der weiteren Karl-Kraus-Forschung sein.

Michael Navratil

Selbstsucht und Selbstsuche

Schnitzlers Psychopoetik des Narzissmus

Mit einer Interpretation von »Die Frau des Richters«

I. Narzissmus als Konzept der Schnitzler-Forschung

In einem neueren Sammelband der Schnitzler-Forschung ist der Abschnitt, unter dem Beiträge zum Zusammenhang von Arthur Schnitzlers Werk¹ mit der Psychologie versammelt sind, überschrieben mit: »Einmal noch: Psychoanalyse². Unschwer lässt sich aus dieser Formulierung eine gewisse Ermüdung der Forschung herauslesen, eine Ermüdung, die angesichts der langjährigen und intensiven Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem genannten Themenkomplex leicht nachvollziehbar ist. Was, so mag man fragen, kann es nach fast hundertjähriger, intensiver Forschung zu Schnitzler und der Psychologie noch Neues zu diesem Thema zu sagen geben – und entsprechend: Was rechtfertigt die vorliegende Arbeit?

Tatsächlich dürfte den wissenschaftsgeschichtlichen und -systematischen Erkenntnissen über Schnitzlers Psychologie – immer verstanden als Schnitzlers theoretische Position zu psychologischen Fragestellungen und nicht als die psychische Disposition des Autors – nach den Arbeiten von Michael Worbs, Horst Thomé und Dirk von Boetticher kaum noch etwas vollkommen Neues hinzuzufügen sein.³ Schnitzlers Haltung

¹ Arthur Schnitzlers Werke werden nach folgenden Ausgaben und unter Angabe folgender Siglen im Text zitiert: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1961 (= E); Aphorismen und Betrachtungen. 3 Bde. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a.M. 1993 (= AuB I-III); Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981 (= Br I); Briefe 1913–1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt a.M. 1984 (= Br II); Tagebuch. 10 Bde. Wien 1981–2000 (= Tgb. mit Datum); Über Psychoanalyse. Hg. von Reinhard Urbach. In: Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik 1976/2, S. 277–284 (= ÜPa).

² Konstanze Fiedl (Hg.), Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien 2003, S. 6.

³ Schnitzlers Psychologie wird ausführlich diskutiert bei Horst Thomé, Kernlosigkeit und Pose. Zur Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie. In: Fin de siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext. Hg. von Klaus Bohnen. München 1984, S. 62–87; Ders., Autonomes Ich und »Inneres Ausland«. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914).

zu Psychologie und Medizin, seine eigenen psychologischen Konzeptionen und vor allem sein Verhältnis zur Freudschen Psychoanalyse sind in der Forschung umfassend, man darf wohl sagen: erschöpfend kommentiert worden. Weiterhin von Interesse bleibt hingegen die Frage, wie sich Schnitzlers Haltung zur Psychologie in seinen literarischen Werken niederschlägt, welcher interpretatorische Gewinn also – allgemein poetologisch sowie bei der konkreten Textdeutung – aus Schnitzlers Psychologie gezogen werden kann. Um diese Fragen angehen zu können, ist eine konzeptionelle ebenso wie terminologische Vermittlung zwischen psychologischer Theorie und schriftstellerischer Praxis notwendig, wofür einerseits Literatur nicht zum bloßen Exempel psychologischer Theoreme degradiert und andererseits gewonnene theoretische Einsichten bei der konkreten Textinterpretation nicht außer Acht gelassen werden wollen.

Im vorliegenden Beitrag soll gezeigt werden, dass sich das Konzept des »Narzissmus« für die Charakterisierung von Schnitzlers Psychologie in besonderer Weise eignet. Die Einführung dieses Konzepts ist dabei entschieden heuristischer Natur: Mein Ziel ist es nicht, einen historischen Narzissmusbegriff zu rekonstruieren und seine Bedeutung für Schnitzlers Werk anhand von positiven Textbelegen nachzuweisen; stattdessen soll eine allgemeine, dominante Tendenz in Schnitzlers Psychologie herausgearbeitet werden, die sich, so meine These, mit dem Begriff »Narzissmus« in kompakter und schlüssiger Weise anzeigen lässt. Allerdings sollen dabei – dies muss zwecks einer Abgrenzung von im engeren Sinne psychoanalytischen Interpretationen hervorgehoben werden – keine psychoanalytischen Annahmen von außen an Schnitzlers Texte herangetragen werden (zumindest keine, die sich bei einer vorurteilsfreien Evaluation von Schnitzlers Psychologie und Schnitzlers literarischem Werk nicht ohnehin aufdrängen würden). »Narzissmus« wird im Folgenden also nicht in einem streng psychoanalytischen, sondern in einem psychologisch sowie kulturdiagnostisch weiten Sinne gefasst. Der

Tübingen 1993, S. 598–722. Eine materialreiche, tendenziell positivistische Aufarbeitung des Verhältnisses von Freud und Schnitzler inklusive einer Absetzung der psychologischen Theorien der beiden Autoren voneinander findet sich bei Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1983, S. 179–258. Die diagnostisch-medizinische Dimension von Schnitzlers Werk verhandelt Dirk von Boetticher, Meine Werke sind lauter Diagnosen. Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers. Heidelberg 1999.

Einführung eines ›weichen‹ Begriffs des Narzissmus liegt dabei die Überzeugung zu Grunde, dass diesem Konzept für die Epoche um 1900 ein kulturdagnostisches Potenzial eignet, das über das Feld der Psychologie und Psychoanalyse weit hinausgeht und auch den künstlerischen, literarischen und kultursoziologischen Bereich umfasst. Für ein Werk wie dasjenige Schnitzlers mit seinen vielfachen Durchdringungen psychologischer, ethischer und epochendiagnostischer Reflexionen und Befunde bietet sich das sowohl griffige wie auch flexible Konzept des Narzissmus als Beschreibungskategorie in besonderer Weise an.

Der konkrete Forschungsanspruch des Beitrags ist ein doppelter: Im ersten Teil der Arbeit soll aufgezeigt werden, dass Schnitzlers »Psychopoetik« und die psychologische Ausgestaltung seiner literarischen Figuren wesentlich um das Phänomen des Narzissmus kreisen. Im Rekurs auf dieses Phänomen lässt sich, wie zu zeigen sein wird, Schnitzlers Psychologie in der Theorie – insofern sie sich aus Briefen, Aphorismen und dem Tagebuch rekonstruieren lässt – ebenso wie in der literarischen Ausmalung besonders deutlich konturieren. In einem zweiten Teil der Arbeit wird eine Interpretation von Schnitzlers wenig bekannter Erzählung »Die Frau des Richters« vorgelegt. Hier soll die Gestaltung von Schnitzlers Psychopoetik des Narzissmus am konkreten literarischen Beispiel nachvollzogen werden.

Sowohl die Begriffe »Psychopoetik« als auch »Narzissmus« bedürfen vorab der definitorischen Klärung. Dass Literatur sich überall und zu allen Zeiten auch – und häufig vorwiegend – mit psychologischen Fragestellungen auseinandergesetzt hat, ist als Einsicht einigermaßen trivial. Unter »Psychopoetik« soll im Folgenden jedoch spezieller eine Poetik verstanden werden, für die eine Exemplifikation, Kommentierung oder Korrektur der Theorien und Erkenntnisse der wissenschaftlichen Psychologie, wie sie sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte, einen integralen Bestandteil darstellt. Unter der Voraussetzung dieser engen Definition ließe sich etwa von den Psychopoetiken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns oder Alfred Döblins sprechen, nicht aber von denjenigen Shakespeares oder Goethes. Die Psychopoetiken vom Realismus bis etwa zu den Anfängen des Expressionismus sind Ausflüsse des das 19. Jahrhundert dominierenden realistischen oder naturalistischen Kunstparadigmas; sie sind Teil dessen, was Heinz Polit-

zer »realistische [...] Experimentalepik«⁴ nannte, und erheben mithin durchaus Anspruch auf wissenschaftliche Beschreibungskorrekttheit (ohne sich deshalb notwendigerweise bedingungslos den Erkenntnissen der Naturwissenschaften unterzuordnen). Gerade im Falle des Poeta doctus Arthur Schnitzler erscheint eine Einführung von wissenschaftlicher Psychologie mit Fragen der Ästhetik und Ethik besonders vielversprechend.

Lässt sich der Begriff der »Psychopoetik« schlicht definitorisch fest-schreiben, so bedarf die Verwendung des Terminus »Narzissmus« für die Charakterisierung von Schnitzlers Psychopoetik einer ausführlicheren Legitimation. Zwar ist die Anwendung des Begriffes auf die Zeit um 1900 nicht völlig anachronistisch – 1898 verwendet Havelock Ellis den Ausdruck »narcissus-like« als Erster in einem psychologischen Kontext; als Bezeichnung für eine sexuelle Perversion taucht der Terminus »Narcismus« erstmals 1899 bei Paul Näcke auf; Sigmund Freud publiziert seinen großen Aufsatz »Zur Einführung des Narzißmus« im Jahre 1914⁵ –; allgemeine Verbreitung dürfte der Begriff jedoch erst mit der sukzessiven Anerkennung und Popularisierung der Lehren Freuds ab etwa den 1920er Jahren gefunden haben. Freilich lassen sich als Teil der Antikenbegeisterung im europäischen Fin de Siècle auch literarische Be-zugnahmen auf den Mythos des Narziss ausmachen:⁶ Man denke etwa an Leopold Andrians »Garten der Erkenntnis« – mit den ersten Worten »Ego Narcissus«⁷ – und vor allem an Oscar Wildes »The Picture of Dorian Gray«. Zwar wird man bei diesen Beispielen kaum in Abrede stellen können, dass die psychische Disposition Erwins oder Dorian Grays sich im Rekurs auf das Konzept des »Narzissmus« produktiv erläutern lässt; doch muss dabei im Gedächtnis behalten werden, dass es sich hier

⁴ Heinz Politzer, Diagnose und Dichtung. Zum Werk Arthur Schnitzlers. In: Ders., Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart 1968, S. 110–141, hier S. 121.

⁵ Vgl. die editorische Anmerkung in Sigmund Freud, Zur Einführung des Narzissmus. In: Studienausgabe in zehn Bänden und Ergänzungsband. Frankfurt a.M. 1989ff., Bd. III, S. 37–68, hier S. 41, Anm. 1.

⁶ Einen materialreichen Überblick zu den wichtigsten künstlerischen Bearbeitungen des Narzissstoffs sowie eine knappe Darstellung der bedeutendsten Narzissmustheorien bieten Rebekka Orlowsky/Ursula Orlowsky, Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, bildender Kunst und Psychoanalyse. München 1992. Schnitzler selbst hat niemals den griechischen Mythos bearbeitet, weswegen diese mehr stoffgeschichtliche Betrachtungsweise des Narzissmus im gegebenen Kontext unberücksichtigt bleiben kann.

⁷ Leopold Andrian, Der Garten der Erkenntnis. Zürich 1990, S. 5.

um terminologische Rückprojektionen handelt: Der Begriff selbst taucht weder in den Werken noch in den angrenzenden Schriftzeugnissen auf.

Bei Schnitzler ist das nicht anders. Der Begriff »Narzissmus« begegnet weder in den literarischen Arbeiten, noch spielt er in den Essays oder den Selbstzeugnissen eine Rolle. Auch eine Lektüre von Freuds Narzissmusaufsatz ist nicht belegt.⁸ Allerdings finden sich in Schnitzlers diaristischen und theoretischen Schriften mit auffälliger Häufigkeit Begriffe bzw. Konzepte, die im Narzissmus gleichsam eine gemeinsame Schnittmenge haben, so etwa »Snobismus«, »Eitelkeit« und »Egoismus«; und auch mit Blick auf Schnitzlers Werke lässt sich feststellen, dass Figuren, die um die Steigerung ihres Selbstgefühls bemüht sind und vor sich selbst und anderen geschönte Ich-Varianten zu etablieren suchen, einen wesentlichen Teil von Schnitzlers literarischem Personal ausmachen.

Im Folgenden soll unter »Narzissmus« eine Denk- oder Verhaltensweise verstanden werden, die sich durch die doppelte Bewegung von Selbstsucht und Selbstsuchte auszeichnet: Mit Selbstsucht ist eine übersteigerte Bezugnahme auf das eigene Selbst gemeint, eine Bezugnahme allerdings, die niemals in ein Stadium der Stabilität einzumünden vermag. Ein stabiler und befriedigender Bezug auf das Selbst ist deshalb nicht möglich, weil das Objekt der Bewunderung – das Selbst – gar nicht problemlos gegeben ist. Gerade darum aber erscheint die Selbstsucht, also der Versuch einer Stabilisierung des Selbst, als umso dringlicher geboten. Der Narzissmus wird mithin verstanden als eine Kompensationsreaktion auf eine Krise des Subjekts, eine Krise, die – ideengeschichtlich betrachtet – aufs engste mit der übergreifenden epochalen Krisenerfahrung des Fin de Siècle zusammenhängt und die mit den Namen Friedrich Nietzsche, Ernst Mach, Hermann Bahr und nicht zuletzt Sigmund Freud untrennbar verbunden ist. Die Kehrseite dieses übersteigerten, narzisstischen Selbstbezugs ist die Unfähigkeit, sich auf andere Menschen oder Entitäten einzulassen und affektiv zu beziehen, sofern sich diese nicht für die Versuche, das eigene Selbstgefühl zu steigern, nutzbar machen lassen. Auf die Formel gebracht: In der Welt des Narzissten gibt es allein *ihn selbst* – eben weil es *sein Selbst* darin nicht gibt.⁹

⁸ Eine Liste der Werke Freuds, die Schnitzler nachweislich zur Kenntnis genommen hat, findet sich bei Worbs, Nervenkunst (wie Anm. 3), S. 223.

⁹ Die in diesem Aufsatz verwendete Definition des »Narzissmus« lehnt sich dabei an den heute dominierenden Gebrauch des Begriffs an: Otto F. Kernberg schreibt in diesem Kontext

Auf der Basis dieser begrifflich-theoretischen Voraussetzung lässt sich die besondere Bedeutung von krisenhafter Subjektivität und Narzissmus für die Psychologie Arthur Schnitzlers nachweisen, und zwar sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch in der literarischen Ausgestaltung. Schnitzlers Psychopoetik ist nicht mit beliebigen psychologischen Phänomenen befasst: Sie ist ganz wesentlich eine Poetik des Narzissmus. Dies nachzuweisen ist das Ziel des vorliegenden Beitrags.

2. Schnitzlers Psychopoetik

Im Folgenden soll keine umfassende Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie geleistet werden (die in den Arbeiten Horst Thomés auch bereits vorliegt); stattdessen wird die »narzisstische« Hauptlinie in Schnitzlers Überlegungen zu Psychologie und Literatur herausgearbeitet. Eine knappe Rekapitulation einiger zentraler Aspekte von Schnitzlers Psychologie, wie etwa seine Kritik an der psychoanalytischen Theorie des Unbewussten und seine eigene, idiosynkratische Konzeption des Mittelbewusstseins, wird sich dabei als unumgänglich erweisen; allerdings soll bei diesen Rekapitulationen das Augenmerk speziell auf jene psychologischen und ethischen Überlegungen Schnitzlers gerichtet werden, die entweder eine Einführung des Konzepts des Narzissmus für die Schnitzler-Forschung als besonders plausibel erscheinen lassen oder aber die sich für die Konturierung von Schnitzlers Psychopoetik als hilfreich erweisen.

2.1 Die Megalomanie der Psychoanalyse

Auf produktive Weise wurden in den letzten drei Jahrzehnten Schnitzlers psychologische Theorien in den ideen- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext seiner Zeit eingerückt. Die einschlägigen Forschungsbeiträge geben allererst die Basis ab, um die genuin eigene Poetik Schnitzlers zu

von »dem praktischen zeitgenössischen doppelten Gebrauch des Begriffs ‚Narzissmus‘, der sich sowohl auf die libidinöse Besetzung des Selbst [...] als auch auf den klinischen Vorgang der (normalen oder abnormalen) Regulierung der Selbstachtung bezieht.« Eine zeitgenössische Interpretation von »Zur Einführung des Narzissmus«. In: Narzissmus. Grundlagen, Störungsbilder, Therapie. Hg. von dems. und Hans-Peter Hartmann. Stuttgart u.a. 2006, S. 115–131, hier S. 125.

erschließen und für die Textinterpretation fruchtbar zu machen. Es ist vor allem den Arbeiten Horst Thomés zu verdanken, dass Schnitzlers psychologische Konzepte seit dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts in der Forschung zusehends Ernst genommen und besonders bei dem allzu häufig strapazierten Vergleich von Schnitzlers psychologischen Modellen mit denjenigen Sigmund Freuds mittlerweile verstärkt die Differenzen anstatt nur die (vermeintlichen) Gemeinsamkeiten herausgestellt werden.¹⁰

Andererseits wird kein Versuch, Schnitzlers Psychologie zu charakterisieren, vollends von Bezügen auf die Psychoanalyse absehen können, nicht etwa deshalb, weil von den Lehren Freuds wichtige Impulse für Schnitzlers eigenes Psychologieverständnis ausgegangen wären (dies dürfte nur in geringem Maße der Fall gewesen sein), sondern weil Schnitzler selbst sich mehrfach ausführlich in schriftlicher Form von der Freudschen Psychoanalyse distanzierte. Das ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil Schnitzler ein eigenes, stringentes psychologisches System niemals ausgearbeitet und sich auch zu keinem der zeitgenössischen psychologischen Modelle rückhaltlos bekannt hat. Jede Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie – die vorliegende eingeschlossen – wird sich entsprechend in Teilen auf kritische Äußerungen des Autors zu anderen psychologischen Theorien beziehen müssen, wobei der Psychoanalyse eine herausgehobene Stellung zukommt.

Schnitzler hat zahlreiche zentrale Theorieannahmen der Freudschen Psychoanalyse nicht nachvollzogen, so etwa die zweite Topik mit ihrer Trennung von Es, Ich und Überich, die Freudsche Theorie von der Ätiologie der Neurosen und die Bedeutung der frühkindlichen Sexualität – um nur einige zu nennen.¹¹ Bedeutender jedoch als konkrete – und argumentativ häufig kaum ausgeführte – Einwände gegenüber Teilen der psychoanalytischen Lehre sind an Schnitzlers Kritik generelle, vorwiegend ethisch gefärbte Vorbehalte gegenüber dem vermeintlich überzoge-

¹⁰ Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3); Ders., Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 598–722; Ders., Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert (wie Anm. 2), S. 51–66.

¹¹ Zu Schnitzlers Einwänden gegen die Psychoanalyse s. ÜPa sowie aus der Forschung besonders Walter Müller-Seidel, Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers. In: Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzlers und seine Zeit«. Hg. von Giuseppe Farese. Bern u.a. 1985, S. 60–92; Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3).

nen Erklärungsanspruch des Freudschen Ansatzes, dessen theoretischer Monomanie sowie der Eitelkeit der Analytiker ebenso wie derjenigen der Analysanden. Schnitzler, der zeitlebens jeder Art von Systembildung und Generalisierung kritisch gegenüberstand, sah in der Psychoanalyse die Manifestation eines holistischen Materialismus metaphysischer Prägung, ein Zwangssystem lückenloser Determinierungen, das in ganz heterogene psychische Phänomene die immergleichen Mechanismen und Komplexe – etwa den Ödipus- oder den Kastrationskomplex – interpoliert.¹² Für Schnitzler offenbart sich hierin vor allem die Eitelkeit der Analytiker, die gerne ihre eigene Theorie bestätigt sehen wollen, damit aber stets Gefahr laufen, die realen Sachverhalte zu verfehlten. Gerade die zentrale Bedeutung, die die Analytiker dem Unbewussten zuschreiben, erscheint Schnitzler als (ethisch) potenziell problematisch: »Die psychoanalytische Methode biegt ins Unbewußte oft ohne Nötigung, lange ehe sie es dürfte, ein. Manchmal aus Bequemlichkeit, manchmal aus Borniertheit, manchmal aus Monomanie« (ÜPa 282).

Entlang der gleichen Argumentationslinien bewegt sich Schnitzlers Kritik an der konkreten Praxis psychoanalytischer Therapie: »Psychoanalyse ist verführerisch für den Arzt und für den Patienten« (ÜPa 281). Die Verführungsmacht besteht dabei in dem hohen Potenzial narzassisches Befriedigung, das sich durch die Wiederaufdeckung des Verdrängten ergibt; eine Befriedigung, die auch dann – und zwar besonders wohlfeil – zu haben ist, wenn die sich einstellende Erinnerung gar nicht eigentlich verdrängt gewesen war:

Eine ganz schäbige bewußte Erinnerung macht sich interessant, verklärt sich gewissermaßen, indem sie sich als gestern noch unbewußt ausgibt. Sie ist

¹² Vgl. ÜPa 283. Die Stichhaltigkeit von Schnitzlers Kritik an der Psychoanalyse kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass sich Freud über die Gefahren reduktiver Deutungsverfahren in der Analyse, welche der Eitelkeit des Analytikers sowie der des Analysanden schmeicheln, durchaus im Klaren war. So bemerkt er etwa bezüglich des Rekurses auf fixe Traumsymbole in der Analyse: »Kennt man die gebräuchlichen Traumsymbole und die Eindrücke, nach welchen der Traum vorgefallen ist, so ist man oft in der Lage, einen Traum ohne weiteres zu deuten, ihn gleichsam vom Blatt weg zu übersetzen. Ein solches Kunststück schmeichelt dem Traumdeuter und imponiert dem Träumer; es sticht wohltuend von der mühseligen Arbeit beim Ausfragen des Träumers ab. Lassen Sie sich aber hierdurch nicht verführen. Es ist nicht unsere Aufgabe, Kunststücke zu machen. Die auf Symbolkenntnis beruhende Deutung ist keine Technik, welche die assoziative ersetzen oder sich mit ihr messen kann. Sie ist eine Ergänzung zu ihr und liefert nur in sie eingeführt brauchbare Resultate«. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Studienausgabe [wie Anm. 5], Bd. 1, S. 33–445, hier S. 161.

gewissermaßen eine vornehme Fremde, die aus der Ferne kommt. Der Kranke ist stolz, vergessen zu haben und dann ist er wieder stolz darauf, sich zu erinnern.

Die psychoanalytische Untersuchung schmeichelt der Eitelkeit in einer gefährlichen Weise. Allerlei Unbeträchtlichkeit wird mit einem falschen Schein von Wichtigkeit umgeben. Ein vollkommen unbedeutender Mensch erscheint sich interessant, der Wert, den man sogar seinen Träumen beimisst, entzückt ihn (ÜPa 282).

Die psychoanalytische Therapie ist somit nach Ansicht Schnitzlers immer gefährdet, in ein bloßes Komödienspiel abzuleiten, das der Eitelkeit sowohl des Therapeuten als auch der des Analysanden schmeichelt.¹³ Der vermeintlich vorschnelle Rekurs auf das Unbewusste, mit seinem als obskuranistisch empfundenen Allerklärungspotenzial, ist dann vor allem ein Akt der Eitelkeit und Bequemlichkeit, der lediglich die Vorannahmen der Psychoanalyse bestätigt, eine Einsicht in die tatsächlichen Gesetzmäßigkeiten der Psyche aber verstellt. Schnitzler plädiert demgegenüber dafür, solange wie möglich innerhalb des Bereichs bewusster oder leicht bewusst zu machender psychischer Inhalte zu operieren: »[E]ndlich dürfte niemandem das Recht eingeräumt sein, sich in den Regionen des Unbewußten zu bewegen, der nicht die der Bewußtheit nach allen Richtungen gewissenhaft bis an die Grenzen der Helligkeit abschritt« (AuBi 75).

2.2 Unbewusstes versus Mittelbewusstsein

In einem Brief vom 31. Dezember 1913 an Theodor Reik äußert sich Schnitzler kritisch über dessen psychoanalytisch argumentierende Interpretation seiner Werke:

wo Sie innerhalb des Bewußten bleiben, gehe ich oft mit Ihnen. Über mein Unbewußtes, mein halb Bewußtes wollen wir lieber sagen –, weiß ich aber noch immer mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen. Und gar oft führt ein Pfad noch mitten durch die erhelle Innenwelt, wo sie – und Sie – allzufrüh ins Schattenreich abbiegen zu müssen glauben (Br II 35f.).

¹³ Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 75.

Es findet sich hier erneut der erwähnte Einwand gegen den leichtfertigen Bezug der Analytiker auf den Bereich des Unbewussten. Darüber hinaus gilt es aber vor allem hervorzuheben, dass Schnitzler die bekannten Begriffe des Bewussten und Unbewussten hier um den nichtanalytischen Terminus des »halb Bewußten« ergänzt. Schnitzler geht von einem bedeutenden Bereich der Psyche aus, dessen Inhalte augenblicklich zwar nicht (voll) bewusst sind, potenziell aber leicht bewusst gemacht werden könnten. Der Begriff, den Schnitzler für diesen Bereich – synonym zum Begriff des »halb Bewussten« – am häufigsten verwendet, ist der des »Mittelbewußtseins«. Die psychoanalytischen Systematisierungsversuche kritisierend, schreibt er:

Die Trennung in Ich, Überich und Es ist geistreich, aber künstlich. [...] Eine Einteilung in Bewußtsein, Mittelbewußtsein und Unterbewußtsein käme den wissenschaftlichen Tatsachen näher.

Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet. Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab.

Das Mittelbewußtsein steht ununterbrochen zur Verfügung. Auf seine Reaktionsfähigkeit kommt es vor allem an. Darauf auch, ob der Verkehr zwischen dem Mittelbewußtsein oder dem Bewußtsein einerseits, dem Mittelbewußtsein und dem Unterbewußtsein andererseits, sich ohne Störung, ob es sich rasch oder langsam vollzieht usw. [...]

Manches, vielleicht das Meiste, was sie [die Psychoanalyse] in das Unterbewußtsein verlegt, ist im Mittelbewußtsein zu suchen (ÜPa 283).

Von beträchtlicher systematischer Bedeutung ist, dass Schnitzlers Mittelbewusstsein eine Funktion einnimmt, die binnen eines psychoanalytischen Theorierahmens nicht denkbar ist. Eine Gleichsetzung des »Vorbewußten« aus der ersten Topik mit dem »halb Bewußten« wäre für Freud sinnlos, da von der Warte des Bewusstseins aus Vorbewusstes und Unbewusstes gleichermaßen unzugänglich sind.¹⁴ Für Schnitzler hingegen steht das Mittelbewusstsein »ununterbrochen zur Verfügung«, woraus sich auch die Synonymie mit dem »halb Bewußten« erklärt: Die

¹⁴ Thomé bemerkt hierzu: »Freuds topisches Modell bringt es mit sich, dass ein Element immer nur bewusst oder unbewusst sein kann, je nachdem wo es lokalisiert ist. Bei Schnitzler gibt es Grade der Bewusstheit: Ein Element kann im Zentrum stehen oder an den Rand geraten sein, schärfer oder unschärfer (dämmernd) konturiert sein.« Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud (wie Anm. 10), S. 59f.

Inhalte des Mittelbewusstseins sind dem Bewusstsein offenbar hinreichend zugänglich, um jederzeit vollständig bewusst gemacht werden zu können. Durch willentliche Anstrengung ist es möglich, die Inhalte des Mittelbewusstseins ins Bewusstsein zu überführen. Damit erhält die psychische Dynamik bei Schnitzler einen voluntaristischen Einschlag, der mit dem lückenlosen Determinismus des Freudschen Modells unvereinbar ist. Während bei Freud die Verdrängung eine unbewusste Abwehrreaktion des Ich bedeutet, ist für Schnitzler, der annimmt, es werde »viel öfter ins Mittelbewußte verdrängt als ins Unbewußte« (ÜPa 284), die Verdrängung ein tendenziell bewusstseinsfähiger Vorgang.¹⁵ Damit kommt das, was Schnitzler »Verdrängung« nennt, eher einem willentlichen Wegschauen oder dem Ausklammern einer unangenehmen Wahrheit gleich und ist entsprechend gerade kein volldeterminierter psychischer Prozess. Die Aufhebung der »Verdrängung« würde dann für gewöhnlich auch keine aufwändige analytische Kur erfordern, sondern könnte – bei ausreichend gutem Willen – vom Patienten selbst geleistet werden (wobei offengelassen wird, welches die psychische Instanz dieser ›Selbstheilung‹ genau sein soll und auf welchem Wege eine solche Heilung vonstattengehen könnte): »Es gibt viele Fälle, mehr als die Analytiker zugestehen möchten, in denen der Patient weiter in sein eigenes Unbewußtes vorzudringen vermag als der Analytiker – und auf richtigeren Wegen« (ÜPa 282).

Indem Schnitzler annimmt, dass der Patient auch ohne fremde Hilfe, d.h. allein durch Introspektion, zu Erkenntnissen über sein eigenes Unbewusstes gelangen könne, hypostasiert er eine Selbsttransparenz des Bewusstseins, die mit dem psychoanalytischen Modell der Psyche ebenso unvereinbar ist wie mit den Grundannahmen einer empirisch-experimentellen Psychologie in der Nachfolge Wilhelm Wundts: Letztere stand der spontanen Selbstbeobachtung nicht weniger misstrauisch gegenüber als die Tiefenpsychologie, fasste sie komplexere psychologische Vorgänge wie das Erinnern und Fantasieren doch als zusammengesetzte Funktionen auf, deren Einzelkomponenten eben nur experimentell zuverlässig erschlossen werden können.¹⁶

¹⁵ Vgl. ders., Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 79.

¹⁶ Vgl. ders., Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 403ff. Zu Schnitzlers Ansichten zur Selbstbeobachtung s. AuB II 157.

Für Schnitzler, der die Freudsche These von einem dynamischen und die Handlungen des Subjekts in weiten Teilen determinierenden Unbewussten nur eingeschränkt akzeptiert, sind die bewussten oder leicht bewusstseinsfähigen psychischen Inhalte von zentraler Bedeutung für die Untersuchung von Handlungen und Handlungsmotivationen. Mit der Annahme verschiedener Bewusstseinsgrade bewegte sich Schnitzler dabei durchaus im Konsens seiner Zeit: Die Mehrzahl der Psychologen des ausgehenden 19. Jahrhunderts hatte dafür votiert, das Bewusstsein wesentlich als graduelles Phänomen aufzufassen. Theoretiker wie Wilhelm Wundt, Théodule Ribot oder Pierre Janet vertraten die Auffassung, dass es zwar Abstufungen der Bewusstheit, nicht aber ein vom Bewusstsein kategorial abgetrenntes Unbewusstes gebe (wobei der jeweils verwendete Vergleich des Bewusstseins mit dem Gesichtssinn aufschlussreich ist: Letzterer kann stark oder schwach ausgeprägt sein, hat aber keinen Negativwert).¹⁷

Schnitzler nimmt mit seiner Psychologie somit eine konzeptionelle Mittelposition zwischen der Psychologie des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und der neu aufkommenden Psychoanalyse ein. Gegenüber der Psychoanalyse, mit ihren getrennten psychischen Registern, hält Schnitzler an der voranalytischen Vorstellung eines zumindest weitgehend einheitlichen und dem willentlichen Zugriff verfügbaren Bewusstseinsbereichs fest. In die Nähe der Psychoanalyse rückt Schnitzler hingegen mit seiner Vorstellung einer affektiv-qualitativen Unterschiedenheit von Bewusstseinsinhalten, wobei diese Unterschiedenheiten wesentlich durch moralische Bewertungen verursacht sind.¹⁸ Die unangenehmeren oder blamableren dieser Bewusstseinsinhalte werden ins Mittelbewusstsein ›verdrängt‹ bzw. im Mittelbewusstsein zwischengelagert, können vom Subjekt von dort aber durch freie Willensanstrengung auch wieder ins Bewusstsein zurückgeholt werden. Den genauen psychologischen Status dieser rückholenden Instanz vermag Schnitzler dann allerdings nicht mehr anzugeben. Das hypostasierte Handlungssubjekt seiner Psy-

¹⁷ Vgl. Sandra Janßen, *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840–1930*. Flaubert – Čechov – Musil. Göttingen 2013, S. 139f.

¹⁸ Während bei Freud sexuelle oder aggressive Strebungen im Zentrum des psychodynamischen Geschehens stehen, sind es für Schnitzler die Versuche der Selbst- und Fremdtäuschung zum Zweck einer Erhöhung der Selbstachtung. Auch in dieser Hinsicht ist Schnitzlers Psychopoetik – verglichen mit der libidofokussierten Psychologie Freuds – eine Psychopoetik des Narzissmus.

chologie ist weniger ein psychologisches Konstrukt als eine ethische Setzung. An derartigen theoretischen Leerstellen oder Inkonsistenzen, die dem Zweck einer Salvierung des autonomen Subjekts und des freien Willens dienen, offenbart sich nicht zuletzt die perennierende Wirkung einer liberalen Weltanschauung, die mit den deterministischen psychologischen Theorien der Zeit zwar kaum vereinbar ist, an der Schnitzler als moralischer Grundhaltung aber zeitlebens festhielt.¹⁹

Aus diesen psychodynamischen Überlegungen ergeben sich weitreichende ethische Implikationen, die auch für Schnitzlers literarisches Werk von Bedeutung sind: Die Verschiebung von Bewusstseinsinhalten vom Bewusstsein ins Mittelbewusstsein kommt, wo sie aus Eitelkeit oder Feigheit geschieht, einem ethischen Versagen gleich.²⁰ Sie ist dann eine Form der für Schnitzlers Werk so bedeutenden »Flucht aus Verantwortung« (AuB I 48) und verweist, anders als die Freudsche Verdrängung, nicht auf die notwendige Vermittlungsleistung des Ich, sondern auf die moralische Minderwertigkeit des Subjekts.²¹ So lautet ein Aphorismus Schnitzlers: »Das Wichtigste im Verkehr mit Menschen: Ihnen ihre Ausreden wegräumen« (AuB II 146). Schnitzlers »Verdrängungstheorie – auch wenn von Verdrängung im streng psychoanalytischen Sinne nicht eigentlich die Rede sein kann – lässt sich mit der psychoanalytischen Idee des »Krankheitsgewinns« insofern in Übereinstimmung bringen, als auch Schnitzler davon ausgeht, dass den Individuen Vorteile aus der Ausklammerung gewisser Bewusstseinsinhalte erwachsen (hierin gehen sowohl Freud als auch Schnitzler über die französische Neurologie eines

¹⁹ Wie eng Schnitzler ethische und ästhetische Fragen miteinander verschränkt sah, wird an folgendem Zitat deutlich: »Ohne die Annahme eines freien Willens wären wir genötigt, alle unsere ethischen Begriffe von Schuld und Sühne, Güte und Bosheit, Bedeutung und Nichtigkeit aufzugeben und für sie Bezeichnungen zu finden, die ohne den Ton ästhetischer oder moralischer Wertungsversuche nur das Kausalitätsverhältnis zum Ausdruck brächten. [...] So war es nicht so sehr ein moralisches und religiöses Postulat der Menschheit, als Gegenspieler der Kausalität den freien Willen eintreten zu lassen, [...] als vielmehr ein ästhetisches Postulat, durch dessen Erfüllung der Menschheit die Flucht aus der tödlichen Langeweile einer verantwortungslosen Welt gelang, wie eine streng deterministische Auffassung sie natürlich annehmen mußte.« (AuB I 34) Vgl. auch Aphorismus 6 (ebd. 36).

²⁰ Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 79.

²¹ Anders als Ernst Mach oder Hermann Bahr geht Schnitzler nicht von der Ich-Dissoziation als Normalzustand der Psyche aus, sondern versteht diese eher als eine Art pathologisches Syndrom. Thomé weist darauf hin, dass Schnitzler die »Machsche[...] Psychologie zu einer Psychopathologie« umgewandelt habe, wodurch die Ich-Dissoziation zu einer Erfahrung minderer Charaktere erklärt wird. Konzeptionell bewegt sich Schnitzler damit in Richtung der evaluativen Charakterklassifikationen in Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter«. Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 64.

Jean-Martin Charcot oder Pierre Janet hinaus, denen die neurotischen Ausfälle noch als bloße Defekte gegolten hatten).²² Diese Vorteile sind bei Schnitzler aber vor allem gesellschaftlich-opportunistischer oder renommistischer bzw. narzisstischer Natur und tragen gerade nicht zu einer stabilen Subjektkonstitution bei, sondern verstehen vielmehr die Einsicht in die tatsächliche psychische Beschaffenheit des Individuums. Während der Psychoanalyse Verdrängungsvorgänge zwingend notwendige und insofern moralisch indifferente Prozesse im Rahmen jedweder erfolgreichen Sozialisation sind, werden sie bei Schnitzler zu Formen unethischen ›Handelns‹: Freuds Verdrängung ins Unbewusste hat den Status eines lebensnotwendigen Kompromisses, Schnitzlers Verdrängung ins Mittelbewusstsein hingegen weit eher den einer Lüge.²³

2.3 Die Aufgabe der Literatur

Die Abtrennung und Verlagerung von psychischen Inhalten ins Mittelbewusstsein ist Schnitzlers Verständnis zufolge Bedingung für die Konstitution geschönter Ich-Varianten: Die Individuen weichen der schmerzlichen Selbsterkenntnis aus und versuchen stattdessen, eine ihnen angenehme Lebenslüge zu etablieren. Der schlussendliche Zusammenbruch dieser Lebenslüge ist der zentrale Konfliktgenerator in Schnitzlers Texten.²⁴ Beispiele lassen sich zuhauf finden, etwa Anatols forcierte Glaube an das eigene Verführungstalent, Leutnant Gustls fragwürdige Selbstrechtfertigungsversuche, Casanovas überspielte Angst vor dem Alter in »Casanovas Heimfahrt«, Adalbert Wogeleins feig-verlogene Selbstinszenierungen in »Die Frau des Richters«, Fräulein Elses Abwehr der eigenen erotischen Begierden oder auch Eduard Saxbergers spät erwachte Ruhmsucht in der vor Kurzem aus dem Nachlass herausgegebenen Novelle »Später Ruhm«. Textstrategisch werden den Selbstin-

²² Vgl. Thomé, Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 631. Charcots Vorlesungen hatte Schnitzler in der Übersetzung Sigmund Freuds gelesen und für die »Internationale Klinische Rundschau« rezensiert, wobei er die Leistung des Übersetzers lobend hervorhob. Vgl. Michael Rohrwasser, Der Gemeinplatz der Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss-Modells. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert (wie Anm. 2), S. 67–90, hier S. 83.

²³ »Man spricht oft von unbewußter Verlogenheit gewisser Menschen. Doch Verlogenheit, die nicht bewußt ist, ist überhaupt keine. Es ist eine zwangshafte, im innersten Wesen begründete Komödienspielerei im Großen und im Kleinen« (AuB II 162).

²⁴ Thomé bemerkt hierzu: »Eben jene Widerständigkeit der Realität gegen alle bequemen Illusionen ist Schnitzlers großes Thema«. Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 75.

terpretationen von Schnitzlers Protagonisten, welche in den Erzähltexten in ausladenden Passagen erlebter Rede oder inneren Monologs dargelegt werden, stets mehr oder minder subtile Hinweise entgegengesetzt, die erkennen lassen, dass die Figuren sich – man darf sagen: mittelbewusst – über ihre eigenen Schwächen und fragwürdigen Motive zwar teilweise im Klaren sind, es aber vorziehen, dieses Wissen vor sich selbst und anderen zu unterdrücken bzw. zu kaschieren. Dort, wo Schnitzlers Erzählungen und Dramen einen negativen Ausgang nehmen, ist dies fast immer dem Zusammenbruch des beschriebenen ‚Krankheitsgewinns‘ und einer Zwangskorrektur eitler Selbstbespiegelungen aufgrund des Einbruchs der kruden Realität ins Leben der Figuren geschuldet. In der psychoanalytischen Therapie mag, folgt man Schnitzler, ein mittelbewusster Inhalt als vormals unbewusst präsentiert werden; lebensweltlich relevanter jedoch ist, dass in der zwischenmenschlichen Interaktion umgekehrt mittelbewusste Inhalte häufig als unbewusst – oder vorzugsweise als inexistent – ausgegeben werden. In der Demaskierung und Kommentierung dieser moralischen Erleichterungsstrategien und willentlichen Täuschungen (in diesem Punkt verweisen literarische Schilderungen durchaus auch auf außerliterarische Verhältnisse) sieht Schnitzler eine der Hauptaufgaben der Literatur.

Allerdings redet Schnitzler weder einer präskriptiven Ethik noch einem naiven Anspruch lückenloser Aufklärung das Wort. Die Stoßrichtung seiner (psychologischen) Kritik lässt sich einzig auf Basis seines grundsätzlich skeptizistischen Weltbildes adäquat erfassen: Schnitzlers Überlegungen zur Ethik, Psychologie und Literatur laufen auf einen umfassenden Multiperspektivismus und Relativismus hinaus. Explizit formuliert er im Tagebuch: »Relativist mag ich sein, bin ich; der viele, allzu viele Werthe kennt – und sie (vielleicht allzu beflissen, allzu dialektisch) gegen einander abwägt. [...] Ja ich bin allerdings ein Dichter für Schwindelfreie« (Tgb. 23.12.1917). Perspektivismus, Relativismus und Skeptizismus, die ihr formales Äquivalent in der aphoristischen Form finden,²⁵ rücken Schnitzlers psychologische Theorien in auffällige Nähe

²⁵ In seiner Autobiografie schreibt Schnitzler: »Als 18jähriger plante ich für mein 50. Jahr eine Naturphilosophie, davon kam ich bald ab, wie mir alles Theoretisieren über das Aphoristische hinaus immer unwichtiger wurde. Mir kam es auf das Gestalten an, ich wollte diesem Ziel näher gekommen sein als es mir gelang.« Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Frankfurt a.M. 1968, S. 317. Thomé wertet Schnitzlers psychologische Aphoristik als Versuch, in

zu denjenigen Friedrich Nietzsches, wie überhaupt viele von Schnitzlers theoretischen Äußerungen inhaltlich wie formal einigermaßen nietzscheanisch anmuten. (Schnitzler war mit Nietzsches Schriften vertraut und erkannte bezüglich des antisystematischen Denkens auch die Nähe der eigenen Positionen zu denjenigen Nietzsches an; einen eigentlichen Einfluss von Nietzsches Gedanken auf das eigene Schaffen wollte er jedoch nicht gelten lassen).²⁶ Während Nietzsche sich jedoch genügend weit von der Vorstellung einer absoluten Wahrheit entfernt hat, um selbst noch den lebensfördernden Schein rechtfertigen zu können, hält Schnitzler, wie Horst Thomé schreibt, an der »auch ethisch begründeten Vorstellung von der Wahrheitsmächtigkeit der Vernunft als liberalem Erbe fest«.²⁷ Schnitzlers Relativismus ist kein Nihilismus, sondern verweist lediglich auf die Notwendigkeit, multikausal zu argumentieren und sich für alle etwaigen neuen Eindrücke offenzuhalten, um sich somit den Sachverhalten in ihrer Tatsächlichkeit zumindest annähern zu können. Anders als Nietzsches Perspektivismus hat derjenige Schnitzlers immer noch ein Zentrum in der objektiven Wahrheit. Ein Aphorismus Schnitzlers lautet: »Die reinigende Kraft der Wahrheit ist so groß, daß schon das Streben nach ihr ringsum eine bessere Luft verbreitet; die zerstörende Macht der Lüge so furchtbar, daß schon die Neigung zu ihr die Atmosphäre verdunkelt« (AuB I 55).

Dieses Votum für die Wahrheit impliziert freilich keineswegs, dass eine gütliche Vermittlung unterschiedlicher Standpunkte immer möglich wäre (tatsächlich sind die meisten literarischen Texte Schnitzlers in ihrer Problemschilderung einigermaßen unversöhnlich); zumindest

der schwebenden Stellung zwischen Liberalismus und Determinismus eine eindeutige Festlegung zu vermeiden. Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 64.

²⁶ In einem Brief aus dem Jahre 1895 schreibt Schnitzler: »Ich kann mir selbst große Künstler denken, die Nietzsche nicht kennen, auch solche, die ihn kennen u. nicht lieben. Misverständen Sie mich nicht: ich kenne ihn und liebe ihn. Daß er kein Philosoph, im Sinne der systematischen Philosophie ist, bringt ihn mir nur noch näher. Doch finde ich nichts in ihm, das meine Anschauungen über Kunst irgendwie beeinflußt hat. Ich sehe heute alles Schöne und Große wie ich es vorher gesehen habe. Mir ist, was Nietzsche geschaffen, ein Kunstwerk für sich. [...] – ich habe einen Genuß mehr seit Nietzsche – aber ich habe keinen Genuß anders als ich ihn gehabt habe. [...] ich erkenne die Pflicht eines Dichters nicht an, sich von irgend einem großen Geiste beeinflussen lassen zu müssen« (Br I 262). Einen Überblick zur Nietzsche-Rezeption in der Wiener Moderne habe ich an anderer Stelle gegeben: Michael Navratil, »den Schauer des Mythos neu schaffen«. Die kreative Rezeption von Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ in der Wiener Moderne. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 42, 2011, Nr. 2, S. 293–317, bes. S. 296–299.

²⁷ Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3), S. 71.

die persönliche oder gesellschaftliche Lüge kann aber, wie Schnitzlers theoretische sowie literarische Arbeiten suggerieren, aufgedeckt werden. So stehen etwa Leutnant Gustl oder der Richter Adalbert Wogelein am Ende der jeweiligen Novellen in den Augen der Leserschaft einigermaßen diskreditiert da. Häufig auch lässt sich vom – nicht selten desaströsen – Ausgang der Texte her der gesamte Handlungsverlauf noch einmal von Beginn an durchgehen, perspektiviert hin auf die abschließend gewonnene Erkenntnis. Und gelegentlich heben sogar die Figuren selbst am Ende einer Erzählung oder Novelle zum Geständnis an, so etwa am Schluss von »Die Toten schweigen«, wenn der Mann zu seiner Frau sagt: »[...] ich glaube, du hast mir noch etwas zu erzählen ...« (E 2, 312) oder am Ende der »Traumnovelle«, wenn Fridolin Albertine ankündigt: »Ich will dir alles erzählen« (E 2, 503). Das bequeme Aufrechterhalten von Illusionen ist nur eine Lösung auf Zeit; letztlich werden Schnitzlers Figuren entweder von der Realität eingeholt oder aber der Kunstbau ihres Lebens zeigt zumindest von der Warte des Lesers aus deutliche Risse.

Für Schnitzler besteht die, wenn man so will, ethische Aufgabe der Literatur darin, einseitige Wahrheitsvorstellungen durch die Schilderung konkreter Schicksale, in ihren multikausalen Bedingtheiten und Abhängigkeiten, aufzuweichen und zu relativieren. In einem Brief aus dem Jahr 1913 schreibt Schnitzler in geradezu programmatischer Manier über seine Tätigkeit als Schriftsteller: »Denn ich empfinde es als meinen Beruf, Menschen zu gestalten und habe nichts zu beweisen als die Vielfältigkeit der Welt« (Br II 2). Dieses antinormative Literaturverständnis beeinflusst auch den Modus der Übernahme und Ausformung psychologischer Erkenntnisse in den Texten. Schnitzlers Meinung nach soll Literatur mehr sein als Fallexemplifikation positiven psychologischen Wissens. Dirk von Boetticher hat in seiner Arbeit zur diagnostischen Dimension von Schnitzlers Werk überzeugend – und in Abgrenzung zu weiten Teilen der älteren Forschung – dafür argumentiert, dass sich Schnitzlers literarische Schilderungen weder als bloße Exemplifikationen medizinischer Theorien durch Fallbeispiele noch als von der wissenschaftlichen Empirie gelöste Fantasieprodukte betrachten lassen, sondern gerade auf eine produktive Vermittlung dieser beiden Pole abzielen.²⁸ Konkret bedeutet das zum einen, dass literarische Beschreibungen sich nicht vollständig

²⁸ Vgl. Boetticher, Meine Werke sind lauter Diagnosen (wie Anm. 3), S. 132.

von der wissenschaftlichen Wahrscheinlichkeit lösen dürfen (Schnitzler äußerte sich beispielsweise abfällig über unplatible Pathologieschilde rungen in der Literatur),²⁹ andererseits aber auch, dass nicht jedes medizinische oder psychologische Phänomen literaturfähig ist: Medizinisch streng determinierte und insofern moralisch indifferente Phänomene haben für Schnitzler keinen Platz in der Literatur.³⁰ So schreibt er im Tagebuch: »Das rein Pathologische ist nun einmal für die Kunst verloren« (Tgb. 28.11.1913). Die Hereditätstheorie etwa, der Schnitzler persönlich durchaus anhing – wie die Autobiografie »Jugend in Wien« und die Tagebücher beweisen –, erfährt keine Bearbeitung in den literarischen Texten, vermutlich deshalb, weil Heredität wissenschaftlich-deskriptiv zwar von Interesse sein mag, als moralischer Faktor in konkreten Situationen aber nicht in Betracht kommt.³¹

In Schnitzlers Nachlass findet sich ein Kommentar zu seinem Stück »Das weite Land«, der die Zwischenstellung seiner Psychopoetik zwischen wissenschaftlicher Deduktion und lebensweltlicher Induktion prägnant zusammenfasst:

Die Seele ist ein weites Land – das heißtt nicht, daß sie als ein Gebiet absoluter Gesetzlosigkeit und Willkür aufzufassen ist, sondern daß die Grenzen der Möglichkeiten im allgemeinen viel weiter gesteckt sind als die Menschen im allgemeinen wissen oder als die Meisten aus Bequemlichkeit sich eingestehen.³²

Wiederum ist es die »Bequemlichkeit«, die eine Einsicht in die wahren Motive menschlichen Handelns verstellt. In der Literatur aber kann das reale, überaus komplexe Geflecht der Motive zumindest andeutungsweise zur Darstellung gebracht werden – und damit ein etwaiger vorschnell vereinheitlichender Blick auf das »weite Land« der Seele der Kritik preis-

²⁹ Über Franz Werfels Trauerspiel »Schweiger« schreibt Schnitzler: »Das Satanische, dessen Macht zu zeigen offenbar des Dichters Absicht ist, lässt sich gerade an diesem, rein pathologischen Fall wenig verdeutlichen. Auch das Pathologische hat seine Gesetze. Es war nicht notwendig, einen total unmöglichen Krankheitsfall zu erfinden« (AuB III 140).

³⁰ Thomé schreibt über die Ausgestaltung psychologischer Themen in Schnitzlers Literatur: »Psychopathologisches wird erst dort literarisch relevant, wo die psychische Deformation mit dem moralischen Versagen verbunden ist.« Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 607.

³¹ Vgl. ebd., S. 618f.

³² Offener Brief (1913), zit. nach Irène Lindgren, »Sehn's Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!« Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Frankfurt a.M. 2002, S. 372.

gegeben werden. Dieser Konnex zwischen psychologischen Charakterisierungen und ethischen Überlegungen bildet das eigentliche Zentrum von Schnitzlers Psychopoetik.

2.4 Narzissmus als Fluchtpunkt

In der Forschung sind unterschiedliche Vorschläge gemacht worden, um die Haupttendenz von Schnitzlers Psychologie prägnant auf den Begriff zu bringen. Die beiden meiner Ansicht nach überzeugendsten Formeln sind dabei erstens Horst Thomés Aufsatztitel »Kernlosigkeit und Pose« und zweitens Rolf Allerdissens Konzept des »impressionistischen Rollenspiels«.³³ Beide Formulierungen heben auf die Kompensationsstrategien ab, die Schnitzlers Figuren verfolgen, um sich und andere von Glanz und Konstanz des eigenen Selbst zu überzeugen. Tatsächlich wird dieses Selbst aber oft von niederen Motiven bewegt oder befindet sich in einem Zustand der Dissoziation. Meine Überlegungen gehen in eine ähnliche Richtung, wenn ich für die Charakterisierung von Schnitzlers Psychopoetik den Begriff »Narzissmus« vorschlage.³⁴ Der Narzissmusbegriff, wie ich ihn im Folgenden gebrauchen werde, unterscheidet sich dabei sowohl von einem umgangssprachlichen Verständnis des Begriffs im Sinne von Selbstverliebtheit als auch von seiner vorfreudianischen Verwendung bei Havelock Ellis, Paul Näcke und Isidor Sadger, wo der Narzissmus vor allem in Verbindung mit Autoerotismus und Homosexualität gebraucht wurde.³⁵ Der hier verwendete Narzissmusbegriff fokussiert demgegenüber, wie eingangs erläutert, den prekären Status des Selbst, das durch bestimmte Formen der Selbstkonzeptualisierung sowie der Außendarstellung vor sich und anderen eine stabile Ich-Variante zu

³³ Vgl. Thomé, Kernlosigkeit und Pose (wie Anm. 3); Rolf Allerdissen, Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus. Bonn 1985.

³⁴ Der Begriff »Narzissmus« wurde bisher nicht in systematischer Weise für die Schnitzler-Forschung erschlossen, taucht aber vereinzelt auf. Siehe bspw. das Kapitel »Die Gespaltenheit der Existenz. Narzißtische und exhibitionistische Züge in ‚Fräulein Else‘«. In: Allerdissen, Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus (wie Anm. 33), S. 34–55. Waltraut Götter schreibt bezüglich der Erzählungen »Fräulein Else« und »Doktor Gräsler, Badearzt« von der »narzißtische[n] Thematik in beiden Texten« (Weg ins Freie oder Flucht in die Finsternis – Ambivalenz bei Arthur Schnitzler. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hg. von Hartmut Scheible. München 1981, S. 240–291, hier S. 280). Die Magisterarbeit von Anne Reis lag mir nicht vor: Flucht in den Tod: Narzissmus und Selbstmord in den Novellen Arthur Schnitzlers. Hamburg 1999.

³⁵ Vgl. Ulrike May-Tölzmann, Zu den Anfängen des Narzißmus: Ellis – Näcke – Sadger – Freud. In: Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse 4, 1991, S. 50–89.

etablieren sucht – und zwar gerade deshalb, weil es diesem Ich letztlich an Stabilität mangelt. In den Blick genommen werden also die – nach Ansicht Schnitzlers ethisch problematischen – Techniken einer illusionsgestützten Regulierung der Selbstachtung.

Das Konzept des Narzissmus im genannten Sinne lässt sich für Schnitzlers Psychopoetik auf mehrfache Weise produktiv machen:

- *Inhaltlich*: Die narzisstische Psychologie Schnitzlers ist, in ihren theoretischen ebenso wie in ihren literarischen Ausformungen, befasst mit Fragen der Selbstsucht, ethisch problematischen Steigerungen des Selbstwertgefühls, der Flucht aus der Verantwortung, der Manipulation zwischenmenschlicher Verhältnisse, der mutualen Relationen zwischen Eigenem und Fremdem und dem Selbstschutz des Individuums.
- *Psychodynamisch*: Narzisstische Dynamiken spielen eine zentrale Rolle bei der Abdämpfung von Bewusstseinsinhalten ins Mittelbewusstsein.
- *Motivational*: Narzisstische Interessen gehören für Schnitzler zu den bedeutendsten Handlungsmotivatoren, die in seinen theoretischen Arbeiten ebenso wie in seiner Literatur immer wieder in Anschlag gebracht werden – und zwar mit größerer Häufigkeit und Prominenz als alle anderen ethisch potenziell problematischen Motive.
- *Antisystematisch*: Schnitzlers Kritik an der Psychoanalyse, ebenso wie an jeder anderen Form stringenter Systembildung, ist bestimmt vom Vorwurf des Narzissmus und der Megalomanie.
- *Komparatistisch*: Die Einführung des Narzissmus als Konzept der Schnitzler-Forschung eröffnet Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Autorenwerken des Fin de Siècle sowie mögliche Anknüpfungspunkte für allgemeinere literaturhistorische und -soziologische Fragestellungen (es wird abschließend darauf zurückzukommen sein).
- Als eine Art Metakategorie, welche in der einen oder anderen Weise in alle bisher genannten Kategorien hineinspielt, wäre schließlich die *ethische* zu nennen: Die Versuche der narzisstischen Steigerung des Selbstgefühls, welche Schnitzler beschreibt, werden von ihm niemals einfach konstatiert, sondern gehen stets mit einer moralistischen Kritik an jenen Personen oder Figuren einher, die diese Versuche unternehmen. In den Diagnosen des Narzissmus, so könnte man

übergreifend für Schnitzlers literarisches Werk festhalten, wird die Psychopoetik ethisch.

Tatsächlich offenbart sich, ist man einmal darauf aufmerksam geworden, der Narzissmus als Fluchtpunkt von Schnitzlers gesamter Psychologie.³⁶

Im Folgenden soll knapp die von Schnitzler selbst verwendete Terminologie im Kontext der Narzissmusproblematik diskutiert werden. Dabei muss allerdings vorausgeschickt werden, dass eine Anknüpfung von Schnitzlers Terminologie an die medizinisch-psychologische Diskussion der Zeit, welche von einzelnen Begriffen ausginge, nur bedingt fruchtbringend sein dürfte, verwendet der bekennende Antisystematischer Schnitzler seine Terme doch weniger in einem medizinisch-defitorischen als in einem umgangssprachlichen Sinne. Wie bei den Vergleichen von Schnitzlers Psychologie mit der Psychoanalyse sollte man auch hier nicht so sehr von wohldefinierten Termen und Theoremen ausgehen, sondern eher allgemeine wissenschaftliche Tendenzen und Weltanschauungen in den Blick zu nehmen versuchen.

Der Begriff »Narzissmus« taucht bei Schnitzler selbst nicht auf. Allerdings finden sich verwandte Termini wie Eitelkeit, Feigheit, Größenwahn, Hypochondrie, Bequemlichkeit und Egoismus in großer Zahl, ferner psychologisch gefärbte Begriffe aus dem semantischen Feld des Theaters wie Pose, Komödienspielerei oder Schauspieler.³⁷ Gemeinsam

³⁶ Von der Freudschen Narzissmuskonzeption unterscheidet sich Schnitzlers »Narzissmus« dadurch, dass 1. bei Schnitzler der primäre Narzissmus (stark vereinfacht: die natürliche und umfassende Selbstliebe des Säuglings) keine Rolle spielt, 2. narzistische Dynamiken nicht im genetischen Kontext der kindlichen Entwicklung diskutiert werden und 3. narzistische Handlungsweisen und Charakterzüge bei Schnitzler bis zu einem gewissen Grade der voluntaristischen Kontrolle unterliegen, während sie bei Freud zwar erworbene, aber kaum veränderliche individuelle Eigenarten darstellen. Damit lässt sich der, wie Thomé schreibt, »unterschwellige [...] Konnex [...] von Krankheit und Unmoralk«, der für Schnitzlers Psychologie charakteristisch ist, auch für die Problematik des Narzissmus festhalten (Autonomes Ich und »Inneres Ausland« [wie Anm. 3], S. 608; vgl. ebd. 616). Dieses nicht streng psychoanalytische Verständnis des »Narzissmus« lässt einen konzeptionell undogmatischen Gebrauch des Begriffs, wie er in dieser Arbeit vorgeschlagen wird, besonders plausibel erscheinen.

³⁷ Im »Buch der Sprüche und Bedenken« schreibt Schnitzler: »Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flotternden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahin. Die große Mehrzahl der Menschen ist in diesem Sinne kernlos, doch erst an merkwürdigen und bedeutenden Menschen fällt uns eine solche Kernlosigkeit auf, die übrigens vorzugsweise bei reproduzierenden Talenten, vor allem bei genialen Schauspielern, insbesondere Schauspielerinnen, zu beobachten ist« (AuB I 57f.). Die für die poetolo-

ist diesen Begriffen – in der Art und Weise, wie Schnitzler sie verwendet – auf struktureller Ebene eine Verbindung von psychologisch-diagnostischem Anspruch und ethischem Vorwurf sowie auf inhaltlicher Ebene der Bezug auf eine problematische Form der Ich-Konstitution oder -Präsentation. Dabei partizipiert Schnitzler mit seinen Schilderungen von Desorientierungs- und Dissoziationserfahrungen sowie der Zergliederung von Bewusstseinsvorgängen durchaus an modernespezifischen Diskursen: Man denke etwa an Ernst Machs Empiriokritizismus, mit seiner fragmentierenden Verabsolutierung der Einzelimpressionen, an Hermann Bahrs (sich auf Mach berufende) Rede vom »unrettbaren Ich« oder an die von Hugo von Hofmannsthal prominent im »Chandos-Brief« konstatierte Sprach- und Denkkrise der Jahrhundertwende. Schnitzlers Analysen zerrütteter und substanzloser Charaktere weisen darüber hinaus Ähnlichkeiten mit den Hysterie-Konzeptionen in den frühen Arbeiten Pierre Janets auf (dessen Studie »Der Geisteszustand der Hysterischen« Schnitzler gekannt haben dürfte),³⁸ nicht zuletzt dahingehend, dass auch bei Schnitzler die Dissoziation des Selbst nicht als allgemeingültige Erfahrung angesehen wird, sondern ihr eher der Status einer Pathologie zukommt. Damit jedoch nimmt Schnitzler bezüglich der Problematik der Ich-Dissoziation unter den bedeutenden Dekadenzliteraten und -theoretikern der Jahrhundertwende eine vergleichsweise gemäßigte Position ein, ist er doch nicht bereit, die Möglichkeit eines potenziell kohärenten Ichs und handlungsmächtigen Individuums vollständig aufzugeben. Seine psychologischen Problemdiagnosen bleiben somit stets auch an ethische Überlegungen gebunden, deren Legitimität sich dann freilich nicht mehr anders als weltanschaulich begründen lässt. Das halbdiagnostische, halbmoralistische Vokabular, das Schnitzler in den Schriften zur psychologischen Ästhetik und zur psychosozialen Situation der eigenen Zeit verwendet, gibt Aufschluss just über diese prekäre Mittelposition zwischen Deskription und normativem Anspruch.

gischen Diskussionen des Fin de Siècle so bedeutende Verbindung von Dekadenz und Schauspielerie wird prominent von Friedrich Nietzsche in »Der Fall Wagner« aufgebracht.

³⁸ Vgl. Thomé, Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 621. Die psychodynamischen Voraussetzungen des psychoanalytischen Hysteriemodells, insbesondere die Annahme unbewusster Reminiszenzen, hat Schnitzler allerdings nicht geteilt, weswegen auch eine Interpolation psychoanalytischer Hysterietheorie in Schnitzlers literarische Texte zum Zweck der Figurenanalyse unter dem Vorbehalt stehen sollte, dass mit einem derartigen Theorietransfer Schnitzlers eigene psychologische Annahmen verfehlt werden.

Der Begriff innerhalb von Schnitzlers Schriften, der dem des Narzissmus am nächsten kommen dürfte, ist derjenige des »Snobismus«. Der Snobismus ist für Schnitzler mehr als ein bloß individuelles Problem: Er ist ein die gesamte zeithistorische Periode dominierendes psychosoziales Phänomen. In seiner Autobiografie bezeichnet Schnitzler den Snobismus als »die Weltkrankheit unserer Epoche«,³⁹ im Tagebuch identifiziert er ihn als »Lebenskrankheit« (Tgb. 30.07.1920) seines Freundes Hugo von Hofmannsthal, und noch 1927, lange nach dem Ende der eigentlichen Dekadenz-Periode, schreibt er im »Buch der Sprüche und Bedenken«:

Der Snobismus ist eine in unserer Zeit so verbreitete Erkrankung der Seele, daß man ihm fast einen epidemischen oder endemischen Charakter zusprechen und ihn unzutreffend z.B. mit der Tuberkulose vergleichen könnte. [...] In der Mehrzahl der Fälle verläuft der Snobismus schleichend, manchmal nahezu unbemerkt, und er kann zuweilen – geradeso wie die Tuberkulose erst bei der Sektion – erst bei genauerer Durchforschung der Seele festgestellt werden (AuB I 92).

Aus solchen Formulierungen geht hervor, dass der Snobismus von Schnitzler nicht allein als ein soziales, sondern wesentlich auch als psychopathologisches Phänomen angesehen wird, was eine Zusammenrückung von »Snobismus« und »Narzissmus« als besonders plausibel erscheinen lässt. In seinem Nachdruck auf der psychologischen Dimension des Snobismus unterscheidet sich Schnitzlers Verständnis des Begriffs von der heute üblichen und auch bereits in den Texten der Moderne dominierenden Begriffsverwendung, welche ja vor allem eine soziale Problematik bzw. einen gewissen sozialen Typus fokussiert (der Begriff »Snob« im Sinne von überheblicher oder geckenhafter sozialer Aufsteiger wurde durch William M. Thackerays »The Book of Snobs« (1848) popularisiert und findet sich so verstanden dann etwa bei Marcel Proust, Heinrich Mann, Carl Sternheim, Joseph Roth oder Walter Benjamin).⁴⁰ Die genuin psychologische Dimension des Snobismus wird in einem anderen Aphorismus Schnitzlers auf noch entschiedenere Weise herausgestellt:

³⁹ Schnitzler, Jugend in Wien (wie Anm. 25), S. 17.

⁴⁰ Eine Begriffsgeschichte des »Snobs« bzw. des »Snobismus« liegt bisher nicht vor. Siehe zum Überblick die Beiträge in: *Péripéties du snobisme*. Germaniaca 49, 2011, sowie für einen instruktiven Vergleich von Snobismus und Dandyismus die Ausführungen bei Hiltrud Gnüg, Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart 1988, S. 126–134.

Die Wurzeln der Pflanze Snobismus sind: Feigheit, Eitelkeit und Dummheit. Da sie nun schon von einer einzigen Wurzel aus genährt werden kann und auch in den vortrefflichsten Menschen eine Spur von mindestens einer der drei vorhanden ist, lässt sich leicht berechnen, wie verbreitet und in wie vielfältigen Formen der Snobismus verbreitet ist. Dazu gibt es aber auch noch einen Kryptosnobismus, der nur für den Kenner offen zutage liegt (AuB II 159f.).

Auf für Schnitzler typische Weise verbinden sich in derartigen Aphorismen psychologische, ethische und zeitdiagnostische Beobachtungen und Spekulationen. Mit der für die psychologischen Poetiken der Jahrhundertwende charakteristischen moralischen Indifferenz, die Hermann Bahr bereits 1893 in seinem Essay »Das junge Österreich« als eine Beschränkung der neuen Dekadenzästhetik herausgestellt hatte,⁴¹ wollte Schnitzler sich offenbar nicht bescheiden. Anders jedoch als Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal, welche im Fortgang ihres Werks durch eine neuerliche Bindung an mythologisches, völkisches oder gar religiöses Denken eine Reethisierung ihrer Literatur einzuleiten versuchten, hielt Schnitzler bis ans Ende seines Schaffens am weltanschaulich ungebundenen, bloß konstatierenden Blick des Diagnostikers fest (welcher durch seine moralistische Einfärbung dann freilich doch wieder eine gewisse ideologische Grundüberzeugung zu erkennen gab). Die angemahnte »genaueste[] Durchforschung der Seele«, die Vivisektion des »Snobismus« und »Kryptosnobismus« oder, anders gewendet, die Schilderung narzisstischer Charaktere und ihrer Handlungen, inklusive der Demaskierung ihrer häufig uneingestandenen Motive und sozialen Verstrickungen, hat Schnitzler in seiner Literatur und ganz besonders in seinen umfanglichen Erzähltexten geleistet.

⁴¹ »Die Litteratur hat allerhand gelernt. [...] Zwar sind neue Stoffe gewonnen: alle Winke des Lebens werden geplündert, und besondere Fälle seltener Seelen werden gezeigt. Aber die heimlichen Fragen der Menschen, die Qualen der Bildung, die tausend Zweifel um den Sinn der Schöpfung fehlen. Das bange Gemüth hat keinen Trost. Das Wilhelm-Meisterliche, die sittliche Erziehung, der Rath in den Ängsten und Nöthen der Seele ist dieser neuen Kunst verloren« (Hermann Bahr, Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart u.a. 1968, S. 151).

3. Interpretation

»Die Frau des Richters«

Immer wieder wurde gegen Schnitzlers Werk und besonders gegen das Spätwerk ab dem Ersten Weltkrieg der Vorwurf erhoben, es würden darin beständig die immergleichen Themen – das süße Mädel, gesellschaftliches Rollenspiel, Traum und Sterben – in ästhetisch wenig variiert Form durchgespielt. Die ironische Kehrseite dieses Vorwurfs besteht darin, dass jene Texte, die sich den bekannten Deutungsschablonen nicht problemlos einpassen lassen, in der Forschung kaum zu kritischer Würdigung gelangen – wodurch das altbekannte Schnitzlerbild weiter konsolidiert wird.⁴² Diese Problematik betrifft etwa die neusachlich anmutende, kaum bekannte Erzählung »Ich« aus dem Jahre 1927,⁴³ in besonders eklatanter Weise aber die Erzählung »Die Frau des Richters«, diejenige von Schnitzlers größeren Prosaarbeiten, die in der Forschung bisher die geringste kritische Würdigung erfahren hat. Schnitzler selbst war sich über den Ausnahmecharakter dieser Erzählung innerhalb seines Werkes durchaus im Klaren. Als er die Arbeit daran am 21. Juni 1924 abschloss, notierte er im Tagebuch: »Nicht übel erfunden, gut erzählt. – von meiner Eigenart wenig zu spüren.«⁴⁴ Die Abweichung von der Schnitzlerschen »Eigenart«, gepaart mit der vorderhand verwirrenden Sinnorganisation des Textes, mag den Grund für die überaus zögerliche Kommentierung dieses Werks oder gar seine vollständige Ablehnung in der germanistischen Forschung abgeben. Wenige Interpreten gingen dabei so weit wie Michaela Perlmann, die »Die Frau des Richters« als »bloße [...] Unterhaltungsliteratur« abtat.⁴⁵ Meist wurde die Erzählung schlachtweg stillschweigend übergangen oder mit nur wenigen Sätzen abgehandelt. In keiner der großen monografischen Würdigungen von Schnitzlers Werk wird »Die Frau des Richters« ausführlicher diskutiert. Françoise Derré immerhin urteilt in ihrer einflussreichen Schnitzler-Studie: »L'histoire

⁴² Zur Ausnahmestellung dieser Novelle in Schnitzlers Werk s. Harold D. Dickerson, Jr., Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters«. A Statement of Futility. In: The German Quarterly 43, 1970, Nr. 2, S. 223–236, hier S. 223.

⁴³ Zu neusachlichen Einschlägen in dieser Erzählung s. Joachim Heimerl, Arthur Schnitzlers Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt. Frankfurt a.M. 2012, S. 22f.

⁴⁴ Zit. nach Reinhard Urbach, Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974, S. 132.

⁴⁵ Michaela Perlmann, Arthur Schnitzler. Stuttgart 1987, S. 160.

compte parmi les œuvres les plus étranges que Schnitzler ait écrites«,⁴⁶ ein Urteil, dem sich später Eric A. Blackall anschloss.⁴⁷ Man wird es kaum für einen Zufall halten dürfen, dass ausnahmslos alle Einzeluntersuchungen zu »Die Frau des Richters« aus der ausländischen, vorwiegend der englischsprachigen Germanistik stammen, wo die Pfade der Schnitzler-Forschung weniger festgetreten sein mögen. Die bisher produktivsten Deutungen dürften dabei diejenigen sein, welche die Erzählung auf die historische Zeit ihrer Entstehung sowie auf ihr politkritisches Potenzial hin befragen. Zu erwähnen sind hier die Beiträge von Harold D. Dickerson, G.J. Weinberger und in neuerer Zeit Joachim Heimerl.⁴⁸

Eine eingehende Diskussion der psychologischen Dimension der Erzählung ist bislang ausgeblieben (was bei einem Schnitzlerschen Erzähltex von beträchtlichem Umfang durchaus überrascht). Die wenigen Interpreten des Textes heben einhellig die komplexe Behandlung psychologischer Dynamiken in der Erzählung hervor, um diese Dynamiken dann jedoch ebenso einhellig unkommentiert zu lassen. Dickerson und Gerrekens weisen gar auf die Gefahren einseitig psychologischer Deutungen hin.⁴⁹ Die Behauptung, dass psychologische Auslegungen allein nicht für eine adäquate Interpretation des Textes ausreichen, ist – besonders mit Blick auf Schnitzlers komplexes Spätwerk – zwar richtig, macht eine Deutung der zweifellos vorhandenen und differenzierten psychologischen Schilderungen des Textes aber mitnichten obsolet. Eine solche psychologische Deutung und Kommentierung soll an dieser Stelle nachgetragen werden.

Wie so häufig in Schnitzlers Erzählungen werden in »Die Frau des Richters« psychologische Figurencharakterisierungen mittels einer Reihe unterschiedlicher narrativer Verfahren geleistet. Teile dieser Charak-

⁴⁶ Françoise Derré, L'oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains. Paris 1966, S. 433.

⁴⁷ Vgl. Eric A. Blackall, Tobias Klenk. In: *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur*. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. Hg. von Winfried Kudszus und Hinrich C. Seeba. Tübingen 1975, S. 267–284, hier S. 267.

⁴⁸ Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42); Heimerl, Arthur Schnitzlers. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt (wie Anm. 43); G. J. Weinberger, Political Interaction in Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters«. In: *Neophilologus* 73, 1989, S. 254–262.

⁴⁹ Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42), S. 226; Louis Gerrekens, Demontage verlorener Hoffnungen: Arthur Schnitzlers »Die Frau des Richters« oder die literarische Verdrängung des Scheiterns. In: *Monatshefte* 89, 1997, N. 1, S. 31–58, hier S. 53.

terisierungen liefert der Erzähler selbst. Dessen Status allerdings ist über den Text hinweg nicht einheitlich bestimmt, und es gibt gute Gründe, seinen Urteilen nicht unumwunden Glauben zu schenken: Die Rahmenpartien der Erzählung erinnern an eine Chronik. Jedoch werden bereits im ersten Satz vorgeblich historische Informationen mit schlüpfrigen Details über die Umstände des Dahinscheidens des alten Herzogs Karl Eberhard XVI. vermischt (vgl. E 2, 382). Überhaupt scheint ein Großteil der Kenntnisse, über die der Erzähler verfügt, auf Gerüchten zu beruhen. Der Kreis seiner Aufmerksamkeit geht kaum über die Geschehnisse im Städtchen Karolsmarkt hinaus und beschränkt sich auch dort meist auf die unmittelbare Lebensphäre Adalbert Wogeleans. Nur im Falle des Richters und – seltener – im Falle seiner Frau Agnes gewinnt der Leser auch direkte Einblicke in Gedanken und Gefühle. Die avancierte psychoästhetische Technik des Bewusstseinsstroms, die von Schnitzler nicht nur im »Leutnant Gustl« und in »Fräulein Else«, sondern auch in einigen der längeren Erzählungen eingesetzt wird, findet in »Die Frau des Richters« keine Verwendung; stattdessen wird hier auf Gedankenberichte, erlebte Rede und – dies ist von besonderer Wichtigkeit – auf indirekt-situative Psychologisierungsverfahren zurückgegriffen.

Die umfassendsten psychologischen Einblicke werden dem Leser im Falle des Richters Adalbert Wogelein gewährt. Durchaus untypisch für Schnitzlers Erzählungen setzt die psychologische Figurencharakterisierung dabei mit der Beschreibung von Kindheitserlebnissen ein. (Da Schnitzler die Freudsche Annahme eines dynamischen Unbewussten, das sich vor allem in der Kindheit formiert, nicht nachvollzogen hat, können in seiner Psychologie frühkindliche, unbewusst fortwirkende und das Verhalten der Individuen weiterhin determinierende Konflikte im psychischen Apparat auch gar nicht lokalisiert werden. Bei seinen Figurenzeichnungen und Handlungsmotivierungen geht Schnitzler in aller Regel von aktuellen Konflikten aus.⁵⁰⁾) Schon in frühen Jahren gerät Adalbert zu seinem Freund Tobias Klenk in ein, wie es im Text heißt, »Verhältnis von unbegreiflicher Botmäßigkeit, so daß er sich von ihm nicht nur allerlei kindlich harmlosen Spaß, sondern auch gelegentliche Bosheit und Tyrannie mit Langmut, ja beinahe mit Lust, gefallen ließ« (E 2, 385). Die Lust am Leiden auf Seiten Adalberts wird komplement-

⁵⁰ Vgl. Thomé, Autonomes Ich und »Inneres Ausland« (wie Anm. 3), S. 616.

tiert durch die offenkundige Lust Tobias Klenks, seinen Kameraden zu erniedrigen: Tobias straft Adalbert für erfolgten Ungehorsam; er lehnt ein Geldgeschenk Adalberts ab, fordert von ihm jedoch kurz darauf alles Essbare, was dieser bei sich trägt; und er lässt Adalbert eine seiner Schwestern küssen, nur um ihn kurz darauf heftig für dieses Verhalten zu schelten, was bei Adalbert das »zwiespältige[] Nachgefühl eines bittersüßen Erlebnisses« (E 2, 386) zurücklässt. Das Verhältnis der beiden Jungen zueinander lässt sich somit mit einigem Recht als ein sadomasochistisches charakterisieren. Dass die sadistischen Machtpolen jedoch ein Trauma oder gar eine symbolische Kastration bei Adalbert zur Folge gehabt haben sollen, wie manche Interpreten annehmen,⁵¹ darf bezweifelt werden, nicht allein deshalb, weil der Autor Schnitzler die determinierende Wirkung frühkindlicher libidinöser Konflikte stets in Zweifel gezogen hat, sondern vor allem, weil sich für diese These im Text keine überzeugenden Belege finden lassen. Interpretatorisch produktiver als derartige psychologisierende Kausalspekulationen dürfte eine Bestimmung der Charakterisierungsfunktion dieser Stelle für die beiden Figuren sein: Während Tobias als ein Mensch gezeichnet wird, der Befriedigung vor allem aus der Erniedrigung anderer zieht, erscheint Adalbert hier wie überall im Text als in hohem Maße abhängig von dem Bild, das sich andere Personen von ihm machen: Der junge Tobias vermag seinen Freund allein dadurch zu bestrafen, »daß er so lange kein Wort an ihn richtete, ja nicht einmal seine Anrede zu hören schien, bis Adalbert nicht umhin konnte, nachzugeben oder gar den Kameraden unterwürfig um Verzeihung zu bitten« (E 2, 383); später ist Adalbert schnell bereit, von seinen prätendiert heldenhaften Positionen abzurücken, als ihm bewusst wird, »welch eine Trübung im Verlauf der letzten Tage sein Bild in der Seele der Gattin erfahren hatte« (E 2, 395); und seine zahllosen Versuche, sich vor dem Herzog in ein vorteilhaftes Licht zu rücken, bedürfen kaum des Einzelbelegs. Durchgängig wird das Bild eines zutiefst unsicheren und um Anerkennung heischenden Charakters gezeichnet.

Die Kehrseite von Adalberts Unsicherheit besteht in seinen beständigen Versuchen narzisstischer Selbsterhöhung. Adalbert spielt, je nach Gesprächspartner, diejenige Rolle, die das höchste Maß an Bewun-

⁵¹ Vgl. Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42), S. 225; Gerrekens, Demontage verlorener Hoffnungen (wie Anm. 49), S. 39.

derung – und also an narzisstischer Befriedigung – verspricht; Rollen allerdings, die untereinander inkompatibel sind: Die Versuche, sie miteinander in Übereinstimmung zu bringen, sind notwendigerweise zum Scheitern verurteilt. Vor seiner Frau und vor Tobias brüstet sich Adalbert mit seiner revolutionären Gesinnung, vor dem Herzog geriert er sich als ehrerbietiger, gleichwohl aber außergewöhnlich intelligenter Untertan. Nicht zuletzt versucht er, wie in den Passagen erlebter Rede deutlich wird, sich auch in der eigenen Selbstwahrnehmung in ein beseres Licht zu rücken, wenn er etwa eine Audienz beim Herzog imaginiert, während derer er Gelegenheit hätte, sich als »ein redlicher und treuer, wenn auch eigenwillig und mutig denkender Beamter des Herzogtums« (E 2, 407) zu erkennen zu geben. Adalbert Wogelein ist eine der so überaus typischen narzisstischen Figuren in Schnitzlers Werk, die einen immensen Aufwand betreiben, um die eigene Selbstachtung zu steigern, selbst wenn über diesen Anstrengungen praktische Nutzensüberlegungen aus dem Blick geraten. Seine Prahlgereien, abwechselnd revolutionären und unterwürfigen Reden und seine schwankenden Lügengebäude zielen nicht so sehr auf einen realweltlichen Zweck, sondern dienen vor allem einer Steigerung des Selbstgefühls. Zur Kennzeichnung eines derartigen Charaktertyps ließe sich auf einen von Schnitzlers psychologischen Aphorismen hinweisen, in dem er auf den schon beinahe physikalisch begründeten Drang einer zeitweise überlegenen Person hinweist, »den geringeren Widerstand wenn schon nicht zu eigenem Vorteil oder zum Schaden des andern, so doch wenigstens zur *Erhöhung seines Selbstgefühls* auszunützen« (AuB II 157; Hervorh. d. Verf.).

Den größten Prestigegegewinn verspricht die oppositionelle Haltung dem Landesherrn gegenüber, in welcher der Richter seinem Freund Tobias Klenk nacheifert. Adalbert malt die Tyrannenherrschaft des neuen Herzogs sowie dessen unehrenhafte Vorhaben in Bezug auf die Fortführung der Institution der Gartenmägdelein – auf die zum Zeitpunkt der Ankunft des neuen Herrschers noch gar keine Hinweise bestehen – in besonders grellen Farben, nur um in der Folge möglichst großen Eindruck auf seine Frau zu machen, wenn er revolutionäre Reden schwingt und eine unorthodoxe Rechtsprechung »nicht nach dem Buchstaben ei-

nes hinfälligen Gesetzes, sondern nach dem wahren Rechte« (E 2, 396)⁵² ankündigt (die er dann freilich schuldig bleibt). In ähnlicher Weise versucht Adalbert, Tobias dadurch zu beeindrucken, dass er sich dessen umstürzlerischer Gesinnung zum Schein anschließt.

Lediglich gegen Ende der Erzählung, als sich Adalbert von seiner Frau verlassen sieht und den Skandal in der Stadt fürchtet, zieht er ernsthaft in Betracht, sich der Räuberbande Tobias Klenks anzuschließen (wie-wohl mehr aus schierer Verzweiflung denn aus echten sozialrevolutionären Erwägungen heraus). Es ist nicht ohne Ironie, dass just an jener Stelle der Handlung, da Adalbert möglicherweise zu einer wirklichen Handlung in der Lage wäre, sich Tobias Klenks revolutionäre Machinationen und dessen Mitwisserschaft bei einer staatsumstürzlerischen Verschwörung als bloße Propaganda entpuppen. Auch Tobias' eigene Reden scheinen über bloßes Renommieren kaum hinauszugehen: Eine wirkliche kriminelle Handlung wird niemals benannt, die Natur der Tat, für die er letztlich an den Galgen kommt, bleibt ungewiss. An der vermeintlichen sozialen Misere – über die sich außer ihm und im Anschluss an ihn der Richter niemand zu beklagen scheint – ändert Tobias nichts, sondern profitiert noch gern mit von dem Geld, das seine Schwestern als fürstliche Mätressen erwirtschaften, so sehr er auch zugleich auf die Institution der Gartenmägdlein schimpfen mag. In dem drängenden Bedürfnis, ihre Mitmenschen zu beeindrucken, sind Tobias und Adalbert einander, trotz ihrer sonstigen Verschiedenheit, überaus ähnlich. Adalbert mag ein Prahler und Blender sein; aber auch Tobias ist kein Karl Moor, sondern lediglich dessen narzisstische Schwundstufe.

Dass sich zumindest Adalbert über die Hinfälligkeit seines geschönten Selbstbilds durchaus im Klaren ist, dies aber weder sich noch anderen eingestehst (hier ließe sich erneut Schnitzlers Begriff des Mittelbewusstseins in Anschlag bringen), wird an verschiedenen Stellen der Erzählung deutlich. Paradigmatisch dafür sei das Ende des ersten Teils angeführt:

Adalbert rollte die Augen, drehte das Polster ohne jede Ursache zweimal in der Luft umher, ehe er sein Haupt daraufbettete, und wandte sich an Agnes mit der höhnischen Gegenfrage, ob sie ihn für einen Mann oder eine Memme halte, worauf er, den einen Arm wie zur Abwehr jeder Erwiderung

⁵² Hier wird wörtlich eine Formulierung vom Beginn der Erzählung aufgegriffen, der zufolge der Richter sein Amt »mit genügendem Anstand und getreu nach dem *Buchstaben des Gesetzes* verwaltete« (E 2, 387; Hervorh. d. Verf.).

vor sich hinstreckend – ohne Agnes eines weiteren Blickes zu würdigen, die Decke über sein Kinn zog und abgewandten Angesichts rascher einschlief, als Agnes nach einem so gewaltigen Leidenschaftsausbruch erwartet oder nur für möglich gehalten hätte (E 2, 390).

Unschwer lässt sich erkennen, dass Adalbert an dieser Stelle ein ehrliches Urteil seiner Frau fürchtet. Zwar führt er das Gebaren des großen Mannes vor, vermeidet zugleich aber eine mögliche Infragestellung seiner tatsächlichen Motive, indem er sich in den Schlaf flüchtet. Bemerkenswert ist, dass sich Agnes an späterer Stelle, so wird zumindest angedeutet, der gleichen Technik einer ›Flucht aus der Verantwortung‹ bedient: Auch sie stellt sich schlafend, um den ehelichen Annäherungen Adalberts zu entgehen, da sich ihr erotisches Interesse zu diesem Zeitpunkt bereits vorzüglich auf den Herzog richtet (vgl. E 2, 394f.). Adalbert mimt mithin den starken Mann, Agnes die ergebene Gattin.

Derartige indirekt-situative Psychologisierungen finden sich in der Erzählung zuhauf und sie sagen mehr über die Figuren aus als die rar gesäten evaluativen Einschätzungen des Erzählers. Dieser bewegt sich mit seinen Aussagen ohnehin weitgehend im Feld des Konventionellen, wenn nicht gar des bloßen Gerüchts, womit er, zumindest in den epischauholenden Passagen der Erzählung, eher die allgemeine Sichtweise der Menschen des Landstädtchens zu adaptieren scheint, als aus einer überlegenen Erzählerposition das Geschehen zu beurteilen.⁵³ So wird Agnes als wunschlos glücklich dahinlebende Bürgerstochter und Gattin eingeführt (E 2, 387) – eine Sichtweise, die der Verlauf der Geschichte dann hinreichend deutlich konterkariert – und auch der offensichtlich charakterlich schwächelnde Adalbert bleibt von jedweder kritischen Äußerung verschont. Man muss nicht so weit gehen wie Louis Gerrekens, der behauptet, »daß dem von einem erkenntnislosen Erzähler verfaßten, anscheinend objektiven Bericht keinerlei Plausibilität zugesprochen werden kann⁵⁴; festzuhalten ist aber immerhin, dass die Motivationen der Figuren vom Erzähler nicht oder zumindest nicht zuverlässig vermittelt werden, sondern eher indirekt-interpretatorisch zu erschließen sind. Dass der Erzähler die häufig wenig lobenswerten Motive der Figuren

⁵³ Urbach bemerkt hierzu: »der Erzähler entspricht eher den dumpfen Vorstellungen der Bewohner des Kleinstaates als den Regungen der Titelfigur, die er sich hütet zu interpretieren«. Schnitzler-Kommentar (wie Anm. 44), S. 37.

⁵⁴ Gerrekens, Demontage verlorener Hoffnungen (wie Anm. 49), S. 41.

nicht explizit thematisiert oder bewertet, sondern sich auf eine moralisch eher indifferente Beobachterposition, wie sie derjenigen der Städter entsprechen dürfte, zurückzieht, kann als Teil der überaus pessimistischen Polit- und Gesellschaftsdiagnose des Textes angesehen werden.

Mehrfach wurde in der Forschung der Versuch unternommen, einzelne Charaktere als Zentralfiguren von »Die Frau des Richters« zu identifizieren. Nimmt man die Genese des Textes in den Blick, so ergibt sich hier ein widersprüchlicher Eindruck: Während Schnitzlers Initialidee an die Figur des Herzogs gebunden war, stand in den frühen Textversionen das Verhältnis von Adalbert und Agnes im Mittelpunkt. Zur Endfassung hin gewann dann der in den früheren Fassungen noch namenlose Tobias Klenk zusehends an Bedeutung.⁵⁵ Dass sich aber selbst noch in der Endfassung keine eindeutige Figurenprominenz oder -bewertung ausmachen lässt, beweisen nicht zuletzt die disperaten Ansichten der Forschung.⁵⁶

Als der Anlage des Textes am ehesten angemessen dürften jene Deutungen sein, die die nivellierende Negativität der Erzählung, inklusive der moralischen Disqualifizierung ihres gesamten Figurenarsenals, herausstellen. So konstatiert etwa Harold D. Dickerson: »Die Frau des Richters« is a statement of futility in human striving⁵⁷ und G.J. Weinberger kommt zu dem Schluss: »Ultimately, the vision set forth in ›Die Frau des Richters‹ is one of unabated pessimism.«⁵⁸ Die Versuche, einzelne Figuren, etwa aufgrund ihrer überlegenen Moralität oder größeren Natürlichkeit, vor dem übrigen Personal der Erzählung herauszuheben, gehen an der Logik des Textes vorbei, dessen Eigentümlichkeit ja gerade darin besteht, dass schlussendlich *jede* der vier zentralen Figuren, trotz ihrer offensichtlichen Unterschiedlichkeit, moralisch ähnlich diskreditiert steht: Adalbert wird durchgängig als feiger Philister gezeichnet, Tobias ist ein Heuchler und zeigt sadistische Züge, Agnes richtet sich letztlich in einer dubiosen Mittelposition zwischen bürgerlicher Ehegattin und fürstlicher Mätresse ein, und der Herzog wirft seine aufklärerische Ge- sinnung bereits nach dem ersten Tag seiner neuen Regierungsgeschäfte über Bord.

⁵⁵ Vgl. Blackall, Tobias Klenk (wie Anm. 47), S. 278ff.

⁵⁶ Vgl. Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42), S. 224ff.; Blackall, Tobias Klenk (wie Anm. 47), S. 278.

⁵⁷ Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42), S. 235.

⁵⁸ Weinberger, Political Interaction in Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 48), S. 261.

Dass vereindeutigende oder versöhnliche Wertungen im Falle von Schnitzlers Erzählung nicht zulässig sind, lässt sich fernerhin mit Bezug auf einen wichtigen Prätext von »Die Frau des Richters« aufzeigen: auf Heinrich von Kleists Lustspiel »Der zerbrochene Krug«. Vieles lässt eine Parallelisierung der beiden Texte als plausibel erscheinen, so etwa die gemeinsame Grundsituation, in der ein moralisch fragwürdiger Richter unter den Augen eines Vorgesetzten über seinen eigenen Fall zu Gericht zu sitzen hat, die komische Redesituation des gerichtlichen Abfragens bereits bekannter Identitäten – bei Kleist zwischen Richter Adam und Frau Marthe, bei Schnitzler zwischen Adalbert und Tobias – bis hin zu wörtlichen Zitaten des Kleistschen Texts in Schnitzlers Erzählung.⁵⁹ Kleists Lustspiel lässt sich, wie bereits die Figurennamen Adam und Eve suggerieren, als eine komödienhafte Adaption der Paradiesvertreibung aus der Genesis deuten. Während allerdings im »Zerbrochenen Krug« eine satirische Sündenfallgeschichte mit vertauschten Geschlechtervorzeichen inszeniert wird (Adam ist der Verführer, Eve die unschuldig Verführte), werden die Geschlechter- und Schuldverhältnisse in Schnitzlers Erzählung wesentlich verkompliziert, so dass sich klare Wertungsdichotomien letztlich nicht mehr aufrechterhalten lassen: Adalbert betrügt Agnes mit der Magd ebenso wie Agnes Adalbert mit dem Herzog, und der Garten, in den Agnes sich hinübersehnt, ist kein vorzivilisatorisches Paradies, sondern eher ein privater Harem. Auch muss konstatiert werden, dass es in »Die Frau des Richters« nicht, wie im Falle von Kleists Richter Adam, primär sexuelle Motive sind, welche die Handlungen der Figuren bestimmen: Adalbert schlägt an einer Stelle die Möglichkeit des ehelichen Verkehrs aus, um seine Unabhängigkeit von seiner Frau zu demonstrieren (vgl. E 2, 391), und die »Liebkosungen« mit der Magd, von denen es im Text heißt, dass die Magd sich ihnen »fügte, noch ehe sie oder er selber wußten, daß es Liebkosungen waren, die sie von ihm zu leiden hatte« (E 2, 431), lassen sich kaum als bewusste erotische Avancen interpretieren, sondern haben eher den Status von Übersprungshandlungen, durch die Adalbert einer emotionalen Auseinandersetzung mit dem soeben erfolgten Verlust seiner Gattin auszuweichen sucht. Kleists Adam ist schlichtweg ein Lüstling, Schnitzlers Adalbert hingegen ein Narzisst, dem an fortgesetzter Selbstbestätigung mehr liegt als am erotischen Er-

⁵⁹ Vgl. Gerrekens, Demontage verlorener Hoffnungen (wie Anm. 49), S. 41ff.

lebnis (hierin ist der Richter innerhalb von Schnitzlers Figurenarsenal ein Bruder Anatols ebenso wie Doktor Gräslers).

Aber auch im Fall von Agnes kann keineswegs von einer primär sexuellen Motivation ausgegangen werden, wie sie die Forschung verschiedentlich unterstellt hat:⁶⁰ Louis Gerrekens etwa muss der Frau des Richters mit enormem interpretatorischen Aufwand eheliche Jungfräulichkeit andichten, um sie dann in den Armen des Herzogs endlich die langentbehrte sexuelle Erfüllung finden zu lassen.⁶¹ Zwar lässt sich ein erotisches Interesse an dem jungen Herzog bei Agnes tatsächlich von Beginn an ausmachen; hierüber darf jedoch nicht vergessen werden, dass sie den Entschluss, ihren Mann zu verlassen – ein Entschluss, der sich bald als überaus halbherzig offenbart –, erst in jenem Moment fasst, da Adalberts verwinkelte Lügengebäude offen zutage liegen. Agnes ist von ihrem Mann nicht allein erotisch enttäuscht, sondern sieht sich vor allem um den – auch hier darf man sagen: narzisstischen – Prestiegewinn geprellt, die Frau eines großen Mannes, eben die titelgebende »Frau des Richters« zu sein.⁶² In einer Vorstufe der Erzählung aus den Jahren 1922/23, die sich im Nachlass findet, formuliert Agnes dieses Statusinteresse noch explizit:

»Nur Geduld«, sagt sie, »vielleicht kennst du [Adalbert] mich nicht. Die Gefährtin eines Helden will ich gerne sein, aber niemals die eines Narrn, als der du mir so lange erscheinen wirst, bis ich nicht weiß, wozu all dein Helden-tum gut sein soll, ob du ihn zu irgend etwas Vernünftigen [sic!] gebrauchen kannst.«⁶³

⁶⁰ Für Perlmann ist das Thema der Erzählung »die Explosionskraft weiblicher Sexualität«. Arthur Schnitzler (wie Anm. 45), S. 160. Urbach schreibt: »Nicht ihren Mann zu verlassen, dessen klägliche Würde und opportunistische Unterwürfigkeit dies hinlänglich erklärt haben würde, ist das Motiv ihrer Bitte, sondern Maitresse zu werden. Es ist ein libidinöser und kein libertinistischer Wunsch.« Schnitzler-Kommentar (wie Anm. 44), S. 36.

⁶¹ Gerrekens, Demontage verlorener Hoffnungen (wie Anm. 49), S. 36f.

⁶² Man kann die Interpretation des Titels noch weiter treiben, indem man die Nominalphrase »die Frau des Richters« als zweigliedrige Verweisstruktur auffasst. Bezeichnenderweise fehlen die Eigennamen der beiden Protagonisten. Agnes ist lediglich in ihrer Rolle als Ehefrau eines Amtsinhabers, Adalbert nur über seinen Beruf als Richter definiert (ähnlich wie in den Titeln »Leutnant Gustl« oder »Fräulein Else« die jeweiligen Eigennamen der sozialen Rolle der Figuren untergeordnet scheinen). Da jedoch Agnes ihrer Rolle als treue Gattin letztlich ebenso wenig gerecht wird wie Adalbert seiner Rolle als honorabler Stadtrichter, erweist sich der Titel als doppelte Leerformel bzw. als Manifestation der »Kernlosigkeit« (Thomé) der beiden Protagonisten (deren Eigennamen übrigens selbst als ironische Kommentare bezüglich des wahren Charakters der Figuren gedeutet werden können: Agnes ist durchaus kein frommes »Lamm«, und Adalbert lässt eine »edle« Gesinnung gründlich vermissen).

⁶³ Zit. nach Blackall, Tobias Klenk (wie Anm. 47), S. 283.

In der Endfassung ist dieser Dialogpart getilgt; dass es Agnes jedoch nicht zuletzt um Statuszugewinn zu tun ist, lässt sich weiterhin erkennen, so etwa im Streitgespräch mit ihrem Mann am Ende des zweiten Teils der Erzählung, als Adalberts – freilich folgenlose – Ankündigungen seiner geplanten Heldenaten im Prozess gegen Tobias Klenk von Agnes mit Blicken »scheuer Bewunderung« (E 2, 397) quittiert werden. Erst als Agnes sich in dieser Bewunderung getäuscht sieht, bietet sie sich dem Herzog als Gartenmägdelein an, dabei allerdings, wie es im Text heißt, »keineswegs einem Weibe gleichend, das gewillt wäre, in plötzlich erwachter Leidenschaft sich einem Geliebten an den Hals zu werfen, sondern wie eines, das zu irgendeiner unwiderruflichen, düsteren Tat fest entschlossen war« (E 2, 418). Die (gekränkte) Eigenliebe rangiert in der Motivhierarchie höher als die libidinösen Strebungen. Wenn es im Text überhaupt eine Figur gibt, die wesentlich von sexuellen Interessen bestimmt wird, so ist es – zunächst durchaus überraschend – der Herzog.

Anders als Adalbert, Tobias und Agnes erscheint der Herzog bis kurz vor Schluss der Erzählung als ungebrochen positive Figur. Dass er im Städtchen »ein paar Schmuckstücke« und ein »Schachspiel« ersteht und in der Kirche dem Organisten lauscht, anstatt »seine Andacht zu verrichten« (E 2, 405), könnte zwar als schwache Vorausdeutung auf seinen späteren liederlichen Lebenswandel angesehen werden; ebenso gut lassen sich diese Handlungsweisen aber auch als das Verhalten eines galanten und kunstliebenden aufgeklärten Herrschers deuten. Ob die Vorsätze des Herzogs zunächst noch ganz und gar lautere gewesen waren oder ob er nicht doch von Anfang an plante, die Institution der Gartenmägdelein fortzuführen, lässt sich nicht mit völliger Sicherheit entscheiden; vieles spricht jedoch dafür, den Worten des Herzogs Glauben zu schenken, wenn er Tobias nach seiner letzten Begnadigung ermahnt, »daß Ihr nicht allzusehr auf meine Großmut baut, der ich an diesem einen Tag müd genug geworden bin für – lange Zeit.« (E 2, 429) Angesichts der moralischen Verkommenheit seiner Untertanen – und zwar *aller* seiner Untertanen – gerät die aufgeklärt-humanistische Langmut des Herzogs binnen kürzester Zeit an ihre Grenzen, und Karl Eberhardt XVII. rückt letztendlich nicht nur auf die politische, sondern auch auf die moralische und erotische Position seines Vaters Karl Eberhard XVI. nach (bezeich-

nenderweise rahmen diese beiden Namen die Erzählung: eine zusätzliche Betonung des zyklisch unfruchtbaren Handlungsganges).⁶⁴

Das Einrasten des Herzogs in den altbekannten Typus des zwar wohlwollenden, aber sittenschwachen Herrschers führt zurück zu den Vorwürfen der Verkommenheit, die Adalbert gegen den neuen Herzog hatte laut werden lassen. Zwar wird hinreichend deutlich, dass Adalberts Tiraden gegen den Herzog nicht auf tieferer Einsicht in dessen Charakter beruhen, sondern lediglich Manifestationen des Geltungsbedürfnisses und der Eifersucht in Bezug auf Agnes sind (vgl. E 2, 393). Die bittere Ironie des Textes besteht jedoch darin, dass Adalbert mit zahlreichen seiner zunächst frei erfundenen Verdächtigungen letzten Endes durchaus recht behält, dass seine »Lügen«, wie er feststellen muss, »wahrer als alle Wahrheit waren« (E 2, 420). Nicht seine paranoiden Zukunftsimaginationen werden an der Welt der Erzählung zuschanden, sondern der aufklärerische Idealismus des Herzogs, die revolutionären Reden des Tobias' und Agnes' Treueschwüre. Der umfassende Pessimismus des Textes geht allerdings nicht allein in der individualpsychologischen Handlungsdetermination auf. Dass eine Veränderung der Verhältnisse im Herzogtum Sigmaringen nicht durchsetzbar ist, liegt wesentlich in der Passivität und Indifferenz der Gesellschaft begründet, die Schnitzler in »Die Frau des Richters« entwirft und der seine Protagonisten angehören. Es ist nicht allein Agnes, die die Notwendigkeit einer Veränderung gesellschaftlicher Zustände nicht einzusehen vermag; auch die Übersiedlung von Tobias Klenks Schwestern ins Haus der Gartenmägdelein scheinen die Nachbarn ohne große Empörung zur Kenntnis zu nehmen (vgl. E 2, 386); im Wirtshaus zahlen die Bürger die Zeche für Tobias Klenk, um einen etwaigen Aufruhr zu vermeiden (vgl. E 2, 385); und Adalberts Befürchtungen, dass er, da seine Frau zum Gartenmägdelein geworden ist, zum Gespött der Leute werden könnte und dass es nun »[v]orbei [sei] mit Amt und Würden, vorbei mit dem Aufenthalt an diesem Ort« (E 2, 420), erweisen sich als deprimierend unbegründet. Letzten Endes wird, anscheinend ganz im Interesse aller Beteiligten, der Status quo wiederhergestellt: »Und alle, Agnes, ihr Gatte, ihr Vater, der Bürgermeister, und ganz Karolsmarkt fanden sich rascher in den Lauf der Dinge, als irgendeiner an dem

⁶⁴ Vgl. Dickerson, Arthur Schnitzler's »Die Frau des Richters« (wie Anm. 42), S. 230.

Tage hätte prophezeien dürfen, da der Herzog in sein Land wieder heimgekehrt war« (E 2, 432).

In einer derartigen Gesellschaft ist kein Umbruch zu erwarten. Die Einzelporträts der narzisstischen Protagonisten lassen sich *paris pro toto* auf die psychisch-moralische Gesamtverfassung der geschilderten Gesellschaft hochrechnen. Zu angeleghentlich sind deren Mitglieder mit sich selbst beschäftigt, mit eigenem Statusstreben befasst oder in schlichter Bequemlichkeit befangen, als dass etwaige revolutionäre oder reformerische Ambitionen umgesetzt werden könnten.

Abschließend soll noch ein Blick auf die politische Dimension des Textes geworfen werden. Für »Die Frau des Richters« kann – ebenso wie für alle Texte Schnitzlers in historischem Gewande – eine Äußerung Geltung beanspruchen, die Schnitzler in einem Brief an Georg Brandes bezüglich seiner Erzählung »Casanovas Heimfahrt« tätigte: dass es sich nämlich um »keine bewußte Abkehr von der Zeit« (Br II 265) handele. Über »Die Frau des Richters« notiert Schnitzler am 5. Februar 1916 im Tagebuch: »kurzes Scen. einer Komödie, wo es mir passirte, dass die ursprünglich moderne Figur (etwa der Erzherzog F[ranz] F[erdinand]) – allmälig, mit Handlung, und Sprache sich gegen 1750 hin stilisirte. Charakteristisch für meine ganze Production jetzt. –«

Schnitzlers Beschreibung des historischen Herzogtums Sigmaringen ist nicht zuletzt eine Satire auf die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse während des Übergangs von der k.u.k. Monarchie zur Ersten Republik. Über die Nachkriegsgesellschaft schreibt Schnitzler im Jahre 1924, dem Jahr des Abschlusses von »Die Frau des Richters«, enttäuscht an Jakob Wassermann:

Es war damals keine große Zeit und die angeblich versunkene und abgetane Welt ist genauso lebendig und vorhanden als sie es jemals war. In den einzelnen Menschen hat sich nicht die geringste Veränderung vollzogen, nichts anderes ist geschehen, als daß verschiedene Hemmungen weggeräumt sind und dass allerlei Bübereien und Schurkereien mit einem verhältnismäßig geringeren Risiko in jeder Hinsicht, sowohl materiell als ethisch genommen, verübt werden können als es früher der Fall war (Br II 370).

Unter Kaiser Franz Joseph hatten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die liberalen Werte kontinuierlich an Bedeutung verloren. Die unteren Schichten waren von der aktiven Teilhabe am politischen Leben

weitgehend ausgeschlossen, mittelständische Beamte verwalteten das Land, der Adel bildete eine tragende, wiewohl weitgehend aufgabenlose Schicht der Gesellschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde der Adel zwar nominell seiner Titel und Privilegien entzogen, sein gesellschaftlicher Einfluss blieb jedoch weitgehend erhalten. Grundlegende gesellschaftliche Umwälzungen hatte der Einschnitt des Ersten Weltkriegs, so Schnitzlers Sicht, nicht herbeigeführt.⁶⁵

In »Die Frau des Richters« hat Schnitzler ein historisch verfremdetes Porträt dieser Welt der Stagnation gezeichnet. Dass der zweite Sohn des Richters (oder des Herzogs?), wie es im vorletzten Satz der Erzählung heißt, es »in seinem ferneren Leben nicht zu gleichem Ansehen brachte, wie sein älterer Bruder« (E 2, 432), verweist auf einen schleichenenden Verfallsprozess: eine Entwicklung, der in der Gesellschaft, wie Schnitzler sie seiner eigenen Zeit abgeschaut und dann in seiner Erzählung entworfen hat, jedoch kaum etwas entgegenzusetzen ist.

In ironischer Spannung zu der weitgehenden Sinn- und Folgenlosigkeit der im Text geschilderten Handlungen steht der letzte, unvermittelte Satz der Erzählung: »Der Galgen, an dem Tobias Klenk sein abenteuerliches Leben endete, stand in einem andern Land« (E 2, 433). Abschließend deutet sich hier der Durchbruch zu einer wirklichen Handlung und Veränderung, möglicherweise gar zu einem Akt wahrer Gerechtigkeit an, selbst wenn sich dieser in der Exekution manifestieren mag – nur findet all dies nicht mehr am Handlungsort der Erzählung statt. Unter den psychologischen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, wie sie »Die Frau des Richters« schildert, ist mit einer Veränderung der Verhältnisse nicht zu rechnen: Im Sigmaringen der Geschichte und, in Parallele dazu, in Schnitzlers Österreich bleibt es, auch nach dem Machtwechsel respektive nach dem Ende des Kaiserreichs, beim altbekannten »Durchwursteln«. Gerechtigkeit, so scheint der letzte Satz der Erzählung zu suggerieren, ist anderswo.

⁶⁵ Vgl. Richard H. Lawson, Adalbert Wogelein's Justice, Allegorical Justice, and Justice in Schnitzler's »Die Frau des Richters«. In: Identity and Ethos. A Festschrift for Sol Liptzin on the Occasion of his 85. Birthday. Hg. von Mark H. Gelber. New York u.a. 1986, S. 145–154, hier S. 150; Heimerl, Arthur Schnitzlers Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt (wie Anm. 43), S. 16f.; Jaques Le Rider, Arthur Schnitzlers Identitätskrise während des Ersten Weltkriegs. In: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert (wie Anm. 2), S. 158–191, hier S. 187f.

4. Schlussbetrachtung: Selbstsucht und Selbstsuche im Fin de Siècle

Schnitzlers Überlegungen zur Psychologie lassen sich nicht zu einer kohärenten und widerspruchsfreien Metapsychologie synthetisieren. Allerdings dürfte dem entschiedenen Skeptiker Schnitzler vollständige theoretische Widerspruchsfreiheit auch kaum erstrebenswert erschienen sein. Gerade durch die relative Flexibilität seiner eigenen psychologischen Modelle bewahrt er sich eine Offenheit, wie er sie, hätte er sich voll zu einer der materialistischen oder deterministischen psychologischen Theorien seiner Zeit bekannt, notwendigerweise hätte verlieren müssen.⁶⁶ Diese Offenheit der psychologischen Modelle ermöglicht es, die liberalen Werte von Freiheit, individueller Entscheidungsfähigkeit und Verantwortung auch noch angesichts elaborierter Modelle psychischer Determination zumindest bis zu einem gewissen Grade zu salvieren. Damit wird auch für die Literatur die Möglichkeit geschaffen bzw. bewahrt, psychologische Tiefenanalysen auf der einen und moralische Kritik auf der anderen Seite – wenn auch in einer skeptizistisch abgeschwächten Form – miteinander zu verbinden. So offenbart sich die scheinbar wertneutrale Ausgestaltung des Psychischen in Schnitzlers Texten bei genauer Betrachtung in aller Regel als durchsetzt von skeptischem Moralismus; wie Horst Thomé bemerkt: »Was wie die unmittelbare Manifestation von Innerlichkeit wirkt, ist [...] verborgene auktoriale Deutung.«⁶⁷ Der Charakterbeschreibung und -gestaltung ist die Kritik bereits inhärent. Schnitzlers Psychologie ist von seiner Ethik nicht zu trennen.

Die für Schnitzler charakteristische Vermengung von psychologischer Theoretisierung und Moralismus fußt dabei weder auf einem widerspruchsfreien Modell der Psyche noch auf einer strikt normativen Ethik;

⁶⁶ Michael Rohrwasser bemerkt in Bezug auf Schnitzlers Rezeption der Psychoanalyse: Schnitzler »schafft sich durch Fehllesen einen produktiven Freiraum.« (Der Gemeinplatz der Psychoanalyse und Wiener Moderne [wie Anm. 22], S. 81) – Freilich ließe sich Entsprechendes auch für die Literaturrezeption Freuds behaupten: »Literatur ist für Freud ein Gegenstand von Experimenten, deren Ziel darin besteht, Oberflächen zu durchstoßen und Tiefenstrukturen freizulegen. Man darf diesen Umgang mit literarischen Texten getrost das Indiz eines produktiven Missverständnisses nennen« (Peter-André Alt, Einführung. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von dems. und Thomas Anz. Berlin 2008, S. 1–13, hier S. 6).

⁶⁷ Thomé, Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud (wie Anm. 10), S. 64.

sie ist vielmehr Ausfluss der Kombination einer zwar relativistischen, ihrer Tendenz nach aber liberalen Weltanschauung sowie einer skeptizistischen, genuin modernen Anthropologie. Entsprechend wäre auch Schnitzlers Psychopoetik weder als eine Form wissenschaftlicher Psychologie noch als strenge Regelpoetik aufzufassen; sie ist vielmehr eine teils explizit formulierte, teils implizit aus den Texten zu erschließende Theorie davon, wie psychische Dispositionen und Dynamiken in der Literatur zur Darstellung gebracht werden können. Dabei begreift Schnitzler das Verhältnis und die mögliche Beeinflussung von Psychologie und Literatur als dynamisch und durchaus wechselseitig: Keine wissenschaftliche, ästhetische oder ethische Position kann für sich alleinige Gültigkeit beanspruchen. Es ist gerade die Multiperspektivität, die das Werk des reifen Erzählers Schnitzler auszeichnet.

Abschließend stellt sich die Frage, welcher Gewinn aus der Einführung eines neuen Konzepts, desjenigen des Narzissmus, für die Schnitzler-Forschung gezogen werden kann. Die Antwort fällt erneut mehrheitlich aus: Zunächst lässt sich, wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht hat, durch die Betonung narzisstischer Dynamiken eine thematische Tendenz innerhalb von Schnitzlers Psychologie und Psychopoetik herausstellen. Schnitzlers Psychologie ist nicht mit beliebigen psychologischen Phänomenen befasst, sondern kreist wesentlich um Fragen der verhinderten Selbsterkenntnis, der Flucht aus der Verantwortung und um die ethisch problematischen Versuche, das eigene Selbstgefühl zu steigern. Eine solche thematische Präferenz lässt sich in den literarischen Texten ebenso nachweisen wie beispielsweise im Hinblick auf das von Schnitzler postulierte Mittelbewusstsein, in welches ja vor allem solche Inhalte abgedrängt werden, die der narzisstischen Selbsterhöhung im Wege stehen. Schnitzlers psychologische Überlegungen sind, verglichen mit anderen psychologischen Modellen der Zeit, nicht so sehr auf die Strukturorganisation der Psyche fokussiert, sondern stärker an Inhalten gebunden: Die Einführung des Konzepts des Narzissmus in die Schnitzler-Forschung stellt den heuristischen Versuch dar, diese inhaltliche Tendenz auf griffige Weise anzuzeigen, ohne sich jedes Mal auf die Filiationen der Schnitzlerschen Psychologie einlassen zu müssen.

Zweitens wäre auf eine bestehende Asymmetrie der Forschung hinzuweisen. Während für andere bedeutende Autoren des Fin de Siècle wie

etwa Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Leopold Andrian und Thomas Mann bereits Studien zum Phänomen des Narzissmus vorliegen – wiewohl in höchst unterschiedlicher Anzahl und unterschiedlichem Umfang –, besteht für das Werk Arthur Schnitzlers hier noch Nachholbedarf. Aus einer Thematisierung des Narzissmus würden sich neue Möglichkeiten des Vergleichs zwischen den Werken Schnitzlers und denjenigen seiner Zeitgenossen ergeben.

Schließlich und in Erweiterung des eben genannten Punktes bietet die Konturierung narzisstischer Elemente in Schnitzlers Texten die Möglichkeit, sein Werk an bedeutende Epochenphänomene des Fin de Siècle anzuschließen, und zwar unter einem genuin psychopoetischen Blickwinkel.⁶⁸ Es wäre von großem Interesse, Phänomene wie Ästhetizismus, Dekadenz, Dilettantismus und Dandyismus auf ihren psychopoetischen und speziell narzisstischen Gehalt hin transparent zu machen. Dies freilich wäre ein Projekt, das über Schnitzlers Œuvre allein hinausgehen müsste und seine gesamte Epoche in den Blick zu nehmen hätte. Eine synthetisierende Gesamtschau der literarischen Gestaltungen und psychologischen Thematisierungen des Narzissmus und angrenzender Phänomene zur Zeit der Jahrhundertwende ist bisher in der germanistischen Forschung nicht geleistet worden.⁶⁹ Eine Durchsicht und nötigenfalls Rekonstruktion der Psychopoetiken des Fin de Siècle und ihre vergleichende Befragung auf die Problemstellung von Selbstsucht und Selbstsuche, von krisenhafter Subjektivität und den daraus resultierenden Kompensationsversuchen in Form illusionärer Selbsterhöhung wäre ein reizvolles Projekt literaturwissenschaftlicher Forschung.

⁶⁸ Shuangzhi Li untersucht in seiner Studie den Narzissmythos als narratives Muster der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur, lässt dabei die Verbindungslien zwischen Literatur und Psychologie aber weitgehend außer Acht. Vgl. Die Narziss-Jugend. Eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann. Heidelberg 2013.

⁶⁹ Zum französischen Fin de Siècle s. Anne Amend-Söchting, Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-siècle-Roman. Heidelberg 2001.

Mitteilungen

Zum Tode von Brian Coghlans

Am 11. Juli dieses Jahres ist Brian Coglan nach längerer Krankheit in Adelaide, Australien, gestorben, wo er seit über 60 Jahren gelebt hat.

Brian war ein wunderbarer Freund und langjähriger Unterstützer der Hofmannsthal-Gesellschaft. Seit ihrer Gründung 1968 war er Mitglied, von 1976 bis 2017 im wissenschaftlichen Beirat.

Seine Leidenschaft galt der deutschen Sprache und Kultur. Neben der Literatur vor allem der Oper, besonders Richard Wagner. Und in der Literatur neben Hofmannsthal vor allem Theodor Storm, dessen Briefwechsel mit Wilhelm Petersen er 1984 in einer kritischen Ausgabe herausgab.

Sein Engagement verdankt sich einer Begeisterung, wie sie nur mit dem Fernblick gelingt, die sich einstellt vielleicht, wenn der Umgang mit einer fremden Sprache als Errungenschaft erfahren wird. Jedenfalls scheint es mir, als wäre das ein Teil des Charmes gewesen, den Brian Coglan ausstrahlte, wenn er sich, neugierig und als Enthusiast, seinen Gegenständen widmete. Unermüdlich leistete er in diesem Sinne kulturelle Vermittlungsarbeit in Australien. 1974 wurde er dafür mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.

Anfangen hatte diese Arbeit 1953, als die Universität in Adelaide wegen ihrer wachsenden Studierendenzahl eine neue Lektoren-Stelle für Germanistik einrichtete und sie mit dem 27-jährigen Engländer Brian Coglan besetzte. Er hatte in seiner Geburtsstadt Birmingham die Universität abgeschlossen, nahm nun seine Tätigkeit als Germanist auf und wurde bereits 1956 »Senior Lecturer«. Für eine Professorenstelle ging er an die australische University of New England. Adelaide holte ihn sich aber sehr bald darauf wieder zurück; und so wurde er 1962 hier der erste »Full Professor of German«.

Adelaide, eine Gründung aus dem Geburtsjahr Hofmannsthals, die weltweit zweite Universität übrigens, die Frauen zum Studium zugelas-

sen hat (1881), war Brian Coughlans akademisches Biotop. Die einstigen Gründungsziele der Universität – »to prepare, for South Australia, young leaders shaped by education rather than birth or wealth in a settlement free of old world social and religious inequalities« –, sie ergänzte er 1961 mit dem Satz, dass die Geisteswissenschaften als »the bedrock«, das Grundgestein, einer zivilisierten Gesellschaft zu gelten hätten. Entsprechend forschte und unterrichtete und agierte er – »the quintessential university person«, wie ihn ein australischer Kollege genannt hat.

Von Adelaide aus knüpfte Coghlan viele Kontakte, innerhalb Australiens und natürlich auch in Deutschland. Er engagierte sich im australischen Zweig der Goethe-Gesellschaft, der südaustralischen Wagner-Gesellschaft, deren Präsident er 20 Jahre lang war (bis 2014), der Storm-Gesellschaft und seit 1968 eben auch in der Hofmannsthal-Gesellschaft.

Sein erstes Buch hatte er über »Hofmannsthal's Festival Dramas: Je-dermann«, »Das Salzburger große Welttheater«, »Der Turm« geschrieben; es erschien 1964 in der Cambridge und der Melbourne University Press (396 S.). Bei den Tagungen der Hofmannsthal-Gesellschaft trug er immer wieder vor – nachzulesen in den Hofmannsthal-Forschungen, die Wolfram Mauser, der sein guter Freund wurde, herausgebracht hat. Einige Beiträge finden sich wieder in dem Band »Essays in German Literature, Music and the Theatre«, den Brians australische Weggefährten 1991, anlässlich seiner Emeritierung, versammelt haben und der eine Auswahl seiner Aufsätze aus drei Jahrzehnten enthält.

Ich weiß nicht, wie es denen, die ihn gekannt haben, ergeht – ich jedenfalls kann nicht an Hofmannsthals empathisch zitierten Satz, eine Handlungsanweisung, denken, ohne dabei Brians Aufsatz aus den Hofmannsthal-Forschungen vor Augen zu haben: »The whole man must move at once«.

Irgendwie war Brian ein solcher, Melancholie eingeschlossenen. Er wird uns fehlen.

Ursula Renner

**Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(November 2015 bis September 2017)**

Melanie Blaschko, M.A., Frankfurt a.M.

Sebastian Faust, Berlin

Dr. Jürgen Gunia, Münster

Dr. Georg Huemer, Wien

Agnes Hoffmann, M.A., Basel

Brigitte Hohmann, M.A., München

Kira Louisa Künstler, Berlin

Mag. Werner Rupp, Wien

Magdalena Schmück, Heidelberg

Prof. Dr. Gregor Streim, Jena

Celestina Trost, Bonn

Dr. Marie Wokalek, Frankfurt a.M.

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

c/o Freies Deutsches Hochstift

Großer Hirschgraben 23–25

60311 Frankfurt a.M.

Tel. 069/13880-247

E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de

www.hofmannsthal.de | www.facebook.com/hofmannsthal

Hofmannsthal-Bibliografie online

Seit dem 1. Juli 2008 ist die Bibliografie der Hofmannsthal-Gesellschaft öffentlich im Internet zugänglich. Derzeit sind mit ca. 6300 Einträgen hauptsächlich die Jahrgänge 1980 bis 2017 bibliografisch erfasst und inhaltlich erschlossen; die Jahrgänge ab 1977 werden Schritt für Schritt folgen.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (*hofmannsthal-gesellschaft@web.de*).

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen</i> 14.1	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen</i> 14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen</i> 15	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prolog, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen</i> 16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen</i> 17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen</i> 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen</i> 19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen</i> 20	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen</i> 1	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
<i>Operndichtungen</i> 2	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
<i>SW XXV.1</i>	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen</i> 3.1	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kramiel. 2006.
<i>SW XXV.2</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>Operndichtungen</i> 3.2	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXVI</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>Operndichtungen</i> 4	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen</i> 1	
<i>SW XXIX Erzählungen</i> 2	
<i>SW XXX Roman</i>	
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	

<i>SW XXXII</i>	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Matthias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
<i>Reden und Aufsätze 1</i>	
<i>SW XXXIII</i>	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.
<i>Reden und Aufsätze 2</i>	
<i>SW XXXIV</i>	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
<i>Reden und Aufsätze 3</i>	
<i>SW XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
<i>SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XL Bibliothek</i>	Hg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaité und Konrad Heumann. 2011.

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.
Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979 f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GWE</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945 ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

<i>P I (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>P I</i>	Prosa I. 1956
<i>P II (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>P II</i>	Prosa II. 1959
<i>P III</i>	Prosa III. 1952
<i>P IV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>D I</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a. M. 1968.
<i>BW Auernheimer</i>	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: Modern Austrian Literature 7 (1974), Nr. 3 und 4, S. 209–307.
<i>BW Bahr</i>	Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. Hg. und kom- mentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.

<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München/Wien 1994.
<i>BW Borchardt Kommentar</i>	Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München/Wien 2014.
<i>BW W. Brecht</i>	Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
<i>BW Bruckmann</i>	Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1957 (erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991.
<i>BW Degenfeld</i>	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühl. Frankfurt a. M. 1974.

<i>BW Degenfeld (1986)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühl. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a. M. 1986.
<i>BW Dehmel</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
<i>BW Eysoldt</i>	Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
<i>BW Clemens Franckenstein</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
<i>BW Clemens Franckenstein (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
<i>BW George</i>	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
<i>BW George (1953)</i>	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/ Düsseldorf 1953.
<i>BW Gomperz</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
<i>BW Haas</i>	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.
<i>BW Harden</i>	Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.
<i>BW Hauptmann</i>	Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.

<i>BW Hellmann</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: <i>Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft</i> 11 (1967), S. 170–224.
<i>BW Herzfeld</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
<i>BW Heymel I</i>	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: <i>HJb</i> 1 (1993), S. 19–98.
<i>BW Heymel II</i>	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: <i>HJb</i> 3 (1995), S. 19–167.
<i>BW Heymel (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i. Br. 1998 (= <i>BW Heymel I und II</i>).
<i>BW Insel</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
<i>BW Karg Bebenburg</i>	Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
<i>BW Kassner I</i>	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: <i>HJb</i> 11 (2003), S. 7–136.
<i>BW Kassner II</i>	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: <i>HJb</i> 12 (2004), S. 7–190.
<i>BW Kassner (2005)</i>	Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= <i>BW Kassner I und II</i>).

- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
- BW Korrodi* Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt ...« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25 (2017), S. 7–120.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.
- BW Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i. Br. 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.
- BW Oppenheimer II* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8 (2000), S. 7–155.

<i>BW Pannwitz</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a.M. 1994.
<i>BW Redlich</i>	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971.
<i>BW Rilke</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
<i>BW Schmujlow-Claassen</i>	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
<i>BW Schnitzler</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
<i>BW Schnitzler (1983)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1983.
<i>BW Strauss</i>	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
<i>BW Strauss (1952)</i>	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952 Erw. Auflage. Zürich 1954.
<i>BW Strauss (1954)</i>	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
<i>BW Strauss (1964)</i>	
<i>BW Strauss (1970)</i>	4., erg. Aufl. Zürich 1970.
<i>BW Strauss (1978)</i>	5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
<i>BW Taube</i>	Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

<i>BW Thun-Salm</i>	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
<i>BW Thurn und Taxis</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
<i>BW Wiegand</i>	Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 44–190.
<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien [1983].
<i>B Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M. 1991.
<i>Brief-Chronik</i>	Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
<i>Brief-Chronik I</i>	Bd. 1: 1874–1911.
<i>Brief-Chronik II</i>	Bd. 2: 1912–1929.
<i>Brief-Chronik III</i>	Bd. 3: Register.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.

<i>Hirsch</i> (1998)	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a.M. 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>HJb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Berggruen, Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br. 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Institut für Germanistik:
Literatur, Sprache, Medien
Kaiserstraße 12
D-76131 Karlsruhe

Dr. Klaus E. Bohnenkamp

Hölderlinstraße 8
D-70174 Stuttgart

Dr. Daniel Hilpert

Emma-Herwegh-Straße 5
D-79114 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Alexander Honold

Neuere deutsche Literatur
Deutsches Seminar der Universität
Basel
Engelhof, Nadelberg 4
CH-4051 Basel

Prof. Dr. Mathias Mayer

Lehrstuhl für Neuere Deutsche
Literaturwissenschaft
Universität Augsburg
Universitätsstraße 10
D-86159 Augsburg

Michael Navratil M.St., M.A.

Institut für Germanistik
Universität Potsdam
Am Neuen Palais 10
D-14469 Potsdam

Prof. Dr. Karl Pestalozzi

Neuere deutsche Literatur
Deutsches Seminar der Universität
Basel
Engelhof, Nadelberg 4
CH-4051 Basel

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Lietzenseeuf 3
D-14057 Berlin

Prof. Dr. Ursula Renner(-Henke)

Universität Duisburg-Essen
Fachbereich Geisteswissenschaften/
Germanistik

Universitätsstr. 12
D-45117 Essen

Prof. Dr. Heinz Rölleke

Goetheweg 8
D-41469 Neuss-Hoisten

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i.Br.

Dr. Johannes Ungelenk

Institut für Romanische Philologie der
Universität München
Schellingstr. 3, Vordergebäude
D-80799 München

Prof. Dr. Gotthart Wunberg

Hartmeyerstr. 42
D-72076 Tübingen

Register

- Abbondanza, Elisabetta 19
Adolf, Rudolph 99
Adorno, Theodor W. 193, 210, 223
Alewyn, Richard 83, 91
Allerdissen, Rolf 255
Alt, Peter-André 275
Amend-Söchting, Anne 277
Amiel, Henri-Frédéric 71
Amrein, Ursula 16
Andrian, Leopold von 203, 240, 277
Anz, Thomas 275
Aristoteles 146
Arnold, Bernhard 122
Arntzen, Helmut 215, 219
Arronge, Adolph I' 25
Assmann, Michael 18
Auernheimer, Raoul 28, 30, 81, 94f., 98, 102
Austermühl, Elke 141
- Bach, Johann Sebastian 59
Bachofen, Johann Jakob 67f., 132
Baechtold, Jakob 53, 65
Bädeker, Karl 60
Bätschmann, Oskar 33
Bagordo, Andreas 132
Bahr, Hermann 41, 55, 80, 84, 98, 112, 241, 249, 258, 260
Balzac, Honoré de 73, 84f., 206f.
Bamberg, Claudia 32, 104
Baruch (ben Neriah) 130
Baudelaire, Charles 177f., 182f., 187
Bauer, Julius 31
Baumberger, Christa 7
Baumer, Christoph 11
Bayertz, Kurt 139, 141
Becker, Peter 138
- Beethoven, Ludwig van 36–39, 42, 59, 115, 118
Behrend, Walther 48
Bengesser, Silvia 142, 158
Benjamin, Walter 259
Berendt, Hans 192
Berlioz, Hector 59
Bermann-Fischer, Gottfried 15, 17f.
Bernard, Claude 207
Berneker, Erich 45
Bernhard von Clairvaux 132
Bernini, Cornelia 17
Betz, Maurice 107
Bichat, Xavier 207
Bie, Oscar 23
Bies, Michael 141
Billinger, Richard 42f.
Bircher, Martin 64
Björnson, Björn 30
Blackall, Eric A. 262, 268, 270
Blei, Franz 33
Blokesch, Georg H. 107
Boa, Elisabeth 145
Bodmer, Hans 20f.
Bodmer, Hans Conrad 64
Bodmer, Johann Jakob 26, 28
Bodmer, Martin 7–9, 11, 19, 41f., 48, 63f., 73, 78, 90
Bodmer, Thomas 8, 11–13, 19, 64, 66
Bodmer, Mathilde (Tilly) geb. Zoelly 41, 63f.
Böcklin, Arnold 111
Boehlich, Walter 194
Böni, Oliver 149
Boetticher, Dirk von 237f., 253
Bohnen, Klaus 138, 237
Bohnenkamp, Klaus E. 7–120

- Bohnenkamp-Renken, Anne 7
Bolte, Johannes 123
Bonaparte, Prinzessin Mathilde 208
Borchardt, Marie Luise 12, 33, 72f.
Borchardt, Rudolf 12, 19, 25, 33, 45f.,
 72, 79f., 96, 98, 107, 120, 124
Bores, Dorothée von 16
Borgards, Roland 148
Bossi, Cäcilia 79
Boulanger, Jacques 193
Bourcart, Charles Daniel 30f.
Bourget, Paul 206
Bovenschen, Silvia 145
Boxberger, Robert 99
Braam, Hans 124
Bräker, Ulrich 67
Brandes, Georg 138, 273
Braunwarth, Peter Michael 237
Brecht, Bertolt 86
Brecht, Walther 51, 94
Brehm, Alfred 52
Brentano, Clemens 125, 132
Breslauer, Alfred 63
Bretscher, Willy 12, 105, 119
Brod, Max 18
Brokoff, Jürgen 68
Brummel, Bryan George 46
Buber, Martin 66
Buck, Theo 141
Büchmann, Georg 121
Büchner, Georg 62, 101
Bühler, Jill 155
Bührer, Jakob 8
Bürgin, Hans 18
Burckhardt, Carl J. 9, 11, 14, 20, 30,
 32f., 36, 53f., 56f., 64, 67, 69f., 72,
 77f., 81–83, 99, 107, 115, 118
Burdach, Konrad 45, 72, 120
Burne-Jones, Edward 201

Calderón de la Barca, Pedro 41, 43f.,
 57, 86, 109f., 114
- Carlsson, Anni 18
Carossa, Hans 47, 77, 80f., 106
Carus, Victor 143
Casa-Fuerte, Illan de 204
Catani, Stephanie 146, 159f.
Čechov, Anton 248
Cézanne, Paul 165, 175, 180f., 183,
 188, 192
Charcot, Jean-Martin 250
Christen, Andrea Martin 42
Clauss, Max 48f.
Cohn, Dorrit 205
Colin, Nicole 160
Conrad, Michael Georg 95f., 98
Conrady, Karl Otto 124
Croce, Benedetto 200
Csokor, Franz Theodor 104
Curtius, Ernst Robert 35, 80f.
Czeike, Felix 25

Dante Alighieri 126, 183f., 221
Da Ros, Marianne 7, 95
Darwin, Charles 139, 142f., 149f.
Debussy, Claude 194f.
Degenfeld, Ottonie Gräfin 64, 203
Dehmel, Richard 106, 112
Delacroix, Eugène 59
Demel, Michael 15
Derré, Françoise 261f.
Deslandes, Madeleine Baronin 201
Dettwiler, Lukas 42
Dickerson, Harold D. 261f., 264, 268,
 272
Dieke, Hildegard 7
Dilthey, Wilhelm 36
Döblin, Alfred 239
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch
 211f.
Dreiseitel, Sigrid 143
Droste-Hülshoff, Annette von 130f.,
 133

- Dumas, Alexandre 208
 Duse, Eleonora 71
 Ebner-Eschenbach, Marie von 29
 Ebneter, Curdin 7
 Eder, Antonia 155
 Ehlers, Katrin 144
 Ehrlich, Siegmund 30f.
 Eibl, Karl 34, 67, 219
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 43f.,
 52,
 133
 Eliot, T.S. 99
 Elisabeth Amalie Eugenie, Herzogin in
 Bayern (Sisi) 195, 198, 212
 Ellis, Havelock 240, 255
 Emminghaus, Hermann 158
 Engel, Manfred 164f.
 Ermatinger, Emil 11, 19
 Ernst, Fritz 9
 Escher, Nanny von 104
 Eugen von Savoyen, Prinz 36
 Exner, Adolf 65
 Exner, Marie 65
 Exner, Siegmund 65
 Faesi, Robert 9, 12, 14, 18f., 24, 98,
 104
 Falke, Konrad 12
 Farese, Giuseppe 243
 Federer, Heinrich 98
 Feitknecht, Thomas 9, 19
 Fejer, Susanne 142
 Ferdinand I., Kaiser 79
 Ferdinand II., König beider Sizilien
 199
 Fiechtner, Helmut A. 42
 Fiedler, Corinna 33
 Fingerhut, Karl-Heinz 165, 167, 174,
 181
 Fischer, Hedwig 23, 33
 Fischer, Heinrich 214, 217, 231
 Fischer, Samuel 15, 21–23, 33, 75, 111
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard
 57
 Flaubert, Gustave 207f., 248
 Fliedl, Konstanze 237
 Florack, Ruth 140, 142, 148, 152, 159
 Fohleutner, Anna Maria Josefa 31
 Fohleutner, Laurenz 31
 Forst de Battaglia, Otto 31
 Fragonard, Jean-Honoré 166–170,
 172f., 176, 179
 France, Anatol 202
 François, Marie Louise von 129
 Frank, Peter 25, 27
 Franklin, Ursula 176
 Franz II., König beider Sizilien (Fran-
 cesco II. Maria Leopoldo) 199f.
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich
 213–236, 273
 Freud, Sigmund 238, 240f., 243f.,
 246–250, 255, 257, 263, 275
 Frey, Adolf 10, 19
 Fricke, Gerhard 213
 Frisch, Anton von 65
 Frisch, Marie von 65
 Frisch, Max 8f., 70
 Fuhrich, Edda 56, 58
 Fuhrmann, Ernst 102
 Galton, Francis 138f.
 Gamper, Michael 141
 Garibaldi, Giuseppe 199
 Gasser, Manuel 14f.
 Gelber, Mark H. 274
 Gennep, Jaspar von 123
 George, Alys X. 56
 George, Stefan 47, 64, 82, 91, 124,
 201, 277
 Gerber, Hans Erhard 42
 Gerhardt, Carl Christian Jacob 158
 Gérôme, Jean-Léon 171–174
 Gerreken, Louis 262, 267, 269f.

- Gersdorff, Karl Freiherr von 203
Geßner, Salomon 26, 28, 60
Girardi, Alexander 25
Gnüg, Hiltrud 259
Gölter, Waltraut 255
Göpfert, Herbert G. 67, 213
Goethe, Johann Wolfgang von 21–23,
 26, 28, 34f., 39, 45, 50, 57, 59f., 63,
 73, 80, 86, 89, 100, 104, 113, 119,
 125, 131f., 164, 216f., 219, 227, 239
Gotthelf, Jeremias 27f., 67
Gottsched, Johann Christoph 26, 28
Goujon, Francine 206
Gräf, Hans Gerhard 227
Greifzuhe, Elisabeth Gräfin 202
Gregor-Dellin, Martin 17
Grillparzer, Franz 22, 24f., 27, 29, 33,
 36, 41, 113, 200, 220f.
Grimm, Wilhelm 28, 60, 129, 131
Grimm, Jacob 28, 60, 129, 131
Großmann, Stefan 15, 63
Grün, Anastasius (d.i. Anton Alexander
 Graf von Auersperg 29
Gryphius, Andreas 124, 129f.
Gudden, Bernhard von 140
Gutjahr, Ortrud 145f., 148, 157f.
- Haas, Willy 31, 79
Hafemann, Katrin 139
Hahn, Reynaldo 203
Haller, Albrecht von 26, 67, 213
Hamann, Johann Georg 73
Hammer-Purgstall, Joseph von 85
Handel-Mazzetti, Enrica von 10f., 55
Hanstein, Maria B. 151
Hanuscheck, Sven 16
Hartleben, Otto Erich 134
Hartmann, Hans-Peter 242
Hauptmann, Gerhart 13, 42, 62
Hauseinstein, Wilhelm 8
Hausmann, Frank-Rutger 141
Hay, Gerhard 139
- Haydn, Joseph 77
Hebbel, Friedrich 59, 102
Hebel, Johann Peter 49–51, 116
Hegar, Alfred 140
Heimann, Moritz 23
Heimerl, Joachim 261f., 274
Heine, Carl 141f.
Heine, Heinrich 216f.
Heinse, Wilhelm 52
Heiseler, Bernt von 90
Helbling, Carl 44, 52, 120
Hellingrath, Norbert von 68, 100
Hemecker, Wilhelm 32, 201
Henne, Eugen 129
Hergemöller, Bernd-Ulrich 18
Herres, Nina 164
Hertz, Wilhelm 53
Herwegh, Georg, 101
Heß, David 53, 67
Hesse, Hermann 8f., 15f., 18, 20, 98
Heumann, Konrad 7, 32, 193, 200–
 203
Heuschele, Otto 66
Heyking, Elisabeth von 81
Heym, Georg 127
Hierhammer, Heinrich 30
Hildebrandt, Fred 49
Hilpert, Daniel 137–162
Hirsch, Rudolf 100, 104, 108
Hitler, Adolf 16, 35
Hodler, Ferdinand 33
Höcker, Arne 149f., 155
Hölderlin, Friedrich 84, 89, 100, 128,
 218
Hoffmann, Camill 104
Hoffmann, E.T.A. 51
Hoffmann-Allenspach, Tobias 8
Hofmannsthal, Augustin Emil
 Hofmann Edler von 79
Hofmannsthal, Franz von 71, 90f.,
 111f.

- Hofmannsthal, Gerty von (geb. Schlesinger) 22, 104
- Hofmannsthal, Isaak Löw Hofmann Edler von 79
- Hofmannsthal, Petronilla von (geb. Rho, verw. Ordioni) 79
- Hohoff, Curt 132
- Homer 45, 99, 230
- Horaz 99
- Howald, Ernst 9, 13, 64, 69
- Hürlimann, Katja 33
- Huesmann, Heinrich 56, 86, 259
- Hugo, Victor 112
- Hussarek, Max Freiherr v. Heinlein 27, 30f.
- Hypereides 171f.
- Immermann, Karl 99f.
- Irmer, Hans-Jochen 144
- Jacob, Joachim 68
- Jaeckle, Erwin 8, 13, 102
- Jäger, Frank 205
- Jäger, Lorenz 66
- Jakobson, Roman 184
- Janet, Pierre 248, 250, 258
- Janßen, Sandra 248
- Jens, Walter 42
- Johnstone, Japhet 149
- Juvenal 213
- Kahler, Erich von 18
- Kaiser, Wolfgang 125
- Kaluga, Katja 7, 32, 201
- Kant, Immanuel 235
- Karge, Desiree 146
- Kassner, Rudolf 20, 45f., 81, 107f.
- Kaut, Josef 43, 56, 58, 62
- Keller, Gottfried 8, 11, 21–23, 27–29, 31f., 45, 53, 65, 74, 84, 113
- Keller, Hiltgart L. 132
- Keller, Luzius 206
- Kemp, Friedhelm 125, 132
- Kepler, Johannes 23
- Kernberg, Otto F. 241f.
- Kerr, Alfred 35f., 86
- Kessler, Harry Graf 61, 107, 200–203
- Kieser, Rolf 141
- Kippenberg, Katharina 43, 47, 104, 106
- Kleist, Heinrich von 155, 269
- Klinkert, Thomas 193
- Klöpfer, Eugen 86
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 28, 131
- Kluckhohn, Paul 133
- Koch, Hans Albrecht 64
- Koelsch, Adolf 98
- Königin von Neapel s. Marie Sophie Amalie
- Kolb, Annette 15, 17, 19
- Kolb, Philip 203
- Kolbenheyer, Erwin Guido 16
- Kolp, Franziska 7
- Komfort-Hein, Susanne 138, 155
- Kommerell, Max 82, 117
- Korrodi, Eduard 7–120
- Korrodi, Johann Heinrich 9
- Kosch, Wilhelm 133
- Kotte, Andreas 8, 30
- Kotzebue, August von 62
- Krafft-Ebing, Richard von 139f., 149–158, 160f.
- Kranner, Eduard 65
- Kraus, Karl 29, 213–236
- Kröner, Hans-Peter 140
- Kroll, Jürgen 139, 141
- Krummacher, Hans-Henrik 133
- Kudszus, Winfried 262
- Kürnberger, Ferdinand 29
- Kürschner, Joseph 122
- Kuhn, Dorothea 125
- Kurzke, Hermann 15
- Lammerdien, Lorenz 98

- Landau, Paul 101
Landolt, Salomon 53
Lang, Erwin 42
Lasker-Schüler, Else 19
Lavater, Johann Caspar 27f., 67
Lawson, Richard H. 274
Lazarus, Michael 214
Lehmann, Lotte 58
Leiris, Michel 205
Leitzmann, Albert 227
Lenau, Nikolaus 29, 80
Lendner, Hans-Harro 56
Lenôtre, Georges 207f.
Lepper, Marcel 68
Le Rider, Jacques 274
Lessing, Gotthold Ephraim 67
Ley, Monika 10
Li, Shuangzhi 277
Liebrand, Claudia 141f., 145
Liegler, Leopold 214
Lindgren, Irène 254
Lörincz, Csongor 164
Löwenthal, Sophie 80
Looser, Max 194
Lorrain, Jean 194
Lukian 214
Lunzer, Heinz 22
Luther, Martin 125, 129
- Mach, Ernst 241, 249, 258
Macharet-van Daele, Elisabeth 64
Machiavelli 81
Märchy, Stephanie 7, 70
Macropedius, Georg 122
Mallarmé, Stéphane 176
Man, Paul de 187
Mann, Erika 9, 18
Mann, Heinrich 16–18, 98
Mann, Klaus 16–18
Mann, Thomas 9, 15–20, 45, 96, 98,
 137, 239, 260, 277
Manzoni, Alessandro 79
- Margutti, Albert von 233f.
Maria Ludovika Wilhelmine Prinzessin
 von Bayern 199
Maria Theresia von Habsburg,
 Erzherzogin von Österreich 199
Maria Theresia von Österreich 36, 42
Marie Sophie Amalie, Königin von
 Neapel (geb. Herzogin in Bayern)
 193–212
Maril, Konrad 110
Marti, Fritz 12
Martial 95
Martin, Ariane 151
Matheson, William 119
Matt, Peter von 7
Mattenklott, Gert 102
Max[imilian] Joseph, Herzog in Bayern
 199
Mayer, Hans-Otto 18
Mayer, Mathias 128, 193–212
May-Tolzmann, Ulrike 255
Meier, Walther 12f.
Mell, Max 42f., 81, 112, 120
Mendelssohn, Peter de 8f., 17, 111
Mennemeier, Franz Norbert 127
Mertz-Rychner, Claudia 14, 23, 35
Metzger-Buddenberg, Ingrid 69
Meyer, Conrad Ferdinand 10, 27–29,
 46, 81, 93–95, 163
Meyer, Herbert 133
Meyer, Richard Moritz 9f.
Michels, Volker 18
Miehe, Donata 102
Millenkovich, Max von 30
Milon von Kroton 79f.
Mittermayer, Manfred 142, 158
Möhrmann, Renate 160
Mörike, Eduard 84, 133, 163
Moissi, Alexander 43, 61f.
Molière 59, 73, 99
Montesquiou, Robert de 193f., 201f.
Morisse, Paul 104

- Mozart, Leopold 60
 Mozart, Maria Anna 26, 28, 57, 60
 Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 28,
 37, 50, 57, 59f.
 Mülder-Bach, Inka 182
 Müller, Johannes von 67
 Müller, Karl Alexander von 90
 Müller, Paul 33
 Müller, Wolfgang G. 164
 Müller-Seidel, Walter 243
 Münch-Küng, Helen 7–9, 11f., 14, 16,
 18–20, 29, 41, 66, 104
 Musil, Robert 155, 248
- Nádherný, Sidonie von Borutin 214
 Nadler, Josef 36, 45, 77
 Näcke, Paul 240, 255
 Napoleon I. 77, 208
 Napoleon III. 208
 Nate, Richard 141
 Navratil, Michael 237–277
 Nestroy, Johann 29
 Neumann, Gerhard 175, 182, 184,
 186, 190, 192
 Nickl, Therese 237
 Nietzsche, Friedrich 28, 66, 143, 241,
 252, 258
 Nolde, Emil 102
 Novalis 133f.
- Obermüller, Klara 15
 Oelmann, Ute 47
 Oppert, Kurt 163–166, 169
 Orlowsky, Rebekka 240
 Orlowsky, Ursula 240
 Osborn, Max 86
 Ottmann, Dagmar 175
 Otway, Thomas 88f.
 Ovid 33, 95, 177
- Pabst, Gustav 155
 Painter, George D. 194, 203f., 208, 210
- Palm, Hermann 129
 Pankau, Johannes 137, 145, 149
 Pannwitz, Rudolf 102, 201
 Pascal, Blaise 73
 Pauline Clementine Marie Walburga
 Fürstin von Metternich-Winneburg
 zu Beilstein (geb. Gräfin Sándor von
 Szlavnicza) 196
 Pestalozzi, Karl 213–236
 Perlmann, Michaela 261, 270
 Pethes, Nicolas 148
 Petrarca 184
 Pfeiffer, Johannes 166, 169, 185
 Phryne 171–173
 Pichois, Claude 177
 Pindar 45
 Pistorius, Agnes 215, 218, 220f., 226
 Plachta, Bodo 131
 Ploetz, Alfred 141, 143f.
 Ploss, Heinrich 151
 Pörnbacher, Karl 25, 27
 Polgar, Alfred 44
 Politzer, Heinz 239f., 262
 Pope, Alexander 99
 Prossnitz, Gisela 56, 58
 Proust, Marcel 193–212, 259
 Pulver, Max 104
 Pythagoras 79
- Quintilian** 79
- Racine, Jean 99
 Raimund, Ferdinand 29, 50
 Rainer, Luis 62, 86
 Rall, Marlene 48, 90
 Rang, Florens Christian 66
 Raponi, Elena 79
 Rechel-Mertens, Eva 196, 210
 Redlich, Josef 102
 Rehrl, Franz 58
 Reich-Ranicki, Marcel 44

- Reinhardt, Max 56, 58, 61–63, 86, 111, 114
Reinhart, Werner 104
Reik, Theodor 245
Reis, Anne 255
Remer, Paul 112
Rennert, Hellmut H. 8
Rentsch, Eugen 19, 67–70
Reucker, Alfred 30f.
Reyher, Oskar 140
Rho, Petronilla s. Hofmannsthal 79
Ribbig, Seved 140
Ribot, Théodule 248
Richard, Yannique 7, 29
Riedlinger, Stefan 143
Rilke, Clara 165, 183
Rilke, Rainer Maria 20, 42, 47, 51, 72, 78, 83–85, 89, 91, 93, 95f., 102, 104, 106–108, 120, 163–192, 277
Ringelnatz, Joachim 200
Rodewald, Dierk 33
Rodin, Auguste 165, 175f., 178, 180, 182–184
Roebling, Irmgard 145
Rölleke, Heinz 121–135
Rohan, Karl Anton Prinz 49
Rohrwasser, Michael 250, 275
Roller, Alfred 101
Ronsard, Pierre de 184f.
Rosenberger, Katharina 158
Roth, Joseph 259
Rousseau, Jean-Jacques 32, 38, 213
Rubens, Peter Paul 59
Rudin, Bärbel 99
Rumi, Dschalal ad-Din 88
Ryan, Judith 165, 170f., 173f., 176f., 183f.
Rychner, Max 9, 11, 13, 20, 23, 34f., 41, 46, 62, 69, 80, 83, 93f., 104
Saar, Ferdinand von 29
Sachs, Hans 121–123
Sadger, Isidor 255
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 205–209
Salis, Hans (Jean) Rudolf von 68
Salten, Felix 22, 25, 28, 30
Samuel, Richard 133
Santeuil, Jean 210
Sappho 132
Sarkowski, Heinz 104
Schaeder, Hans Heinrich 80
Schäfer, Wilhelm 16, 98
Schaffner, Jakob 98
Schagerl, Brigitte 31
Schalk, Franz 58
Schallmayer, Wilhelm 140, 143f.
Schede, Hans-Georg 112
Scheffel, Helmut 206
Scheible, Hartmut 255
Schickele, René 8, 17f., 98
Schier, Rudolf Dirk 124, 130f.
Schiller, Friedrich 26–28, 38f., 59, 62, 213–215, 217f., 224f., 227f., 234f.
Schikaneder, Emanuel (eigent. Johann Joseph Schickeneder) 57
Schindler, Werner 65
Schlachter, Fritz Eugen 129
Schlaf, Johannes 98
Schlechta, Karl 28
Schlesinger, Hans 201–203
Schmersahl, Katrin 150f.
Schmidt, Erich 9f.
Schmidt, Heinrich 142
Schmidt-Rottluff, Karl 102
Schmitter, Frank 7
Schneider, Katharina J. 32
Schnitzler, Arthur 22, 31, 50, 237–277
Schnitzler, Heinrich 237
Schönert, Jörg 140, 143
Schönherr, Karl 22
Scholz, Susanne 138, 155
Scholz, Wilhelm von 98

- Schröder, Rudolf Alexander 19f., 33, 45, 47f., 73, 80f., 98–100, 110, 120
- Schubert, Gotthilf Heinrich 155
- Schuh, Willi 38–40, 83
- Schuler, Constant 56
- Schumacher, Felix von 199
- Schumann, Robert 59
- Schuster, Gerhard 19, 33, 48
- Schuster, Jörg 61, 107
- Schwarzschild, Leopold 15f.
- Schweizer, Johann Caspar 53f.
- Sebeok, Thomas A. 184
- Seeba, Hinrich C. 262
- Selig, Carl 8, 34
- Shakespeare, William 22, 26, 59, 62, 86, 88, 90, 99, 113, 184, 239
- Siebenpfeiffer, Hania 155
- Sieber, Carl 170
- Sieber-Rilke, Ruth 85, 89f., 108, 170
- Sigusch, Volkmar 150
- Simon, Claude 205
- Simon, Ralf 164
- Sophie Charlotte Auguste, Herzogin von Alençon (geb. Prinzessin in Bayern) 195
- Sophokles 59
- Spector, Scott 149
- Spiegl, Edgar 106
- Stachorski, Stephan 15
- Stackelberg, Jürgen von 217
- Stadler, Ulrich 217
- Stahl, Ernst Leopold 28
- Staiger, Emil 9, 19, 71, 82f., 118
- Stamm, Karl 20
- Stefan, Paul 29, 120, 229
- Steiner, Herbert 13, 21, 47, 54f., 72f., 78, 83, 90, 93, 109f., 120
- Steiner, Uwe C. 164
- Stendhal (d.i. Marie-Henri Beyle) 201
- Stern, Martin 36, 38, 41, 64, 112
- Sternheim, Carl 98, 259
- Stifter, Adalbert 55, 74
- Strauß, Emil 16, 50, 95f., 98f.
- Strauss, Franz 46
- Strauss, Richard 46, 57f., 78, 80, 114, 116, 195, 200
- Strich, Fritz 98
- Strindberg, August 62
- Sturzenegger, Hans 10
- Susman, Margarete 221
- Suter, Paul 30
- Swift, Jonathan 213
- Tadié, Jean-Yves 194, 204, 207f.
- Taine, Hippolyte 206
- Tardel, Hermann 101
- Tarielowitsch Loris-Melikow, Michael 112
- Taube, Otto von 47
- Thackeray, William M. 259
- Thannhauser, Heinrich 33
- Thayer, Scofield 56
- Thimig, Helene 86
- Thomé, Horst 237, 242f., 245f., 249–252, 254f., 257f., 263, 270, 275
- Thurn und Taxis-Hohenlohe, Fürstin Marie von 71, 79, 101, 107f.
- Tieck, Ludwig 77, 100
- Tiedemann, Rolf 193
- Toscanini, Arturo 58
- Trakl, Georg 29
- Trebtsch, Siegfried 19
- Treichler, Wilfried 20
- Trog, Hans 12, 23, 41, 104
- Trümpy-Burch, Elisabeth 7
- Tyrtaios 221
- Ullmann, Regina 104
- Ulrich, Conrad 20f., 23, 37
- Ungelenk, Johannes 163–192
- Unruh, Ilse 106
- Urbach, Reinhard 237, 261, 267, 270
- Valéry, Paul 104, 176

- Varwig, Olivia 98
Vergil 99
Vinçon, Hartmut 141–143
Vogel, Christian 142
Vogeler, Heinrich 102
Volke, Werner 36, 90
Von der Mühl, Theodora 99, 104,
 107
Voßler, Karl 66
- Wälterlin, Oskar 57, 87
Wagenknecht, Christian 216
Wagner, Richard 58, 196, 230
Walser, Robert 9, 98
Wander, Karl Friedrich Wilhelm 44
Wassermann, Jakob 33, 55, 75f., 80f.,
 117, 120, 273
Weber, Horst 20, 49, 66, 71, 203
Weber, Werner 9, 12f., 15, 19f., 67,
 93, 104
Wedekind, Frank 137–162
Wehrli, Max 11
Weill, Kurt 86
Weinberger, G. J. 262, 268
Weingart, Peter 139, 141
Weininger, Otto 249
Weinzierl, Ulrich 44
Weiss, Robert O. 237
Weizsäcker, Viktor von 66
Werfel, Franz 27, 29, 254
Werlitz, Julian 128
Wertheimstein, Josephine von 124
Wiegand, Willy 52, 54, 66
Wieland, Christoph Martin 28
- Wieland, Magnus 217
Wiemken, Helmut 121, 123
Wiens, Paul 124
Wiese, Benno von 127
Wiesner, Friedrich Ritter von 31
Wigger, Bernhard 11
Wilde, Oscar 194, 240
Wilhelm II., Deutscher Kaiser 220,
 231, 236
Winckler, Josef 98
Wittig, Joseph 66
Woesler, Winfried 131
Wolff, Kurt 27
Wolters, Friedrich 82
Worbs, Michael 237f., 241
Wunberg, Gotthart 260
Wunderly-Volkart, Nanny 104
Wundt, Wilhelm 247f.
Wysling, Hans 17
- Zanco Prestel, Anna 18
Zeller, Bernhard 90, 133
Zeller, Dieter 8
Zelter, Carl Friedrich 52, 119
Ziegler, Jean 177
Zifferer, Paul 30, 55
Zimmer, Christiane 203
Zimmer, Heinrich 75, 90
Zimmermann, Bettina 7
Zimmermann, Christoph 19
Zinn, Ernst 46, 85, 107f.
Zurgilgen, Marie 9
Zur Linde, Otto 102
Zweig, Stefan 18, 55, 98