

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

9/2001

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
9/2001

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 9/2001

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 2001, Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Herstellung: Stiehler Druck & media GmbH, Denzlingen
Printed in Germany
ISBN 3-7930-9288-7

Inhalt

Eine frühe Hofmannsthal-Übertragung
Henri Guilbeaux, »La Mort du Titien« (1911)
Mitgeteilt und kommentiert von Klaus-Dieter Krabiel
7

Ludwig Dietz
Unbekannte Essays von Robert Musil
Versuch einer Zuweisung anonymen Beiträge im »Losen Vogel«
33

Inka Mülder-Bach
Herrenlose Häuser
Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache
in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«
137

Gabriele Brandstetter
Anhaltende Bewegung
Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit
163

Florian Schneider
Augenangst?
Die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie
197

Barbara Neymeyr
Lyrisch-musikalische Kadenzen
Zur poetischen Figuration der Dekadenz
in Trakls Gedicht »Kleines Konzert«
241

Heinz J. Drügh

Schwimm-Stil

Zum Verhältnis von (Populär-)Kultur und literarischem Text in Brechts
Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen«

261

Hofmannsthal-Bibliographie 1. 7. 2000 bis 30. 6. 2001

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

291

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

325

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

335

Anschriften der Mitarbeiter

343

Register

345

Eine frühe Hofmannsthal-Übertragung Henri Guilbeaux, »La Mort du Titien« (1911)

Mitgeteilt und kommentiert von Klaus-Dieter Krabiel

Hugo von Hofmannsthal, dessen Rezeption in Frankreich durch die Übertragungen von Charles Du Bos in den 20er Jahren entscheidende Anstöße erhielt,¹ war bereits vor dem Weltkrieg im Nachbarland kein Unbekannter. Wie eine Reihe früher Erwähnungen in Zeitschriften und literarhistorischen Darstellungen² belegen, waren Gedichte Hofmannsthals und einige seiner dramatischen Arbeiten zumindest einem Kreis von Kennern vertraut. Einem breiteren Publikum dürfte sein Name vor allem als Librettist von Richard Strauss geläufig gewesen sein – seit der im Januar 1909 uraufgeführten Oper »Elektra«, seit dem »Rosenkavalier« (1911) und der »Ariadne auf Naxos« (1912). Daß sich französische Leser auch von den Gedichten und lyrischen Dramen Hofmannsthals eine Vorstellung machen konnten, war das Verdienst eines jungen Autors, dessen Name, in den Jahren nach dem Weltkrieg einer breiteren Öffentlichkeit vertraut, heute in Vergessenheit geraten ist: Henri Guilbeaux.

Guilbeaux (Jahrgang 1884), als Sohn französischer Eltern im belgischen Verviers geboren, ging nach dem Schulbesuch in seiner Heimatstadt und im nordfranzösischen Charleville zum Studium zunächst nach Liège, 1904 dann für knapp zwei Jahre nach Berlin. Dort beschäftigte er sich mit deutscher Philosophie und Literatur, mit Musik und moderner Kunst, vor allem mit moderner Lyrik. Ein erstes Ergebnis seines Berlin-Aufenthalts war der 1907 erschienene Gedichtband »Berlin. Carnet d'un solitaire« (Straßburg und Leipzig). Neben Paul Verlaine waren es ins-

¹ Hierzu Rudolf Hirsch: Zwei Beiträge zum Thema Hofmannsthal und Frankreich. In: Wechselrede. Joseph Breitbach zum 75. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1978, S. 292–324; Francis Claudon: Hofmannsthal et la France. Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1979; und ders.: Die Rezeption Hofmannsthals durch Charles Du Bos. In: HF 9: Hofmannsthal und Frankreich. Freiburg i. Br. 1987, S. 195–202.

² Vgl. die (lückenhaften) bibliographischen Angaben bei Horst Weber: Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie des Schrifttums 1892–1963. Berlin 1966: Nr. 93.1, 0.10, 8.22A, 10.42, 11.12A und 13.7 bis 10.

besondere Émile Verhaeren und Walt Whitman, an denen sich der junge Lyriker orientierte. Daneben entstanden eine Reihe von Studien und zahlreiche Aufsätze und Artikel über zeitgenössische Autoren. Ein Schwerpunkt seiner publizistischen Tätigkeit war die Vermittlung zwischen der französischen und der deutschen Literatur: Während Guilbeaux deutschen Lesern französische Autoren und Neuerscheinungen vorstellte, berichtete er in französischen Zeitschriften über Entwicklungen der modernen deutschen Literatur, insbesondere über zeitgenössische Lyriker, die er mit Gedichten in französischer Übertragung vorstellte.

Im Mai 1910 erschien im renommierten, 1890 als Organ der symbolistischen Bewegung gegründeten »*Mercure de France*« Guilbeaux' Aufsatz »Hugo von Hofmannsthal et le cercle des »Jung-Wiener«³ – eine der ersten Arbeiten in französischer Sprache, die dem Wiener Dichter gewidmet waren. Der Beitrag enthielt neben einer Anzahl von Gedichten der behandelten »Jung-Wiener« auch drei Gedichte Hofmannsthals in französischer Übersetzung. Diese und vier weitere Übertragungen⁴ nahm Guilbeaux 1913 in seine umfängliche »*Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*«⁵ auf, die erste bedeutende Sammlung von Übersetzungen zeitgenössischer deutscher Lyrik im 20. Jahrhundert. Nach seiner Auffassung unterschied sich die Lyrik der Jung-

³ Tome 85, No 309, 1^{er} Mai 1910, S. 34–46.

⁴ Hierzu Verf.: »La traduction ... une excellente pierre de touche?« Henri Guilbeaux und seine Übertragungen von Gedichten Hugo von Hofmannsthals. (Zur frühen Rezeption Hofmannsthals in Frankreich). In: Marion Steinbach, Dorothee Risse (Hg.): »La poésie est dans la vie«: Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins. (Zu Ehren von Edward Reichel). Bonn 2000, S. 207–229. – Guilbeaux war nicht der erste, der Gedichte Hofmannsthals ins Französische übertrug. Bereits 1893 entstanden Nachdichtungen dreier Gedichte (»*Wolken*«, »*Vorfrühling*« und »*Regen in der Dämmerung*«) durch den jungen Lyriker Fernand Severin, bekannter unter dem Pseudonym Philéas Lebesgue (vgl. SW I Gedichte 1, S. 149,2–12; die Übersetzungen S. 149, Anm. 1, S. 160, Anm. 5, und S. 174, Anm. 2). Lebesgue scheint die drei Texte nicht publiziert zu haben; ein Abdruck konnte bislang nicht nachgewiesen werden. – Unter dem Titel »*Tercets*« erschienen 1905 die »*Terzinen über Vergänglichkeit*« (s. ebd., S. 45; seit Aufnahme in den kleinen Zyklus »*Terzinen*« lautet der Titel »*Über Vergänglichkeit*«) in der Zeitschrift »*Vers et Prose*« (Tome III, Septembre–Octobre–Novembre 1905, S. 116), übersetzt von Henry Vernot.

⁵ *Choix de poèmes traduits, précédés de notices bio et bibliographiques et d'un essai sur le lyrisme allemand d'aujourd'hui. Préface par Émile Verhaeren.* Paris: Eugène Figuière & C^{ie} 1913 (= *Les Grandes Anthologies. Collection internationale publiée sous la direction de Alexandre Mercereau*).

Wiener und speziell die Hofmannsthals (»l'un des plus délicats des poètes qui composent le cercle viennois«⁶) nicht zuletzt durch den erkennbaren Einfluß moderner französischer Lyrik deutlich von der anderer deutschsprachiger Dichter (S. 46). »Hugo von Hofmannsthal nous intéresse surtout«, bekennt Guilbeaux, »parce qu'il est l'un des plus illustres exemples de l'influence de la culture française sur l'allemande« (S. 38). Seine Beschreibung der persönlichen Handschrift Hofmannsthals fällt so differenziert aus, daß eine gute Werkkenntnis vorausgesetzt werden darf.

Guilbeaux verdient unser Interesse vor allem wegen seines Engagements als Vermittler – in einer Zeit, als die politisch-atmosphärischen Voraussetzungen hierfür denkbar ungünstig waren und antideutsche Affekte die französische Kulturszene beherrschten (erinnert sei nur an die Propagandatätigkeit eines Maurice Barrès). 1913, als die »Anthologie« erschien, galt der Krieg zwischen Frankreich und Deutschland in Teilen der Öffentlichkeit längst als unvermeidbar. Guilbeaux gehörte zu einer Minderheit von Intellektuellen, die sich gegen den herrschenden Trend mit Nachdruck für die Versöhnung zwischen beiden Ländern einsetzten, in der Überzeugung, daß sie zur Partnerschaft bestimmt und der natürliche Kern eines künftigen vereinigten Europa seien. Mit dieser Haltung stand er Romain Rolland nahe, dem er freundschaftlich verbunden war, auch Persönlichkeiten wie Alexandre Mercereau, Léon Bazalgette und Stefan Zweig, einem Kreis von Intellektuellen und Schriftstellern, die eine auf Verständigung zwischen den Völkern und Kulturen abzielende Position vertraten. Guilbeaux, einer der frühen Europäer des 20. Jahrhunderts, stellte sein Engagement als Publizist ganz in den Dienst dieser kulturpolitischen Aufgabe. Auch seine Übersetzertätigkeit ist nur in diesem Kontext angemessen zu würdigen.

Der Ausbruch des Weltkriegs hatte für den weiteren Lebensweg und das berufliche Schicksal Guilbeaux' schwerwiegende Folgen. Buchstäblich über Nacht löste sich mit den politischen Voraussetzungen seines Engagements auch seine Existenzgrundlage in nichts auf. Im Gegensatz zu zahlreichen Intellektuellen auf beiden Seiten der Schützengräben war er jedoch nicht bereit, seine Überzeugungen nun über Bord zu werfen. Er war und blieb Pazifist und Europäer. Durch Vermittlung Rollands

⁶ Hugo von Hofmannsthal et le cercle des Jung-Wiener, a.a.O., S. 36; danach auch die folgenden Zitate.

konnte Guilbeaux im April 1915 als Sekretär der Internationalen Kriegsgefangenenagentur beim Internationalen Komitee vom Roten Kreuz nach Genf gehen. Im Januar 1916 gründete er dort die Zeitschrift »*Demain*«, die einen strikten Anti-Kriegs-Kurs verfolgte und nicht zuletzt die Kriegspolitik Frankreichs heftig attackierte – nach der Devise, in diesen Zeiten habe jeder vor der eigenen Tür zu kehren. Die Ereignisse führten bei Guilbeaux zu einer politischen Radikalisierung; aus dem sensiblen Literaten und feinsinnigen Übersetzer deutscher Lyrik wurde ein entschiedener Anhänger der Zimmerwalder Linken und ein Vertrauter Lenins, der ebenfalls im Schweizer Exil lebte. Für die Regierung Clemenceau avancierte Guilbeaux zu einem der prominenten Staatsfeinde. In Frankreich und in frankophonen Blättern der Schweiz wurden Pressekampagnen gegen ihn inszeniert. Haltlose Beschuldigungen wurden lanciert; es gab Versuche, ihn zum Schweigen zu bringen; Agenten wurden auf ihn angesetzt. Selbst seine Übersetzertätigkeit machte man ihm nun zum Vorwurf. Anfang 1918 wurde ein Ermittlungsverfahren wegen Hochverrats gegen ihn eingeleitet. Es folgten Hausdurchsuchungen und Inhaftierungen, schließlich seine Ausweisung aus der Schweiz. Im Februar 1919, drei Monate nach dem Waffenstillstand, verurteilte ein Pariser Kriegsgericht ihn wegen Einvernehmens mit dem Feind in Abwesenheit zum Tode. Es gab nun einen »Fall Guilbeaux«, der international viel Aufsehen erregte.⁷

Ein Jahr zuvor waren drei seiner Hofmannsthal-Übertragungen erneut erschienen – in der »*Revue d'Autriche*«, einer in Wien erscheinenden Zeitschrift in französischer Sprache, deren Aufgabe es war, im Ausland, vor allem in Frankreich, Verständnis für Österreich zu wecken. Die Anregung zur Gründung dieser »*Revue*«, übrigens auch ihr Titel, stammte von Hofmannsthal. Der befreundete Schriftsteller und Diplomat Paul Zifferer hatte die Anregung aufgegriffen, die Genehmigung und Unterstützung des Außenministeriums erwirkt und die Herausgeberschaft übernommen.⁸ Die erste Nummer erschien am 15. November 1917; Hofmannsthal war mit dem Beitrag »*La Vocation de l'Autriche*« vertreten (dazu ebd., S. 44–47). Die 6. Nummer vom Fe-

⁷ Hierzu Verf.: Bertolt Brechts »Aufruf für Henri Guilbeaux«. Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwürdige »Affäre«. In: *Études Germaniques* 55 (2000), N° 4, S. 737–761.

⁸ Zur Planung und Konzeption der Zeitschrift: BW Zifferer, S. 37–43.

bruar 1918 brachte unter dem Titel »Poésies de M. Hugo de Hofmannsthal, traduites par Henri Guilbeaux« drei der Übertragungen aus Guilbeaux' »Anthologie« von 1913.⁹ Es entbehrt nicht der Logik, daß die Hofmannsthal-Übertragungen des »Vermittlers« Guilbeaux hier verwendet wurden. Wie brisant ein derart harmloser Vorgang unter Kriegsbedingungen sein konnte, wurde spätestens mit der Verurteilung Guilbeaux' deutlich; denn der Abdruck der drei Texte konnte dem Übersetzer nun leicht als Unterstützung der Propaganda des Kriegsgegners ausgelegt werden.

Von seiner Verurteilung erfuhr Guilbeaux in Moskau, wohin er im März 1919 nach seiner Ausweisung aus der Schweiz gegangen war. Während der drei Jahre seines Aufenthalts in Sowjetrußland hatte er wie nur wenige Westeuropäer Gelegenheit, die Realitäten im Lande zu beobachten. Er lernte nahezu alle führenden Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens dieser Jahre kennen. Prägende Erfahrungen machte er im Bereich des Theaters und der bildenden Kunst. Wichtig wurde für ihn der Regisseur Meyerhold, auch Majakowski, Tairow und die Schauspieler des Meyerhold-Theaters. Mit wachsender Skepsis beobachtete er die Entwicklung im Lande, die als »Bürokratisierung« aller Lebensbereiche bezeichnet worden ist, die Intrigen, Fraktionskämpfe und ideologischen Auseinandersetzungen. Guilbeaux war kein Parteimann, kein Funktionär, er bestand auf seiner intellektuellen Unabhängigkeit. Enttäuscht war er vor allem von der sich schon zu Lebzeiten Lenins abzeichnenden, mit dem Namen Stalins verbundenen Entwicklung. Sie war der Hauptgrund dafür, daß er in Moskau nicht heimisch werden konnte. So verließ er im Sommer 1922 das Land und versuchte sich in Berlin als Publizist zu etablieren. Zehn Jahre lebte Guilbeaux, einer der ganz wenigen französischen politischen Exilanten im Deutschland der Weimarer Zeit, in Berlin. Er schrieb Artikel und hielt Vorträge: über das neue Rußland und seine Literatur und Kunst, über Fragen der internationalen Kultur und der Außenpolitik. Er blieb vor allem ein kritischer Beobachter der Entwicklung Sowjetrußlands, wo sich gegen Ende der 20er Jahre Fälle von Repression im Bereich der Kultur häuften. Da er

⁹ S. 141f. Abgedruckt sind die drei Titel »Ballade de la vie extérieure«, »Tercets sur la fragilité« und »Plusieurs, c'est vrai«, die zuerst 1910 im »Mercure de France« erschienen waren (vgl. Anm. 3). Zumindest diese drei Übersetzungen waren Hofmannsthal jedenfalls bekannt.

sich als Agitator der russischen Avantgarde verstand, geriet er zwangsläufig in Konflikt mit der offiziellen russischen Kulturpolitik. Ein zweiter Schwerpunkt seiner publizistischen Tätigkeit in Berlin war sein altes Thema aus der Vorkriegszeit: die Vermittlung zwischen der französischen und der deutschen Kultur.

Es gab in den 20er Jahren wiederholt Versuche, ein Revisionsverfahren im Fall Guilbeaux zu erreichen.¹⁰ Sie blieben lange Zeit ohne Erfolg. Auf die besondere persönliche und politische Situation ist es zurückzuführen, daß die Übersetzertätigkeit Guilbeaux' im Frankreich der Nachkriegszeit nicht die verdiente Aufmerksamkeit fand und schließlich völlig in Vergessenheit geriet. Die Stimmung der öffentlichen Meinung im Lande war ihm nicht günstig; für sie war Guilbeaux nach wie vor der Landesverräter. Erst im Januar 1933 erreichte er seine Rehabilitierung, nachdem sich alle Anschuldigungen gegen ihn als haltlos erwiesen hatten. Die ihm verbleibenden Jahre – Guilbeaux starb 1938 in Paris – widmete er ausschließlich der politisch-publizistischen Arbeit; Übersetzungen entstanden jetzt nicht mehr.

Mitgeteilt wird im folgenden Guilbeaux' bislang übersehene Übertragung von »Der Tod des Tizian«, erschienen im Juli 1911 in der Zeitschrift »La Grande Revue«.¹¹ Ihr lag das dramatische Fragment dieses Titels aus dem Jahre 1901 zugrunde, die bearbeitete Fassung des Bruchstücks von 1892,¹² die Hofmannsthal für einen besonderen Anlaß hergestellt hatte: zur Aufführung anlässlich der Trauerfeier für Arnold Böcklin im Münchner Künstlerhaus am 14. Februar 1901.¹³

Das Bruchstück von 1892, neben »Gestern« (1891) und »Der Tor und der Tod« (1893) eine der charakteristischen lyrisch-dramatischen Arbeiten des jungen Hofmannsthal, war angeregt durch die erste Begegnung

¹⁰ Ende Juli 1924 publizierten Freunde, eine Gruppe unabhängiger französischer Intellektueller, die Schrift »Pour Henri Guilbeaux« (Sonderheft der Zeitschrift »Les Humbles« 9 [Paris 1924], cahiers nos 6–8 [Juin–Juillet–Août]), in der in Einzelbeiträgen die Persönlichkeit Guilbeaux' und seine poetischen und publizistischen Arbeiten gewürdigt wurden.

¹¹ 15 (1911), No 13, 10 Juillet 1911, S. 5–19.

¹² SW III Dramen 1, S. 37–51, 331–409; S. 221–235, 735–754 (ediert von Klaus-Gerhard Pott).

¹³ Erschienen im März 1901: Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment. Leipzig: Insel-Verlag <1901>; unveränderter Nachdruck: 1902 (vgl. SW III Dramen 1, S. 737, 22–30). Diese Ausgabe lag der Übersetzung Guilbeaux' zugrunde.

mit Stefan George im Dezember 1891. Trotz der szenischen Anmerkung »Spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb«,¹⁴ die an historisierende Darstellung denken läßt, thematisiert das Stück aktuelle Fragen, die den kaum achtzehnjährigen Hofmannsthal damals bewegten: das Problem künstlerischen Daseins, das Verhältnis von Leben und Kunst, von Künstlertum und Dilettantismus. Während sich das Dasein Tizians vollendet, werden sich seine Schüler der eigenen Unzulänglichkeit bewußt. Der Spielort – »Die Szene ist auf der Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig« (ebd.) – ist von symbolischer Bedeutung: angesiedelt zwischen der Wirklichkeit der Stadt, dem Leben, und dem Bereich der Kunst, der Villa Tizians. In diesem Zwischenbereich existieren die Schüler, keinem der beiden Bereiche ganz zugehörig. In der Gestalt des sterbenden Tizian stellen sich Kunst und Leben als problemlose Einheit auf höchstem Niveau dar; seine Schüler jedoch sind unfähig, beides miteinander in Einklang zu bringen. Sie sind ästhetische Existenzen, nicht eigenständig produktiv, vielmehr abhängig von der Kunst des Meisters. Damit hebt die kleine Dichtung den Gegensatz von genialer Kunstproduktion und ästhetisierendem Kunstwollen ins Bewußtsein. Die Abgeschlossenheit ästhetischer Sonderbereiche und der hermetische Schönheitskult erscheinen als fragwürdig.

Das latente Unbehagen an dieser Existenzform, die Spannung zwischen der Hinwendung zur Kunst und der Sehnsucht nach dem rätselhaften Leben, wird in Gianinos Traumerzählung spürbar; dagegen bringt Desiderio in seiner Replik die Verachtung des Ästheten gegenüber dem gemeinen Leben schroff zum Ausdruck.¹⁵ Gianino und Desiderio sind offensichtlich als Abbilder der unterschiedlichen Charaktere Hofmannsthals und Stefan Georges angelegt.¹⁶ Die Begegnung mit George, der damals aus dem Pariser Kreis um Mallarmé kam (die Stilisierung Tizians zum Meister, seiner Schüler zu Jüngern dürfte dem Bild entsprechen, das er Hofmannsthal vom Mallarmé-Kreis vermittelte), war für den jungen Hofmannsthal von großer Bedeutung. Der Dialog zwischen Gianino und Desiderio belegt freilich auch, daß er sich früh der Distanz zu George bewußt war, die in der Folge zu Differenzen und schließlich zum Bruch führte.

¹⁴ SW III Dramen 1, S. 38.

¹⁵ Ebd., S. 45, 4–46, 8.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 334, 10–14.

Welche inhaltlichen Momente waren es, die den kleinen Text aus dem Jahre 1892 – »viel eher ein Dialog in der Manier des Platon aus Athen als ein Theaterstück«,¹⁷ konzipiert ursprünglich als eine Art Vorspiel für »ein viel größeres Ganzes«¹⁸ – ein Jahrzehnt später für den konkreten Zweck als geeignet erscheinen ließen? In den Gesprächen der Tizian-Schüler verschränkten sich von Anfang an Anspielungen auf Bilder Tizians mit solchen auf Motive Arnold Böcklins.¹⁹ Doch nicht nur wegen dieser Anspielungen bot sich das Stück zur Trauerfeier für den Maler besonders an. Entscheidend vielleicht, daß hier – vor dem Hintergrund des Böcklin-Kults der 1890er Jahre – im Sterben dessen, der die Einheit von Kunst und Leben in Vollendung repräsentierte, die Unzulänglichkeit der Nachkommenden deutlich zutage trat. Mit dem Tode Tizians/Böcklins ging das Zeitalter großer Kunst zu Ende: Das war die Botschaft, die das kleine Stück vermittelte. Es war geprägt vom Bewußtsein einer epochalen Krise der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts.

Erforderlich war ein neuer Prolog und die verstärkende Umgestaltung der Schlußpassagen des Bruchstücks. Den Prolog von 1892, Ausdruck der Bewunderung für Georges Kunst,²⁰ ersetzte Hofmannsthal durch Verse der Huldigung, die – gesprochen im Proscenium angesichts einer Büste Böcklins – Schmerz und Trauer über den Verlust, aber auch Trost im Gedanken an das Bleibende zum Ausdruck bringen, das der Künstler hinterließ. Für den neuen Zweck nicht mehr geeignet waren auch die Schlußpassagen: die Beschreibung eines hinter der Szene entstehenden Tizian-Bildes durch drei seiner weiblichen Modelle. »Es bedurfte einer Emotion und eines szenischen Vorganges für den Abschluß«, schrieb Hofmannsthal am 7. Februar 1901. »Auch mußte das Eintreten

¹⁷ Hofmannsthal in einem Brief an Alfred von Berger vom 5. Oktober 1892 (ebd., S. 377, 28f.).

¹⁸ Ebd., S. 386, 31f. – Zur geplanten Fortsetzung ebd., S. 334, 40–335, 18.

¹⁹ Martin Stern hat diese Zusammenschau von Tizian und Böcklin, von Spätrenaissance und Fin de siècle, im »Tod des Tizian« analysiert und den Stellenwert Böcklins im ästhetischen Denken des jungen Hofmannsthal dargestellt: Böcklin – George – Hofmannsthal. Zu Arnold Böcklins 150. Geburtstag am 16. Oktober 1977. In: HB 17/18 (1977), S. 326–333. – Es war bekannt, daß Böcklin seit einem Schlaganfall im Mai 1892 schwer krank war. Dies erklärt, warum Hofmannsthal (vermutlich noch im selben Jahr oder wenig später) szenische Einfälle »eventuell für das Begräbnis Böcklins« (SW III Dramen 1, S. 738, 23) notierte.

²⁰ Vgl. SW III Dramen 1, S. 333, 11–20.

des Todes angedeutet werden«.²¹ Die abschließenden Verse wurden ersetzt durch einen Dialog zwischen Gianino und Lavinia. Gianino zeigt sich vom Grauen angesichts des Todes und der Sterblichkeit des Menschen ergriffen; Lavinia dagegen preist jene, die sich im Bewußtsein der Sterblichkeit dem Leben anvertrauen und das Dasein genießen.

Hofmannsthals Text, vor allem die großen Monologe, auch der neue Prolog mit seiner dicht gefügten, anspielungsreichen poetischen Bildlichkeit, stellte für einen jungen Übersetzer eine Herausforderung ersten Ranges dar. Guilbeaux ging bei der Übertragung von Lyrik konsequent vom Wortsinn und vom Sinn der poetischen Bilder aus und verzichtete bewußt auf eine formale Gestaltung durch Metrum und Reim.²² Nach seiner Auffassung war die primäre Aufgabe des Übersetzers die Vermittlung der poetischen Idee. Die Verluste, die sich im Bereich der Form zwangsläufig ergaben, glaubte er als sekundäre Aspekte von Lyrik in Kauf nehmen zu können. In diesem Punkt berief sich Guilbeaux auf den amerikanischen Theoretiker Ralph Waldo Emerson, der in seinem Essay »The Poet«, den auch Hofmannsthal sehr gründlich gelesen hat, den Zusammenhang von poetischer Idee und metrischer Form folgendermaßen beschrieb:

it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, – a thought so passionate and alive, that [...] it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form.²³

²¹ Brief an Benno Becker, der für das Gesamtarrangement der Münchner Aufführung verantwortlich war (ebd., S. 746,29–31). – Zur Aufführung, bei der neben Hofmannsthal die gesamte Münchner Künstlerschaft (übrigens auch Stefan George) anwesend war: ebd., S. 749,1–751,11 und 752,3.

²² Hofmannsthal selbst hatte in den beiden neu verfaßten Textpassagen (Prolog und Schlußteil) durchweg auf Reimbindung verzichtet, die im Bruchstück von 1892 noch vorherrschend war.

²³ Ralph Waldo Emerson: Essays. London 1903, S. 312. – Hofmannsthal, in dessen Nachlaßbibliothek im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M., der Band erhalten ist, hat den Aufsatz mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen versehen. Neben der zitierten Textstelle findet sich das Notat: »starke Conception schafft das Gedicht, die Intention baut sich die Form«. – Aus der These von der genetischen Priorität der poetischen Idee vor ihrer formalen Gestalt glaubte Guilbeaux einen besonderen Anspruch der Übersetzung herleiten zu können; hierzu Verf.: »La traduction ... une excellente pierre de touche«? A.a.O., S. 211f.

Den lyrischen Charakter der Übertragungen Guilbeaux' begründen nicht Metrum und Reim, sondern der poetische Rhythmus, um den sich der Übersetzer erkennbar bemühte – im Falle der hier mitgeteilten Übertragung weitgehend erfolgreich. An Textstellen, an denen die äußerste Verkürzung des poetischen Ausdrucks – auch aus Gründen der Sprachstruktur – im Französischen nicht reproduzierbar war, sind Verse allerdings teilweise in rhythmische Prosa aufgelöst, in einigen Fällen auch in schlichte Prosa.

Der Übersetzer folgte im allgemeinen genau dem Wortlaut seiner Vorlage, dem Erstdruck des dramatischen Fragments vom März 1901.²⁴ Auf einige Mißverständnisse und auf Differenzen zwischen Vorlage und Übertragung, die über die üblichen Freiheiten des Übersetzers hinausgehen, wird in Anmerkungen aufmerksam gemacht.

²⁴ Vgl. Anm. 13. Da der Erstdruck zugleich Textgrundlage der Kritischen Ausgabe ist, kann im folgenden darauf verwiesen werden.

LA MORT DU TITIEN

Fragment dramatique écrit en 1892, représenté au Théâtre d'Art (Künstlerhaus) de München le 14 février 1901, comme cérémonie mortuaire à la mémoire de Böcklin.

DRAMATIS PERSONAE

LE PROLOGUE

FILIPPO POMPONIO VECELLIO, dit TITIANELLO, fils du Maître

GIOCONDO

DESIDERIO

GIANINO, âgé de 16 ans et très beau

BATISTA

ANTONIO

PARIS

LAVINIA, une fille du Maître

CASSANDRA

LISA

La scène se passe en 1576, année où le Titien mourut à l'âge de cinquante-neuf ans.

Le rideau – un Gobelin – est baissé. A l'avant-scène le buste de Böcklin sur une colonne; au pied de celle-ci une corbeille emplie de fleurs et de branches fleuries.

LE PROLOGUE *entre à la dernière mesure de la symphonie, des porteurs de flambeaux le suivent.*

LE PROLOGUE *est un jeune homme. Il porte un vêtement de deuil vénitien.*

LE PROLOGUE

Tais-toi, musique, à présent! Cette scène est à moi,
Je veux me lamenter, car j'en ai tout le droit.
La sève de cette jeunesse ancienne coule en moi,
Et lui, de qui la statue me regarde,
Etait pour mon âme un ami si cher!

J'ai un tel besoin de ce bien-là,
Car les ténèbres sont nombreuses en ce temps.
Et tel le cygne – animal qui nage heureux –
Baise et mouille les mains de la Naïade
Dont il prend la nourriture – ainsi dans les heures sombres,
Je m'inclinai vers ses mains
Pour prendre la nourriture de mon âme: les profonds rêves.
Dois-je orner seulement ton image avec des branches et des fleurs?
Tu m'as paré l'image du monde,
Et tu as magnifié si splendidement
La grâce de toutes les branches en fleurs,
Que je me suis jeté ivre sur le sol
Et que j'ai senti, poussant des cris de joie,
La nature étincelante lorsqu'elle laissa tomber sur moi sa draperie!

Ecoute, ami! Je ne veux pas envoyer des hérauts
Criant ton nom aux quatre vents
Comme lorsque les rois meurent:
Un roi laisse à ses héritiers la gloire
Et à une pierre tombale l'éclat de son nom –
Mais toi, tu fus un si grand magicien,
Que, ton apparence s'en allant, je ne sais pas
Tout ce qui ne reste pas de toi ici et là,
Avec une puissance mystérieuse de survie,
Elle vient, cette apparence, au bord, hors du flot de la nuit
L'œil enténébré – ou son oreille poilue
Pour écouter, se dresse, derrière le lierre.

C'est pourquoi

Je ne croirai jamais que je suis seul en quelque lieu
Où sont des arbres et des fleurs, oui même
Où sont des pierres silencieuses et de petits nuages
Sous le ciel; que quelque chose de transparent
Tel qu'Ariel voltige derrière moi.
Car je le sais: un lien secret
T'unissait à mainte créature!

Et la rosée²⁵ du printemps
Te souriait, comme une femme
Regarde en riant celui à qui elle se donne dans la nuit!

Je pensais te pleurer; mais ma bouche
Ne trouve que des mots ivres et joyeux.
C'est pourquoi il convient que je ne reste pas ici plus longtemps.
Je veux seulement frapper le sol trois fois de mon bâton
Et emplir cette tente de visions.
Je les chargerai du poids de la tristesse
Pour qu'elles s'en aillent chancelantes,
Afin que chacun puisse pleurer et sentir
Quelle grande mélancolie est ajoutée
A tous nos gestes.

Vous allez être témoins
De l'image des heures, angoissantes et sombres.
Ecoutez à présent la gloire tant regrettée
Du grand Maître, que va vous dire une bouche enténébrée.

LE PROLOGUE *s'en va, les porte-flambeaux le suivent.*

L'avant-scène est plongée dans l'obscurité. La symphonie réapparaît. Le buste disparaît.

On entend le triple coup de bâton. Le rideau se devise et découvre la scène.

La scène représente la terrasse de la villa du Titien, près de Venise. En arrière, la terrasse est terminée par une rampe de pierre ajourée, au-dessus de laquelle on voit dans le lointain les sommets de pins et de peupliers. En arrière et à gauche, un escalier que l'on ne voit pas mène au jardin. Le haut de l'escalier est indiqué sur la terrasse par deux vases de marbre. Le côté gauche de la terrasse tombe à pic sur le jardin. Du lierre et des roses y grimpent, formant avec le haut bosquet et les branches tombantes du jardin un fourré impénétrable.

²⁵ In der Vorlage steht hier »des Frühlings Au« (SW III Dramen 1, S. 224, 18), nicht »Tau«.

A droite, des marches en forme d'éventail, sur le coin de derrière, conduisent à une galerie ouverte et à la porte de la maison que ferme un rideau. Le mur de la maison est garni de rosiers et de vignes et orné de bustes. Aux appuis de fenêtre, des vases d'où retombent des plantes grimpantes.

Midi de fin de printemps. Sur les coussins et les tapis recouvrant les marches qui entourent la rampe, DESIDERIO, ANTONIO, BATISTA et PARIS sont couchés. Tous sont silencieux. Le vent remue légèrement le store de la porte. Une pause. TITIANELLO et GIANINO viennent par la porte à droite. DESIDERIO, ANTONIO, BATISTA et PARIS s'avancent, soucieux, vers eux et les pressent de questions. Après un petit moment:

PARIS

Pas bien?

GIANINO, d'une voix étranglée

Très mal.

A Titianello qui fond en larmes.

Mon pauvre, mon cher Pippo!

BATISTA

Il dort?

GIANINO

Non. Il est éveillé et délire.

Il a demandé son chevalet.

ANTONIO

On ne peut pas le lui donner seul, n'est-ce pas, non?

GIANINO

Si, dit le médecin. Ne le tourmentons pas

Et remettons-lui ce qu'il veut.

TITIANELLO, éclatant

C'est donc aujourd'hui ou demain la fin?

GIANINO

Il ne peut plus, dit-il, nous dissimuler plus longtemps ...

PARIS

Mourir! Non, le Maître ne peut pas mourir!

Le médecin ment, il ne sait pas ce qu'il dit.

DESIDERIO

Le Titien mourir! Lui qui crée la vie?

Qui donc alors aurait le droit et la force de vivre?

BATISTA

Mais il ne sait pas lui-même comment il se trouve?

TITIANELLO

Fiévreusement, il peint son nouveau tableau,

En hâte, essoufflé, d'une manière inquiétante.

Les jeunes filles sont près de lui et doivent ainsi demeurer,²⁶

Mais il nous a ordonné d'aller hors de la chambre.

ANTONIO

Peut-il donc peindre, en a-t-il donc la force?

TITIANELLO

Avec une passion incompréhensible

Que jamais je ne lui ai vue lorsqu'il peignait,

Pressé par une torturante violence ...

UN PAGE *vient de la direction de la porte à droite, suivi d'un domestique. Frayeur générale.*

TITIANELLO, GIANINO, PARIS

Qu'y a-t-il?

²⁶ »Die Mädchen ... müssen stehn«, heißt es bei Hofmannsthal (ebd., S. 226, 14); gemeint ist »Modell stehen«, nicht »stehen« im Sinne von »verweilen«.

LE PAGE Rien, rien. Le Maître a commandé
Qu'on lui apporte les tableaux du pavillon.

TITIANELLO

Que veut-il donc en faire?

LE PAGE

Il doit les voir, dit-il ...

»Comparer avec la nouvelle toile qu'il peint
Les anciennes, les misérables, les pâles ...
Des choses très obscures lui sont devenues claires,
Une nouvelle intelligence lui est venue
A lui qui jusqu'ici n'était qu'un fichu bousilleur ...«
Faut-il satisfaire son désir?

TITIANELLO

Allez, dépêchez-vous!

Chaque pulsation que vous arrêtez lui est une torture.

Pendant ce temps, les domestiques ont fait apparition sur la scène. De l'escalier, le page leur fait signe.²⁷ TITIANELLO monte sur la pointe des pieds et, doucement, il soulève le rideau.²⁸ Les autres vont et viennent agités.

ANTONIO, à mi-voix

Combien terrible, la fin! Oh! combien indicible ...
Le divin, le Maître, plaintif, balbutiant ...

TITIANELLO, revenant

De nouveau, tout est calme et un rayon reluit
De sa pâleur. Il peint et peint.
Une bonne lueur est dans ses yeux,
Comme toujours, il bavarde avec les jeunes filles.

²⁷ Die Szenenanweisung der Vorlage: »An der Treppe holt sie der Page ein.« (Ebd., S. 227, 5f.)

²⁸ »TITIANELLO geht auf den Fussspitzen, leise den Vorhang aufhebend, hinein«, lautet die Anweisung vollständig (ebd., S. 227, 6f.).

ANTONIO

Asseyons-nous encore sur les marches

Et espérons ... jusqu'à ce que cela s'aggrave encore ...

Ils s'asseyent. TITIANELLO joue avec les cheveux de GIANINO, qui a les yeux mi-clos.

BATISTA, *à part*

Pire ... puis le pire enfin ... non,²⁹

Le mort, le sourd, l'aride au-delà ...

Aujourd'hui cela nous paraît encore inconcevable ...

Et pourtant, ce sera demain.

Pause.

GIANINO

Je suis si fatigué!

PARIS

C'est l'air lourd qui fait cela, et le vent du Midi.

TITIANELLO, *souriant*

Le pauvre a veillé toute la nuit!

GIANINO, *s'appuyant sur le bras*

Oui, toi ... C'est la première nuit que j'ai veillé.

Mais d'où le sais-tu donc?

TITIANELLO

Oh! je l'ai bien vu,

D'abord, ton haleine calme était si proche de la mienne,

Puis tu t'es levé et t'es assis sur les marches ...

GIANINO

C'était lorsque j'allais, à travers la nuit bleue,

Comme un appel mystérieux,

²⁹ Unübersetzt bleibt der hier folgende Vers: »Das Schlimmste kommt, wenn gar nichts Schlimmes mehr.« (Ebd., S. 227,23)

Rien ne dormait dans la nature.
 Respirant profondément et les lèvres humides,
 Elle reposait, écoutant, épiant,
 Dans les épaisses ténèbres la trace de choses secrètes.
 Ruisselant, goutte à goutte, apparut le scintillement des étoiles
 Par la campagne douce qui veillait.
 Et les fruits au sang lourd paraissaient tout gonflés
 Dans la lune jaune et sa splendeur totale,
 Et toutes les sources brillaient sous son fluide.
 Et de graves harmonies s'éveillèrent.
 Et là où les ombres des nuages glissaient hâtivement
 Il y avait un bruit de pas nu et souple ...
 Doucement, je me levai – j'étais serré contre toi –
Il se lève, tout en racontant, et s'incline vers TITIANELLO.
 Alors, à travers la nuit, un doux son s'éleva,
 Comme si l'on entendait la douce plainte de la flûte
 Que balance dans sa main le faune rêveur
 Debout dans le noir laurier,
 Sur une couche de violettes.
 Je le vis briller, silencieux et marmoréen;
 Et autour de lui dans le bleu argenté, dans la moiteur
 Où les grenades ouvertes se balançaient
 Je vis nettement beaucoup d'abeilles voler
 Et beaucoup plonger dans le rouge et butiner,
 Ivres du parfum nocturne et du suc mûr.
 Comme la légère respiration des ténèbres
 Me transmettait le parfum du jardin,
 Il me sembla que flottait sur moi
 Comme une draperie, souple et ondulante,
 Et que me touchait une main chaude.
 Dans les rais blancs et soyeux de la lune,
 Des moucherons dansaient follement en masse compacte,
 Et il y avait sur l'étang une molle clarté
 Qui barbotait dans l'eau, étincelante.
 Aujourd'hui, je ne sais plus s'il y avait des cygnes,
 Ou des corps blancs de naïades se baignant,

Et comme un doux parfum de cheveux de femmes
Se mêlait à celui de l'aloès ...
Je confonds tout ce qui était là
En une si colossale et puissante magnificence
Que l'âme demeure silencieuse et la parole sans âme.

ANTONIO

Il est digne d'envie, celui qui peut vivre cela encore
Et tisse de pareilles choses dans les ténèbres!

GIANINO

Mi-rêvant, j'étais allé jusqu'à l'endroit
Où l'on voit la ville immobile
Murmurante et serrée dans l'habit magnifique
Que lui fait la lune lorsqu'elle dort.
Son murmure parfois plane dans le vent nocturne
Si mystérieux, effaçant toute plainte,
Oppressé si étrangement et si séduisant.
Je l'ai entendu souvent – pourtant je ne pensais jamais ...
Lorsque tout à coup j'ai eu ce sentiment complexe:
Je perçus dans son lourd silence de pierre,
Entraîné par le bleu torrent de la nuit,
Le cortège sauvage et rouge des bacchantes,
Je vis brûler le phosphore par-dessus les toits
Et le reflet flottant des choses secrètes,
Et je ressentis surprise et vertige:
La ville dort; mais l'ivresse, la souffrance,
La haine, l'esprit, le sang veillent – la vie veille.
La vie, l'élément vivant, l'élément tout puissant –
On peut l'avoir et cependant oublier ...
Il s'arrête un instant.
Et tout cela m'a si fatigué:
C'était trop en une seule nuit.

DESIDERIO, *appuyé sur la rampe*, à GIANINO
Vois-tu la ville, comme elle est calme, à présent?

Enveloppée de vapeur et de l'ardeur dorée du soir,
 Et du jaune clair rosé et gris clair,³⁰
 Dans une beauté attirante et une pureté humide et rayonnante,
 Seules dans ces vapeurs mystérieuses,
 Demeurent la laideur et la vulgarité,
 Et près des animaux, habitent les fous.
 Et ce que l'éloignement doucement cèle
 Est terne et dégoûtant et insipide et plein
 D'êtres qui ne connaissent pas la beauté
 Et qui pour parler de leur monde se servent de nos paroles.
 Car notre volupté ou notre souffrance
 Avec les leurs n'a que le terme de commun ...
 Et lorsque nous sommes plongés dans un profond sommeil,
 Ce sommeil n'est pas identique au leur:
 Là dorment les fleurs pourpres et le serpent d'or,
 Là dort la montagne où les Titans donnent leurs coups de marteau ...
 Mais eux ils dorment pareils aux huîtres.

ANTONIO, *à moitié levé*

C'est pourquoi elles sont hautes et élancées les grilles
 Entourant le jardin
 Que le Maître a fait édifier;
 C'est pourquoi par les exubérants branchages fleuris
 On soupçonne le dehors plutôt qu'on ne le voit.

PARIS, *de même*

Voilà l'enseignement des chemins entortillés.

BATISTA, *de même*

C'est le grand art du fond
 Et le secret des lumières indécises.

TITIANELLO, *les yeux fermés*

Cela rend si beaux les sons presque évanouis,

³⁰ Der folgende Vers Hofmannsthals (»Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau«, ebd., S. 230, 3) fehlt in der Übertragung.

Si beaux les mots obscurs des poètes défunts
Et toutes choses auxquelles nous renonçons.

<PARIS>

C'est le charme des jours passés
Et la source de l'infinie beauté,
Car nous étouffons là où nous sommes familiarisés.

Tous restent silencieux. Une pause.

TITIANELLO *verse les larmes.*

GIANINO, *cajoleur*

Tu ne dois pas ainsi rester inconsolable,
Tu ne dois pas penser toujours à l'unique chose.

TITIANELLO, *souriant tristement*

Comme si le malheur n'était donc autre chose
Que cette obligation éternelle d'y penser,
Jusqu'à ce qu'enfin ce soit incolore et vide ...
Aussi laisse-moi m'agiter dans ces seules pensées.
J'ai ôté pour longtemps l'habit multicolore
Des voluptés et des souffrances
Que la confiance a tissé autour ...
Simplement j'ai déjà désappris de sentir.

Une pause.

GIANINO *est incliné de côté sur les marches, la tête appuyée sur les bras, assoupi.*

PARIS

Où donc est Giocondo?

TITIANELLO

Bien avant le matin

– Vous dormiez encore – doucement, il se coula par la porte,
Avec, sur son front pâle, le baiser des soucis de l'amour
Et sur les lèvres les mots jaloux ...

Des pages portent sur la scène deux tableaux (la »Vénus aux Fleurs« et la »Grande Bacchanale«). Les disciples se lèvent et, tout le temps que dure ce transport, demeurent debout, la tête inclinée et la toque à la main.

Après une pause (tous sont debout):

DESIDERIO

Qui vivra après cet artiste, ce créateur
Au cerveau magnifique, ce maître de toutes choses
Et simple et sage comme un enfant?

ANTONIO

Quel est celui qui croit à son initiation?

BATISTA

Quel est celui qui ne craindra pas sa science?

PARIS

Et qui donc nous dira si nous sommes artistes?

TITIANELLO

Il a vivifié la forêt immobile;
Là où les bruns étangs reposent, murmurant,
Où les vrilles de lierre rampent autour des hêtres,
Il a créé des dieux dans le néant;
Le satyre qui joue la syrinx
Jusqu'à ce que toutes choses se résolvent en désir
Et que les pâtres s'unissent aux bergères ...

BATISTA

Il a donné un sens aux nuages
Qui là-haut planent chimériques:
A tout ce qui s'étend, pâle et mystérieux,
Il a communiqué de doux désirs.
Les flots noirs puissants, ourlés d'or,
Les flots gris et ronds qui se contractent en souriant,
Et ceux d'argent rosé qui s'étirent le soir,

Grâce à lui ils ont une âme, ils ont un sens.
Des écueils nus, blêmes,
Des flots verts bouillonnant en écumes blanches,
Des noires collines aux rêves immobiles
Et des chênes en deuil, atteints par la foudre,
Il a fait quelque chose d'humain que nous comprenons,
Et il nous a enseigné à voir l'esprit de la nuit.

PARIS

Il nous a éveillés de la demi-nuit,
Il a clarifié et enrichi nos âmes,
Il nous a appris à jouir de chaque jour qui s'écoule
Et des flots ainsi que d'un spectacle;
A comprendre la beauté de toutes les formes
Et à prendre soin de notre propre vie.
Les femmes et les fleurs et les flots,
Et la soie et l'or et le rayon des pierres multicolores
Et le haut pont et la vallée au printemps
Et les blondes nymphes dans les flots cristallins,
Et les choses auxquelles chacun aime seulement à rêver,
Et la magnificence qui nous environne
Ont été douées de sa grande beauté
Depuis qu'elles ont été traversées par son âme.

ANTONIO

Ce qu'est pour la svelte beauté une danse en rond
Ce qu'est la lueur des flambeaux pour un cercle de masques bariolés,
Ce qu'est pour l'âme qui se recueille et sommeille
La musique qui fluctue et la berce de ses rythmes,
Et ce qu'est le miroir pour une jeune femme
Et pour la fleur le soleil clair et tiède:
C'est un œil, un élément plein d'harmonie
Où se reconnaît la beauté elle-même
Qui a trouvé la nature dans un rayon de son essence.
»Eveille-nous, fais de nous une bacchanale!«
Criait tout ce qui vit, qui le désirait avec ferveur
S'étendant silencieux sous son regard.

Tandis que parle ANTONIO les trois jeunes filles sont venues doucement de la direction de la porte. Elles demeurent debout et attentives. Seul, TITIANELLO, à l'écart, un peu à droite³¹, paraît les remarquer. LAVINIA a les cheveux blonds, sous un filet doré et porte un riche vêtement de patricienne de Venise. CASSANDRA et LISA, qui ont de 17 à 19 ans, portent chacune un habit simple, fait d'une étoffe blanche, collante et flottante. Autour du haut de leurs bras nus, une manière de cercle doré. Leurs sandales sont nouées au moyen de cordons d'or. Les cheveux de CASSANDRA sont couleur blond-cendrée, les cheveux noirs de LISA sont ornés d'un bouton de rose jaune. En elles il y a quelque chose d'enfantin, de même qu'en GIANINO quelque chose de virginal. Un page vient derrière elles, portant une cruche à vin en argent et ouvragée et une coupe.

ANTONIO

Qu'ils nous soient gracieux les arbres lointains
Là-bas, rêveurs dans le vent du soir.

PARIS

Et que nous percevions la beauté dans le vol
De la blanche voile, là, dans le port bleuâtre ...

TITIANELLO, *aux jeunes filles, après les avoir saluées en s'inclinant légèrement. Tous les autres se tournent.*

Que nous goûtions, ainsi que la musique et un bonheur
Le parfum et la lumière de vos cheveux,
Et l'ivoire mat de vos corps,
Et les ceintures d'or qui mollement vous entourent –
Ainsi il nous a enseigné à voir ces choses ...

Amèrement:

Et là-bas on ne le comprendra jamais!

DESIDERIO, *aux jeunes filles*

Est-il seul? Quelqu'un ne doit-il pas aller vers lui?

³¹ In der Vorlage: »der zerstreut und teilnahmslos etwas abseits rechts steht« (ebd., S. 233, 15f.).

LAVINIA

Non. Restez tous ici. Il ne veut voir personne.

TITIANELLO

Oh, que doucement la mort s'incline vers lui
Dans cette belle ivresse et ce silence!

Tous se taisent.

GIANINO, *éveillé, s'est levé pendant ces dernières paroles. Il est à présent très pâle. Il regarde soucieux chacun des personnages.*

Tous se taisent.

GIANINO *fait un pas vers TITIANELLO. Puis, il s'arrête en tressaillant. Il se laisse choir tout à coup devant LAVINIA, seule et debout. Il presse la tête contre les genoux de LAVINIA.*

GIANINO

La mort! Lavinia, je suis saisi d'épouvante!
Je n'ai jamais été aussi près d'elle. Jamais,
Jamais plus je ne pourrai oublier que nous mourons!
A présent, je serai toujours silencieux
Là où les hommes rient; et, le regard stupide,
Je penserai que tous, nous devons mourir.
J'ai vu ceci un jour: ils portaient en chantant
Quelqu'un qui allait mourir.
Il chancelait et je vis tous les gens,
Je vis les arbres qui, dans le vent léger,
Balançaient leurs douces branches ombrageantes.
Lavinia, nous prendrons ce chemin!

Lavinia, je n'ai dormi que peu de temps
Là, sur ces marches, et le premier mot
Quand je levai les yeux – fut la mort!
Frissonnant:

De l'air se penchent de telles ténèbres!

LAVINIA *est debout, le regard levé vers le ciel clair. Elle effleure de la main les cheveux de GIANINO.*

LAVINIA

Je ne vois point de ténèbres. Je vois un papillon
Qui fend l'air. Là s'allume une étoile
Et ici un vieil homme va se reposer.
Son dernier pas ne traîne pas la lassitude,
Mais il la fait sentir.

Tandis qu'elle parle et qu'elle tourne le dos à la porte, une main invisible a tiré sans bruit et promptement le rideau sur le côté.

Tous, TITIANELLO *devant, gravissent les marches, sans dire mot, retenant leur haleine.*

LAVINIA, *continuant à parler tranquillement*

Salue la vie!

Salut à qui, pris dans les rêts de l'existence
Ne cherche pas à subtiliser et respire intensément,
Abandonne au courant magnifique son corps libre
Et vers les belles rives porte ...

Elle s'arrête soudain et regarde autour d'elle. Elle comprend ce qui est arrivé et suit les autres.

GIANINO, *encore sur ces genoux, plein d'émotion*

Fini! ...

Il se lève et suit les autres. – Le rideau tombe.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Adapté de l'allemand par HENRI GUILBEAUX.

Unbekannte Essays von Robert Musil
Versuch einer Zuweisung anonymer Beiträge
im »Losen Vogel«

Vorbemerkungen

Der Reiz alles Problematischen, die Freude am X [...] ist aber [...] zu groß, als daß diese Freude nicht immer wieder wie eine helle Glut [...] über alle Gefahr der Unsicherheit [...] zusammenschläge.

Nietzsche (in der »Vorrede« zur
»Fröhlichen Wissenschaft«)

Nicht mit einer Signatur oder vergleichbaren »Zeichen« versehene d.h. anonyme Erscheinungen sind in einer Zeit der Namen eine besondere Herausforderung. In den bildenden Künsten hat sie neben Hilfsnamen wie »Meister mit den Bandrollen« oder »Petrarca-Meister« zu einer Fülle von Attributionen geführt; vor allem, weil der Markt, auf dem die Gier einzelner und der Museen nach großen Namen den großen Preis macht, danach lechzt; so daß sich der Betrachter eines Rembrandt, van Gogh usw. nicht zu Unrecht immer wieder einmal fragt, ob das stolz von einer Galerie herausgestellte Bild denn auch tatsächlich echt sei; und weil er überdies weiß, wie auch in jüngster Zeit renommierte Museen und Auktionshäuser mit ausgewiesenen Experten auf Fälschungen hereinfielen und statt durch Forschung durch bloßen Zufall dahinter kamen. Oder weil er weiß, daß die zahllosen Zuschreibungen zahlreiche Abschreibungen nach sich zogen, etwa die Anzahl der erhaltenen eigenhändigen Gemälde Rembrandts sich von 1935 festgestellten über 600 zunächst um ein rundes Drittel und inzwischen nochmals verringert hat. – Ohne jeden Zweifel: Wäre der »Lose Vogel« eine Sammlung 1911 bis 1914 entstandener und erworbener Gemälde, noch das kleinste davon

wäre längst attribuiert und die Attribution diskutiert. Im Wissen um die Probleme des Attribuirens auf dem Gebiet der bildenden Künste habe ich die Herausforderung angenommen und bin das Wagnis eingegangen.

Ein Teil der hier mitgeteilten Attributionen ist skizzenhaft entstanden im Zusammenhang mit meinen textkritischen Untersuchungen zu Kafka. Bei der Rolle, die Blei für Kafka spielt, mußte dabei auch die Zeitschrift der Anonymen »Der Lose Vogel« genauer angesehen werden; denn viele der jungen Leute, die Blei gefördert hat oder die mit ihm in Kontakt waren – Carl Einstein, Karl Klammer, Robert Musil, René Schickele, Kurt Tucholsky u. a. – wählen wie Blei selbst irgendwann einmal ein Pseudonym, ein Kryptononym oder die Anonymität. Erste Ergebnisse zum »Losen Vogel«, die sich an meinen Aufsatz über Max Brods Jahrbuch »Arkadia« in Ernst L. Hauswedells »Philobiblon« anschließen sollten, blieben jedoch als Entwurf liegen. Wieder aufgenommen, nachdem in den vielen Jahren sich dieses heiklen Geschäfts niemand angenommen und um diese recht eigentlich textkritische Frage gekümmert hat, jetzt überdies gefördert durch inzwischen weit gediehene Werk-, Brief- und Tagebuch-Ausgaben, verselbständigten sich Teile des damaligen Entwurfs, so zu Musil und Rudolf Borchardt.¹

Die bisher einzige Attribuierung eines anonym erschienenen Textes von Musil, der Glosse »Kriegsdämmerung« durch Jürgen C. Thöming,² experimentiert zunächst mit statistischen Erhebungen zu Satz- und Wortlängen und zur Wortklassenverteilung, läßt dem jedoch, weil bei solchen Verfahren »normalerweise Texte von zehnfachem Umfang zugrunde gelegt werden«, als sicherere die »traditionelle formale und inhaltliche Analyse« folgen. Insofern es sich bei den Aufsätzen im »Losen Vogel« auch um einige sehr kurze Texte handelt, die kaum ein Viertel des Umfangs der »Kriegsdämmerung« haben, wäre mit einem statistischen Verfahren kaum etwas zu gewinnen; auch genügte eine Auswertung nur über diese Statistiken selbst bei längeren Texten nicht, solange Vergleichswerte aus dem Bereich jener Autoren fehlen, in dem Musil seine Prosa-Wortkunst entwickelt hat; das sind vor 1914 eben nicht – wofür Thöming

¹ Eine Studie zu Borchardt im »Losen Vogel« werde ich demnächst vorlegen.

² Wie erkennt man einen anonym veröffentlichten Musil-Text?, in: *Etudes Germaniques* 25, 1970, S. 170–183.

Vergleichswerte hat – Döblin, Rilke, Kafka, Lessing, Albert Einstein, Mommsen, sondern z. B. Nietzsche, Kerr, Blei, Carl Einstein, Borchardt. Weil die Beiträger des »Losen Vogels«, in deren Mitte er schreibt, offensichtlich ein gleichgerichtetes Streben in Ausdruck und Inhalten zusammenführt, stellt sich überdies das Problem des Gruppenstils. Es ist freilich denkbar, daß statistische Verfahren sich auch mit Erscheinungen eines Gruppenstils beschäftigen, einmal feinere Raster (auch für rhetorische Mittel) zu entwickeln und entsprechende Vergleichsdaten aus Werken vor 1914 und von einer ganz bestimmten Reihe von Autoren bereitzustellen vermögen. Inzwischen fiel der Entschluß gegen die Mechanik einer Statistik ohne sinnvolle Vergleichsdaten nicht allzu schwer.

Zum Wagnis des Unterfangens, zur »traditionellen Methode« – einem textkritisch vergleichenden und interpretierenden Verfahren: Besonderheiten zu gewahren, zu erkennen, zu unterscheiden, dabei stets »die Erfahrung zu erweitern und die Methode zu reinigen«³ – und zu einigen Problemen des Attribuierens wird im Laufe der Zuweisungen immer von neuem die Rede sein müssen. Im Grundsätzlichen ähnelt die Methode der in den bildenden Künsten entwickelten; ist z. B. einem Vorgehen vergleichbar, wenn eine bislang unbekannte und nicht bezeichnete Radierung zuzuweisen ist. Als Basis der Zuschreibung sind Umfeld, Zeit und Ort der Entstehung des Drucks zu sichern. Mit der Ein- und Zuordnung der Gegenstände und ihrer besonderen Darstellung, des gewissermaßen Ikonographischen, beginnt die Notwendigkeit, den Individualstil von anderen Stilen, so auch vom vielleicht vorhandenen Gruppenstil, zu trennen. Die persönliche Handschrift, das unverwechselbar Eigene wird in Vergleichen mit Radierungen, die aus denselben Gegebenheiten kommen, erkundet; u. a. in den verwendeten Techniken, etwa den Arten und der Mischung der Ätzungen, der Benutzung der Werkzeuge, wie der kühneren oder vorsichtigeren Führung der Radiernadel und ihrer Strichsetzung, aufzuspüren versucht – in Elementen also, die bei der dichterischen Äußerung in Auffälligkeiten oder Eigenheiten der Grammatik, des Satzbaus, der Rhetorik, des Wortschatzes, der Metapher, der rhythmischen Bewegungen sichtbar und hörbar werden. In der bildenden Kunst wie in der Dichtung ist man dann dort angekommen, wo

³ Dies nennt Goethe einmal (anlässlich der Manuskripte zur »Farbenlehre«) seine »früheste Maxime« (»Campagne in Frankreich«, 14. Oktober).

die Befunde sich mit Interpretation vereinigen und wo Urteile einer Beobachtung mit weitsichtigerem oder schwächerem Auge, einem Vergleichen auf der Grundlage größerer oder geringerer Kenntnis auf diesem oder jenem Gebiet folgen.

Um nicht mit allzu langen Zitaten ermüden zu müssen und noch für das kürzeste Zitat über dessen Stellung innerhalb eines schwieriger erreichbaren Textes vollständig ins Bild setzen zu können, sind die attribuierten Essays und zwei der Musil nahen Übertragungen in einer anschließenden Wiedergabe zugänglich gemacht. Dem Leser wird damit zugleich der Weg zu kritischer Prüfung, zur Erweiterung der Zitate und zu Ergänzungen geöffnet, da nicht alles, was an Argumenten in den Texten selbst liegt, ausgeschöpft ist.

Abkürzungen, Zitierweise, verwendete Literatur

Zitate aus häufig angeführten Werken sind nachgewiesen im Text zwischen runden Klammern mit diesen Abkürzungen:

Seitenzahl	=	»Der Lose Vogel«
[a] bis d) seitengleich	a)	Eine Monatschrift. [9 Einzelhefte: Nrn 1–7, Nr. 8/9, Nr. 10–12; Hg. von Franz Blei u. a.] [1912/1913]
	b)	[Sammelschrift] [Vorwort von Franz Blei] Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1913
	c)	[Fotodruck der Sammelschrift] Kraus Reprint: Nendeln/Liechtenstein 1970
	d)	Wiedergabe von 6 Musil attribuierten Essays und 2 ihnen nahestehenden Beiträgen aus dem LV im vorliegenden Jahrbuch, S. 110–134
LV	=	Abkürzung für den »Losen Vogel« (in den Anmerkungen)
I und Seitenzahl	=	Robert Musil, Gesammelte Werke, Band I (»Der Mann ohne Eigenschaften«), ed. Adolf Frisé, Reinbek 1978

II und Seitenzahl	=	Robert Musil, Gesammelte Werke, Band II, ed. Adolf Frisé, Reinbek 1978
T, TII und Seitenzahl	=	Robert Musil, Tagebücher [Bd 1, Bd 2], ed. Adolf Frisé, Reinbek 1976
B und Seitenzahl	=	Robert Musil, Briefe 1901–1942 [Bd 1], ed. Adolf Frisé, Reinbek 1981

Musils bekannte Beiträge zum LV sind ebenfalls nur mit dessen Seitenzahlen zitiert; Adolf Frisé hat sie wiedergegeben in II 983–1008, 1441–1444.

Weitere benutzte Literatur ist in den Anmerkungen verzeichnet.

I Die bekannten Beiträge im »Losen Vogel« – und unbekannte?

Daß Robert Musil für Franz Bleis Monatsschrift »Der lose Vogel«, die alle Beiträge unsigniert wiedergibt, Aufsätze schrieb, konnte man schon Anfang 1913 wissen; nicht weil bekannt war, daß die angeblich gemeinsame Herausgeberschaft der anonym bleibenden Mitarbeiter sich in Blei repräsentierte und in die nächste Nähe Bleis und der von ihm mitgestalteten oder initiierten und geführten meist ebenso Aufsehen erregenden wie kurzlebigen Zeitschriften auch Musil gehörte und hier früh gefördert: gelobt, propagiert, gedruckt worden war, und so ebenfalls in der bisher aufwendigsten, der Zweimonatsschrift »Hyperion«, die vor nicht langem genauso ein frühes Ende erlebt hatte; vielmehr weil ein Zitat im siebten Heft des »Losen Vogels«, das um die Jahreswende 1912/1913 erschien, mit einem in Klammern dahinter gesetzten »R. Musil« nachgewiesen ist (236), und zwar in einem Aufsatz, den ebenso auch ein zeitgleich veröffentlichtes Buch Bleis wiedergibt.⁴ Der Suchende findet das Zitat nämlich in keiner von Musil signierten Veröffentlichung, weder in den »Verwirrungen des Zöglings Törleß« und den »Vereinigungen« noch in den Beiträgen zum »Hyperion« und zum »Pan«, wohl aber im

⁴ Der Dichter und das Leben (Vermischte Schriften, Bd. 6), München u. Leipzig 1912, S. 73–83. (Das »Nachwort« ist mit »November 1912« datiert.)

Essay »Politik in Österreich« des vorhergehenden Hefts (201) – eine für den »Losen Vogel«, der auch damit seinem Namen gerecht wird, bezeichnende Art, noch mit der propagierten Anonymität sein Spiel zu treiben, in diesem Fall: die Anonymität eines Beitrags schon nach kürzester Zeit wieder aufzuheben (und Musil veröffentlicht dann diesen Essay, nun signiert, schon in der »Aktion« vom 26. Juli 1913 nochmals). Und als Kurt Wolff, der die Monatsschrift nach Heft 7 in seinen Verlag genommen hatte, die unverkauft gebliebenen Hefte des »Losen Vogels« als Sammelschrift herausbrachte, wurden hier in einem – anonymen (von Blei verfaßten) – Vorwort die Namen der meisten Mitarbeiter wenigstens *en bloc* notiert, darunter auch der Musils. Indirekt weist Musil dann noch zweimal auf seinen im letzten Heft der Zeitschrift (310–314) erschienenen Essay »Der mathematische Mensch« hin: 1923 durch eine kryptonyme Wieder-Veröffentlichung in der »Prager Presse« (II 1805) und 1926 in einer Zuschrift an den »Tag« und die »Prager Presse« mit der Feststellung, er habe schon »über gewisse Zusammenhänge zwischen moralischem und mathematischem Denken geschrieben« (II 680f., II 1759). Und auf diesen Essay bezieht sich dann auch Franz Blei, als er seinen im gleichen Heft des »Losen Vogels« erschienenen Aufsatz »Poincaré« für das Buch »Ungewöhnliche Menschen und Schicksale« umgestaltet. Dabei ersetzt er seinen Titel durch den Musils und endet den Aufsatz mit einem die Seite füllenden Zitat aus Musils Essay, das er – es geringfügig ändernd und »wie Poincaré« einfügend – so einführt: »Robert Musil gab in einem Aufsatz über den mathematischen Menschen dem hier skizzierten Bildnisse eines Mathematikers die Pointe des aufgesetzten Lichts.«⁵ Zugleich beendet Blei für die damals ganz geringe Zahl von Neugierigen somit 1929 die Anonymität beider Aufsätze halbwegs, denn immer noch ist der Ort der Quelle seines Zitats nicht genannt.

Weiteres wurde erst nach Musils Tod aufgedeckt, als Adolf Frisé das Werk des beinahe Verschollenen zu edieren unternahm. Auf hinterlassenen »Listen« Martha Musils für eine geplante Gesamtausgabe fand Frisé »auch ein Verzeichnis seiner Beiträge für diese nur zehnmal [...] ausgelieferte Zeitschrift«, hielt damit »Musils Anteil« am »Losen Vogel« für »im einzelnen fixiert«⁶ und erfaßte die Beiträge öffentlich erstmals 1955

⁵ Berlin 1929, S. 299–310; das Zitat S. 309.

⁶ So in seinem Leserbrief »Musil im »LV«« (FAZ, 26. Juli 1963) auf Margret Boveris Feuilleton »Die zornigen jungen Männer. Beim Blättern im »LV«« (FAZ, 13. Juli 1963).

im zweiten Band der damals vorliegenden Gesamtausgabe. Inzwischen sind diese acht von Martha Musil genannten Beiträge (darunter die zwei längst bekannten) in Musils »Gesammelten Werken« 1978 durch Adolf Frisé sorgfältig ediert und annotiert.⁷

Bei genauerer Lektüre des »Losen Vogels« im Zusammenhang mit meiner Bibliographie der Drucke Kafkas bis 1924 – um auszuschließen, daß hier etwas von Kafka stehe (immerhin hatte Blei als erster Prosastücke Kafkas publiziert und war der neue Name für ein Pseudonym gehalten worden) –, konnte ich den 13 seit längerem nicht mehr anonymen Beiträgen (8 von Musil, je 1 von Borchardt, Brod, Stadler, Walser und Werfel)⁸ noch 39 anfügen: 18 von Alain, 15 von Blei, 2 von Chesterton, 1 von Kolb, 1 von Scheler, 2 von Suarès. Damit waren für rund die Hälfte der 351 Seiten der Zeitschrift die Autoren bereits nachgewiesen. Außerdem hatte sich bei einer Reihe von Artikeln ein poröser und doch schon ungefähr gerichteter Verdacht gemeldet, wer die Autoren sein könnten.

Diesem Verdacht inzwischen nachgehend, führte ein Weg zur Attribution mehrerer Beiträge an Rudolf Borchardt, dessen Namen das Vorwort des Sammelbuchs verschwiegen hatte (wie auch den Chestertons), der sich jedoch selbst 1923 durch einen beiläufigen autobibliographischen Hinweis auf den Essay »Die unverantwortliche Stadt«⁹ und 1928 durch dessen Wiederveröffentlichung unter dem neuen Titel »Scherzo« in seinem Buch »Handlungen und Abhandlungen« als Mitarbeiter zu erkennen gab,¹⁰ gleichwohl noch immer halb verdeckt (d.h. ohne den Namen der Zeitschrift zu nennen, die man allerdings zuerst im Umkreis Bleis, Hofmannsthals und Schröders suchen und damit unschwer finden würde). Der Verdacht, der von Blei so geschätzte, geförderte und ihm befreundete Musil müßte dann ebenfalls mehr als nur die acht bekannten Aufsätze für den »Losen Vogel« geschrieben haben, hatte sich dabei verstärkt und schließlich im Vergleich mit einem inhaltlich verwand-

⁷ II 983–1008, 1441–1444, 1802–1805, 1850f.

⁸ Die Vermutung im Reprint der »Aktion« (ed. Paul Raabe, Darmstadt 1961, Bd. 1, S. 79), die aus dem LV übernommenen Essays »Mantua« und »Theorie und Praxis« seien von Blei, trifft nicht zu; sie sind von Suarès und Chesterton (bei diesem steht als Verfasser: »Vom losen Vogel«).

⁹ »Die Dichtung«, ed. Wolf Przygode, 2. Folge 2. Bd. S. 158f.

¹⁰ Berlin-Grunewald 1928, S. 280.

ten Aufsatz (eben jenem, der aus »Politik in Österreich« zitiert und von Blei stammt) dahingehend verdichtet, daß für den Kurzessay »Romane der Technik« mit größter Wahrscheinlichkeit Musil als Autor in Frage kommt.¹¹ Martha Musils Liste hätte sich damit als unvollständig erwiesen – als Auswahl?

2 Blei und Musil

Nur in Umrissen untersucht ist bislang,¹² wie überall, wo auch immer Blei auftauchte: agierte, erzählte, eigene und neue rasch angeeignete Gedanken ausstreute, etwas in Bewegung war oder in Bewegung geriet. Aus nächster Nähe meint Musil zu wissen, Carl Sternheim sei »nicht nur eine Entdeckung, sondern geradezu ein Erziehungsprodukt Bleis gewesen« (II 1202); oder es bemerkt Kafka nach mehr als zehn Jahren wiederholter Begegnungen: »Blei ist viel gescheiter und größer als das, was er schreibt«;¹³ oder es meint Kurt Hiller Jahrzehnte später, eine »Franz-Blei-Clique« konstruieren zu müssen.¹⁴ Silvia Bonacchi und Emanuela Veronica Fanelli¹⁵ haben die Beziehung zwischen Blei und Musil beobachtet und dabei auch, was Musil außer der Möglichkeit zu Veröffentlichungen aus seinen vielfältigen Kontakten mit Blei und dessen Zeitschriften für sich gewonnen hat; der »Lose Vogel« führt dabei allerdings ein besonderes Schattendasein: Es bleibt bei seiner sporadischen bloßen Nennung.

Das Verhältnis zwischen Blei und dem zehn Jahre Jüngeren ist schon bald nach Erscheinen der »Verwirrungen des Zöglings Törleß« das naher Freunde; eine Freundschaft, die sich bis zur Terrorherrschaft Hitlers – dessen Feinde sie schon früh waren – bewährt und erhält und erst mit der Isolierung des verarmten Blei auf Mallorca sich lockert. Blei hat Musil als den ersten »Glücksfall seines spirituellen Lebens« erfahren, vor den späteren in Albert Paris Gütersloh und Hermann Broch; und

¹¹ Siehe Teil 5.

¹² Erst seit kurzem, nach Jahrzehnten der Vernachlässigung, ist Blei wieder Gegenstand kritischen Betrachtens: Dietrich Hardt (Ed.), *Blei, Mittler der Literaturen*, Hamburg 1997.

¹³ Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt a. M. 1968, S. 131.

¹⁴ Zit. nach Sibylle Peukert: *Carl Einstein*, Göttingen 1969, S. 59f.

¹⁵ »Ein nie gesättigtes Verlangen nach Geist ...«: Zur Beziehung zwischen Blei und Musil; in: Hardt (Anm. 12), S. 108–138.

Gütersloh bestätigt dies, wenn er in einer imaginierten Erzählung eben auch diese »Glücksfälle« mit den Blei Nahestehenden im Augenblick seines Todes bei ihm erscheinen läßt.¹⁶

Was Blei an den »drei« für ihn »repräsentativen Gestalten der neuen deutschen Dichtung« besticht, ist ihr »Umweg« zur Dichtung durch eine Wissenschaft.¹⁷ Er selbst hatte in der Schweiz Nationalökonomie studiert, über den Abbé Galiani promoviert und dessen »Dialog über den Getreidehandel« übersetzt, kommentiert und herausgegeben. Er machte keinen Hehl aus seiner Überzeugung, daß der zeitgemäße Dichter seine Wurzeln in modernsten Berufen haben müsse und daraus die notwendigen Impulse und zukunftsweisenden Perspektiven erhalte, um – nach einem Wort Musils über Blei – »an einem neuen Maß zu bilden« (II 1456). Weil z.B. Kafka diese Einstellung kennt und betonen will, daß er kein lebensfremder Poet sei, vielmehr tief in allermodernstem Leben stecke, schickt er Blei 1909 einen »Jahresbericht der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag« – einer der fortschrittlichsten Einrichtungen dieser Art in Europa – mit dem Hinweis, daß der Bericht »bis zur 22ten Seite von [ihm] geschrieben« sei.¹⁸ Blei, immer begierig, sein Wesen an anderen zu erweitern, scheint von Musils Vorstellung fasziniert, Verfahren und Erkenntnisse der Mathematik und der

¹⁶ Franz Blei, *Schriften in Auswahl*, Nachwort von Albert Paris Gütersloh, München 1960; S. 292; S. 664. – Er propagierte ihn, wenn immer es sich machen ließ, und stets in höchsten Tönen; so z.B. in einer Rezension der »Geschichte eines Knaben um 1910« von Egmont Seyerlen (*Weißes Blätter* Nr. 6, Anhang S. 114): »Unter den hier genannten Büchern (andere sind nicht zu nennen) steht eines abseits und darüber: Musils Verwirrungen, die eine neue Welt in die Welt stellen und nicht die alten Kunstbestände variieren; ein schlankes Buch ohne eine überflüssige Zeile; zusammengehämmert auf die größte Dichtigkeit; auf einer Höhe der Intellektualität, die bis dahin von keinem deutschen Romane erreicht oder auch nur erstrebt wurde«. Oder er nannte ihn 1912 bei einer Auflistung »kritischer Leistungen hohen Grades« (Anm. 4, S. 13f.) neben Borchardt und Heinrich Mann, obwohl bis dahin erst ein Essay (II 977–983) unter seinem Namen erschienen war, mit einem Plural (»die kritischen Arbeiten von Robert Musil«), der nur wenigen als Hinweis auf den LV verständlich sein konnte.

¹⁷ Ebd. S. 291. Auch für Musil und Borchardt ist dieser Begriff Goethes (»Umweg, Irrtum« und »Abweg« [vom »Ziel«] im »Lauf des Lebens«) wesentlich; Musil notiert sogar für eine Ausgabe der verstreut veröffentlichten Essays »Titel: Umweg« (T 585).

¹⁸ Vgl. u.a. Kafka, *Ämtliche Schriften*, ed. Klaus Hermsdorf, Berlin 1984; Hermsdorf (S. 28) erkennt völlig die Intention der Sendung und so auch den Empfänger (Paul Raabe folgend: »Dieser Alltagswelt [...] stand die geistige, aristokratische Welt Franz Bleis sehr fern«; Kafka-Symposium, Berlin 1965, S. 14).

Naturwissenschaften auf das Leben zu übertragen und den Mathematiker als »eine Analogie für den geistigen Menschen, der kommen wird« zu verstehen; eine Faszination, die ihn auch zu Hermann Broch geführt hat. Er bewundert Musil als »vorwegnehmenden und vorauslaufenden Menschen« (wie Nietzsche sagen würde).¹⁹ Bezeichnenderweise gibt er denn auch schon im ersten Heft des »Losen Vogels« die Kurzeassays »Erinnerung an eine Mode« (17–19) und »Penthesileiade« (23–26) wieder; er muß hier gesehen haben, daß Musil, wie bisher niemand, die Mode und die homoerotischen Klubs oder Veranstaltungen – Erfahrungen der Berliner Zeit – als emanzipatorische und antizipierende Erscheinungen der Gesellschaft verstand. Erst Jahrzehnte später wird Walter Benjamin in seinem »Passagen-Werk« dasselbe erkennen und Musil unfern ausdrücken:

Das brennendste Interesse der Mode liegt für den Philosophen in ihren außerordentlichen Antizipationen. Es ist ja bekannt, daß die Kunst vielfach [...] der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift. [...] Und dennoch ist die Mode in weit konstanterem, weit präziserem Kontakt mit den kommenden Dingen kraft der unvergleichlichen Witterung, die das weibliche Kollektiv für das hat, was in der Zukunft bereitliegt. Jede Saison bringt in ihren neuesten Kreationen irgendwelche geheimen Flaggensignale der kommenden Dinge. Wer sie zu lesen verstünde, der wüßte im voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen. – Zweifellos liegt hierin der größte Reiz der Mode, aber auch die Schwierigkeit, ihn fruchtbar zu machen.²⁰

Über Musils Verhältnis zu Blei orientieren Wertungen in mehreren zeitlich um Jahre auseinanderliegenden Essays. Der früheste, »Essaybücher« im September 1913 in der »Neuen Rundschau«, teilt das besondere »Licht«, in welchem Musil zur Zeit des »Losen Vogels« Blei gesehen hat, dem Leser durch das Medium der bisherigen Publikationen mit:

Das Bestrickende an diesen Schriften Franz Bleis ist die Atmosphäre. Wie wenn die Sonne noch unter dem Horizont steht und der ganze Rund leuchtet. Helle Unruhe; kompaßlose Durchdringung mit Licht. Die Gegenstände haben, auch wenn gegen sie polemisiert wird, weil gegen sie polemisiert wird, keine Schattenseite. Solch ein von allen Richtungen schwingendes Leben des Arguments; die Luft strahlt. (II 1454f.)

¹⁹ Vgl. Jenseits von Gut und Böse 254.

²⁰ Gesammelte Schriften V, 1; ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982; Über »Mode« S. 110–132, das Zitat S. 112.

Weil sie ihm platte Irrtümer sind, kann Musil dabei geläufige Urteile über Blei wiederholen und pointiert zusammenfassen – um sie zu widerlegen:

Das Stete, Ernste und durchaus Widerspruchslose in den Arbeiten Bleis, wovon immer sie handeln, ist ein leidenschaftliches Empfinden für das Spirituelle. [...] Nichts von ihm hat man so lange nicht verstanden wie dieses. [...] Und wie Stil für den Schreibenden nicht nur eine Bindung ist, sondern späterhin ein fruchtbares Mittel des Erfindens, erscheint ihm die Lebenshaltung einer Gesellschaft in ihrer Wirkung auf den durchschnittlichen Menschen: sie erfindet für ihn, souffliert ihm, zwingt ihn hinauf. Das ist in Wahrheit Bleis vermeintlicher Ästhetizismus und seine Erotik, sein dandyisme, sein Rokoko, seine Neigung zur Moral, seine Gegnerschaft gegen alle Libertinage, sein konservativer Zug. Man sieht, welch andre Bedeutung diese Vorstellungen hiebei gewinnen. Sie fließen zusammen, die ursprünglichen Grenzen ihrer Begriffe treten zurück und es bleibt bald nur die Fahrt über eine weite unbezwungene Fläche. (II 1456)

Keine Frage, Musil erkennt sich selbst in Blei wieder, sieht an ihm vor allem, was sein eigenstes Interesse ist und das er mehrfach in dieser Zeit formuliert; man erinnere sich daran, daß dem Mann ohne Eigenschaften »sich alles in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet« (I 650), oder an die inhaltliche und bildliche Parallele in der »Penthesileiade« von der »schrackenlosen Kombinatorik des Dichters, welche die Grenzen der Bedeutung unentwirrbar verflicht«, um »noch nicht befahrene seelische Verzweigungen wie in Booten hinab[zu]treiben« (23 f.). Blei ist für Musil »konstruktive Leidenschaft« und ein »Kapitän für große Fahrt« (II 1456 f.); auch Blei sucht das Unbetretene, ist – um in dem Bild zu bleiben, das wohl auf Baudelaire zurückweist – ein »trunkne[r] seemann · finder neuer welten«, unterwegs »Zum Unbekannten nach des Neuen spur!«, ²¹ und damit recht eigentlich Weggenosse.

Die Wirkung Bleis als einer Persönlichkeit, die aus dem Partner das diesem Eigenste hervorzutreiben versteht, ist aus vielen Beispielen bekannt; »Dir schulde ich«, wird etwa Albert Paris Gütersloh sagen und dabei wie Musil »das Maß« beschwören: »Dir schulde ich das Wissen um das Maß der Dichtung«, und mehr noch: »Dir die entbundene Zunge«. ²²

²¹ So Verse aus »Le Voyage« in der Übertragung Georges (»Die Reise« II, VIII).

²² Blei, Schriften (Anm. 16), S. 653.

Für Blei ist es eine Selbstverständlichkeit, zu seiner ersten großen Zeitschrift, dem »Hyperion«, Musil einzuladen. Daß sein Wille und die Möglichkeit, ihn zu publizieren, weniger greifbare Ergebnisse hatten als von beiden Seiten erhofft, lag allein an Musils in eine neue Richtung laufendem skrupulösestem Schreiben, das erst nach mehrjährigem Kampf mit den Novellen »Vereinigungen« einen die Absichten vorläufig erfüllenden Abschluß erreichte. So blieb es beim Druck einer frühen Fassung der Novelle »Die Versuchung der stillen Veronika« im sechsten Heft des »Hyperion«.

Bei einer eher oberflächlichen Verbindung mit Musil hätte Blei enttäuscht sein können; die zweifelsfreie Nähe mit der Einsicht in seine Fähigkeiten macht Musil jedoch zu einem der ersten, die von Bleis neuem Zeitschriften-Plan wissen, während der »Hyperion« noch kaum den ersten Jahrgang hinter sich gebracht hat: einer Monatsschrift für Essays. Zu den früh darüber Unterrichteten zählen auch Borchardt, Annette und Germaine Kolb; und diese fünf – Blei, Borchardt, die Schwestern Kolb, Musil – bestreiten dann zusammen einen Großteil des ersten Hefts. Bleis Abkehr vom ursprünglichen Konzept des »Hyperion« war im Freundeskreis schon geraume Zeit bekannt; Max Brod teilt er am 26. April 1909 mit, daß ihm »im Hyp. jede Seite leit thut, die mit irgendwas anderem als mit Aufsätzen bedruckt ist« und dabei müsse er »in den ersten zwei Heften« [des zweiten Jahrgangs] zu seiner »Verzweiflung noch im vorigen Jahr angenommenes drucken«. Blei wollte Ätzendes, »mit Salpetersäure« Geschriebenes unter die Leute bringen.²³ Folgerichtig ist auch in den letzten Heften des »Hyperion« mehr Essayistisches wiedergegeben denn zuvor. Musil konnte im »Losen Vogel« außerdem Vorstellungen für die einmal von ihm überlegte eigene Zeitschrift »Pasquill« (T 226) sich verwirklichen sehen; er hatte damals z.B. notiert: »[...] die organisierte Gemeinheit! [...] Das Pasquill ist eine anonyme Schmähschrift, ein Angriff aus der Deckung der Dunkelheit [...]«. (TII 925) ²⁴

Noch im Dezember war er »mit Bleis zusammengetroffen« (T 231) und hatte Genauerer über den »Losen Vogel« gehört: die Wahl des Ti-

²³ Zit. nach: Kafka, Krit. Ausgabe, Drucke zu Lebzeiten, Apparatbd, Frankfurt a.M., S. 524.

²⁴ Siehe auch Frisés Kommentar zu dem Entwurf »Um die Gründung des literarischen Vorwärts« (II 1764).

tels und die »xenien«-ähnlichen Absichten.²⁵ Hinweise lassen vermuten, daß er umgehend Artikel zu entwerfen begann; Ende Januar 1911 hat er »eine, liebevolle, Satyre auf den Pan für den Lose Vogel angefangen« (T 234), die wohl nicht vollendet wurde, und im Februar fragt er Blei:

Lebt der Lose Vogel? Ich werde wahrscheinlich sterben, an einem Schnupfen, den ich habe, wenn aber nicht, so vielleicht ein kleines weibliches Tagebuchfragment mit Verulkung einiger literarischer und erotischer Erscheinungen beenden; würde das passen? (B 74)

So stehen schon im ersten Heft von ihm die zwei bekannten kleinen Beiträge.

3 »Der Lose Vogel«

Zeitschrift und Sammelbuch

Der »Lose Vogel« erschien seit Januar 1912, konnte sich auf keinen Verlag, nur auf die Leserschaft (die sich in bescheidensten Grenzen hielt) und auf Anzeigen (die nach einem vielversprechenden Anfang manchmal ganz ausblieben) stützen,²⁶ und mußte sich – wie nach seinem Ende als Zeitschrift das Vorwort des Sammelbands berichtet, zu dem die unverkauft gebliebenen Hefte zusammengefügt wurden – »von Freunden das schenken« lassen, »was zur Bestreitung der Kosten noch nötig war«. Die Namen dieser Mäzene sind allerdings bloß – »da wir ihre Bescheidenheit kennen«²⁷ – mit den Initialen notiert. Ihre Aufschlüsselung, um zu sehen, wer sich dahinter verbirgt und das Unternehmen gefördert und ihm wohl auch Beiträge zugeführt hat, ist noch nicht völlig geklärt.²⁸

²⁵ Meine Borchardt-Studie (Anm. 1) orientiert darüber ausführlich.

²⁶ Seinen Namen als Verlag gab für Heft 1 bis 7 P.A. Demeter, der auch Heft 1 bis 5 in Leipzig druckte; die folgenden Hefte druckte Oskar Bonde in Altenburg. – In Heft 1 (bei 37 Seiten Text): 8 volle Seiten Anzeigen, Heft 2: 1 S., Heft 3: 2 S. und 1 Beilage, Heft 4: 1 S., Heft 5: keine Anzeige, Heft 6: 4-seitige Beilage, Heft 7: keine Anzeige.

²⁷ LV/Sammelschrift S. VI (recte: IV).

²⁸ Man vergleiche mit meinem Vorschlag den differierenden und unvollständigen Wolfgang Göbels: Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930, Frankfurt a. M. 1977, S. 654f.

E[rik] E[rnst] S[chwabach]
 W[alther] R[athenau]
 R[adulph von Barton gen.] v[on] S[tedman] (oder²⁹ R[udolf] v[on]
 S[imolin])
 P[aul von] S[chwabach]
 L[udwig] v[on] H[ofmann]
 C[arl] S[ternheim]
 A[lfred] W[alter] H[eymel].

Der Untertitel »Eine Monatschrift« war schon früh zum leeren Anspruch geworden; eine Rezension des Sammelbuchs in den »Weissen Blättern« sagt lakonisch:³⁰ »Die Hefte wurden nicht gekauft«. Das sechste Heft kam erst um die Jahreswende 1912/13 und das achte erst im späten Frühjahr oder im Frühsommer 1913 und dazuhin als Doppelnummer 8/9 heraus. Kurt Wolff, von Blei beredet, engagierte sich nach dem Ausscheiden Rowohlts aus dem bisher gemeinsamen Verlag Rowohlt und der neuen Firmierung als Kurt Wolff Verlag seit der Doppelnummer 8/9, weil er ein verlagseigenes Periodikum anstrebte. Damit schien dem »Losen Vogel« ein längeres und gesundes Leben garantiert. Blei teilt Wolff mit, Musil beabsichtige, die Bibliothekarsstelle an der Technischen Hochschule Wien aufzugeben und auch seinen Vertrag mit dem Verlag Georg Müller nicht zu erneuern, um genügend Zeit zur Verwirklichung seiner literarischen Pläne zu haben, dafür jedoch auf ein »monatliches Fixum« angewiesen sei. Offensichtlich möchte Blei, zugleich auf einen »famosen Roman« Musils und ein Stück fürs Theater verweisend, erreichen, daß Musil eine Anstellung im Kurt Wolff Verlag bekommt; das Angefügte »[Samuel] Fischer will ihn haben« hat zu diesem Zeitpunkt noch keine Realität, ist nur ein Wink mit der Konkurrenz, um Wolff zu einem Angebot zu bewegen.³¹

Die Übernahme durch Wolff brachte dem »Losen Vogel« freilich nicht sofort jene größere Leserschaft, die das finanzielle Risiko, das er darstellte, wesentlich vermindert hätte; es blieben weiterhin viele seiner Hefte unverkäuflich. Auch erschien bei Wolff gerade jetzt das seit längerem als Periodikum geplante Jahrbuch »Arkadia«. Unerwartet ergab sich

²⁹ Stedman: Freund Heymels, 1914 gefallen; Simolin: Mitfinanzierer der Bremer Presse.

³⁰ Nr. 8, April 1914, S. 861f., von »W.K.« (wohl Walter Krug, einem der Beiträger des LV).

³¹ Kurt Wolff, Briefwechsel eines Verlegers 1911–1963, ed. Bernhard Zeller et al., Frankfurt a. M. 1966, S. 75f.

unterdessen die Gründung eines neuen Verlags (»der Weißen Bücher«) und einer neuen Literaturzeitschrift (»Die Weißen Blätter«), beide in engster Verbindung mit Wolff, so daß dieser den direkten Zugang zu einer Zeitschrift hatte, als ob sie im eigenen Verlag erscheine, ihm jedoch keinerlei Kosten verursachte. Weitere Werbung für den »Losen Vogel« erübrigte sich; er mußte nur und schnellstens zu einem sinnvollen Ende gebracht werden. Die von der ältesten bis zur jüngsten Nummer zahlreich liegengebliebenen Hefte kamen dann, mit Vorwort und Inhaltsverzeichnis versehen, zum Buch aufgebunden als eine der ersten größeren Publikationen unter der neuen Firmierung »Kurt Wolff Verlag« mit der Jahreszahl »1913« wohl nicht vor 1914 auf den Markt,³² auch in dieser Form erfolglos, wirkungslos und noch 1927 lieferbar.³³ (Selbstverständlich wurde auch die »Arkadia« nicht fortgesetzt.) Obwohl sich die finanzielle Basis des Kurt Wolff Verlags nun so günstig entwickelt hatte, sah sich Wolff nicht in der Lage, für Musil eine – etwa Franz Werfels Lektorenstelle vergleichbare – Position in seinem Verlag zu schaffen. Fischer stellte ihn mit dem 1. Februar 1914 als Redakteur der »Neuen Rundschau« ein.

Zur Datierung der neun Hefte

Die Zuweisung durch aufgefundene Nachdrucke einiger Essays des »Losen Vogels« und die Attribution von inzwischen über 50 Essays und die Bedeutung einiger Beiträger raten dazu, das bisher zum Erscheinungsdatum der einzelnen Hefte Festgestellte möglichst zu vergenauern. Überlegungen dazu liegen schon der eben gegebenen Skizze zum äußeren Leben der Zeitschrift zugrunde; sie spielen auch eine Rolle bei der Attribu-

³² Die erste Anzeige des LV als Sammelschrift steht im Februarheft 1914 der »Weißen Blätter« (Anhang S. 127). Vgl. über Blei und seine Zeitschriften auch Göbel (Anm. 28), S. 651–661; Göbel hat allerdings nur die äußerlichste Chronologie gesehen; einige Zusammenhänge skizzierte ich in: Das Jahrbuch »Arkadia«, Philobiblon 17 (1973), S. 178–188. Für die erschlossenen Zusammenhänge zwischen dem LV und den »Weißen Blättern« siehe unten.

³³ Laut Anhang (Verzeichnis) S. 19 des Almanachs »1927«, Kurt Wolff Verlag, München 1926. – Singulär ist Ernst Blass' Erwähnung 1928 in der »Literarischen Welt«: »Ich gedenke der außerordentlichen Anregungen, die von Franz Blei ausgingen; vom »Hyperion«, vom »Losen Vogel««. (Zit. nach: Expressionismus, Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, ed. Paul Raabe, Olten u. Freiburg i. Br. 1965, S. 42.)

tion oder Deutung bestimmter Essays (z. B. des »Swinburne« Borchardts oder von Musils »Politischem Bekenntnis eines jungen Mannes«).

Adolf Frisé notiert im Kommentar seiner Edition: »Gesicherte Termine, aufgrund redaktioneller Hinweise aufs Januar- und Märzheft, für die Nr. 1–3: Jan.–März 1912; weitere Termine: Nr. 6 Dez. 1912, Nr. 7 Jan., 8/9 Febr./ März, 10–12 April–Juni 1913.« (II 1804)

Die Hefte werden trotz des Untertitels »Eine Monatschrift« nie in der Titelei mit Monatsnamen bezeichnet, als ob Blei Schwierigkeiten, die Termine einzuhalten (wie beim »Hyperion«), von vornherein einkalkuliert habe; lediglich einmal, nach den Verlagsanzeigen in Heft 2, gibt es eine solche Bezeichnung: »Inhalt des Januarheftes: [die Titel der Beiträge]« und

Das Märzheft wird enthalten: Erinnerungen an Bismarck. II. Neue Gespräche Goethes mit Eckermann. III. Das schuldige Mantua. Frankreich und Deutschland. Der Ästhet. Diplomaten, Journalisten und Spione. Helena in Troja. Divagationen. Über das Ballet und den Tanz. Der Wert ehrlicher Überzeugungen. Komfort und Hunger. Kleine Anmerkungen.

Das für das »Märzheft« Angekündigte ändert sich jedoch überdeutlich: Einiges ist nie erschienen, anderes bekommt einen neuen Titel, manches erscheint erst in Heft 4 und 5; überdies enthält Heft 3 dann auch Beiträge, die nicht angekündigt waren, und sein Umfang verschlankt sich von 40 (Heft 1) bis 42 Seiten Text (Heft 2) auf 30 (und dabei werden auch die folgenden Einzelnummern bleiben). Das deutet auf ernsthafte Schwierigkeiten hin; tatsächlich datiert nun Blei selbst in »Zeitgenössische Bildnisse«³⁴ einen seiner Artikel im dritten Heft auf »Oktober 1912« und korrigiert damit die Angabe in »Männer und Masken«,³⁵ bei der er sich im Jahr mit 1913 vertan hatte:

Im Oktober 1912 hatte ich in meiner Zeitschrift D.L.V. geschrieben: »Der deutsch-englische Krieg. Man wird sich bald an diese Überschrift in den Zeitungen gewöhnen«, und Gründe und Anlässe dieses Krieges angeben. Als ich bald darauf Rathenau besuchte, legte er mir den Arm um den Nacken [...]: »Sie sind ein Phantast, lieber Blei, einen solchen Krieg wird es nie geben und überhaupt keinen [...].«

³⁴ Amsterdam 1940, S. 17f.

³⁵ Berlin 1930, S. 267.

Stolz auf die Richtigkeit der frühen Vorhersage, »der Krieg mit England ist unvermeidlich« (112f.), hätte Blei sie nicht so spät ins Jahr datiert, wenn er sie schon im Frühjahr gemacht haben würde. Die indirekte Datierung zusammen mit den veränderten Inhalten und dem verringerten Umfang von Heft 3 legt offen, daß nach dem noch pünktlich gekommenen zweiten Heft³⁶ das Unternehmen ins Stocken geraten war und erst nach einer Pause von Monaten das dritte Heft erscheinen konnte. Auch ein Brief Musils an Blei bezeugt die Verzögerung; er schreibt am 12. Juni 1912 (B 92), als eigentlich schon das siebte Heft zum Druck hätte vorbereitet sein müssen:

ich werde natürlich ein Stück haben und ich besehe seinen Embryo manchmal schon mit großer Zufriedenheit. [...] Für N° 6 des Losen Vogels bitte ich Sie auf mich zu rechnen. Was ich fertig habe, gefällt mir zwar noch nicht, aber ich hoffe es bessern zu können.

Heft 6 gibt dann mit der Vorbemerkung seines ersten Beitrags den Hinweis »im nächsten Jahre« (179), d. h. der Text ist vor Jahresende geschrieben, doch ob das Heft noch 1912 gedruckt wurde, ist fraglich. Als Zeitraum für die Auslieferung der Hefte 3, 4 und 5 bleiben also zunächst die Monate März bis Dezember 1912. Da aber nichts gegen Bleis Datierung seines Artikels und damit des dritten Hefts spricht, könnten die Hefte 4 und 5 im November und Dezember erschienen sein, Heft 6 im Januar, Heft 7 vielleicht noch im Februar (eher im März).³⁷

Blei suchte schon 1912 einen Verleger, d. h. finanzielle Sicherheit für seine Zeitschrift. Nachdem das Börsenblatt vom 22. März 1913 die Übernahme des »Losen Vogels« durch Kurt Wolff mitteilt und das Doppelheft 8/9 dann schon dessen Verlag angibt – statt bisher (hilfsweise) »Demeter Verlag Leipzig« – ist es wohl frühestens Anfang April erschienen; ein Brief Borchardts erwähnt jedoch erst Ende Juni 1913 das darin gedruckte »Scherzo«.³⁸ Obwohl ein Doppelheft, hat es nur ein paar Seiten mehr als das erste Heft. Und etwa Anfang April 1913 orientiert Blei den

³⁶ Ludwig Rubiners Rezension in der »Aktion« vom 4. März 1912 (Sp. 299–302) notiert: »bisher 2mal erschienen«.

³⁷ Eine Rezension von Alexander Bessmertny in der »Aktion« vom 19. Februar 1913 (Sp. 247f.) sagt: »Was bis heute im Losen Vogel steht, es ist ein halber Jahrgang [...]«.

³⁸ Rudolf Borchardt, *Gesammelte Briefe*, ed. Gerhard Schuster und Hans Zimmermann, München u. Wien 1995ff., Band: Briefe 1907–13, S. 540.

neuen Verleger auch über die »regelmäßige« Mitarbeit Paul Scheffers, Max Schelers und Musils »im nächsten Jahr«;³⁹ Die Zukunft des »Losen Vogels« ist demnach durch Verleger, Herausgeber und Mitarbeiter gesichert.

Daß der steinreiche junge Erik Ernst Schwabach einen neuen Verlag und eine neue Zeitschrift ins Leben rufen will, die sich mit Herstellung und Vertrieb einem bestehenden Verlag anschließen sollen, verändert indessen die Lage nochmals. Bleis Spürsinn für verlagspolitische Weichenstellungen ließ ihn Wolff und Schwabach (der sich umgehend mit einer hohen Geldeinlage am Verlag Wolff beteiligte) zusammenbringen. Ende März oder Anfang April stellt er sich eine »getrennte« Herausgabe des »Losen Vogels« im Verlag Wolff und der »neuen Tribüne« (der späteren »Weißen Blätter«) in dem von Schwabach projektierten Verlag vor, wobei die neue Zeitschrift ausschließlich »dichterische Produktion« präsentieren soll. Aber erst nach längeren Verhandlungen und »Auseinandersetzungen«, die nach »Anfang Mai« begannen,⁴⁰ weil Schwabach schon Monate zuvor Otto Flake die Leitung von Verlag und Zeitschrift vertraglich zugesichert hatte, und die erst abgeschlossen werden konnten, als dieser den Rücktritt angeboten und eine Abfindung erhalten hatte, war die entstandene neue Lage gültig zu klären. Wolff brauchte kein Geld mehr in eine verlustreiche eigene Zeitschrift zu stecken (dazuhin mit einem so eigensinnigen »Programm« und seinem immer wieder auf Ablehnung stoßenden Initiator Blei), wenn die Rolle einer Literaturzeitschrift beider Verlage Schwabachs »Weiße Blätter« übernehmen würden. Und auch Blei war der Verzicht auf den »Losen Vogel« mehr als leicht gemacht: Er würde der, wenn auch ungenannte, doch eigentliche Herausgeber und Redakteur der viel umfangreicheren und finanziell bestens ausgestatteten »Weißen Blätter« sein und außerdem das Gesicht des neuen Verlags unter Wolffs Obhut bestimmen. Die Folge war das Ende des »Losen Vogels«: mit einer Dreifach-Nummer, um wenigstens nach außen

³⁹ Wolff, Briefwechsel (Anm. 31) S. 75. Die Erläuterung dazu, ebd. S. 534, ist fehlerhaft. – Da zu diesem Zeitpunkt wenigstens 3 Nummern, vielleicht sogar 5, des 1. Jahrgangs noch ausstehen, will »im nächsten Jahr« wohl »im nächsten Jahrgang« sagen.

⁴⁰ Siehe die faktenreiche Arbeit Göbels (Anm. 28), S. 656–658, der auch das eben Zitierte entnommen ist; allerdings benennt und recherchiert sie hier nur Fakten, ohne ihren eigentlichen Zusammenhang zu erkennen.

einen vollen Jahrgang zu zeigen; ihr Heft ist deshalb auf frühestens Mitte Juni bis August zu vermuten (eben vor dem ersten Heft der »Weißen Blätter«). Ein Aufsatz darin sagt zudem, »als der 22. Mai 1913 herangekommen war« (330), müßte also erst danach geschrieben sein.

Für ein völlig abruptes und noch im April nicht für möglich gehaltenes Aus für den »Losen Vogel«, jetzt erst nach der endgültigen Einigung Wolffs mit Schwabach und deshalb künstlich mit einem Drei-Nummern-Heft (im Umfang zweier späterer, um ein Viertel verkleinerter Einzelnummern), zeugt auch, daß die »Weißen Blätter« dann derart rasch, geradezu ohne Vorbereitung, schon im September 1913 beginnen können:⁴¹ nämlich überwiegend mit Autoren des »Losen Vogels« und ihren Freunden, weil von ihnen zu dessen Fortführung längst Beiträge bei Blei lagen. So stehen in den ersten drei Nummern (September bis November) Beiträge von Blei, Borchardt, Brod, Krug, Musil, Scheler, Stadler, Werfel sowie Übertragungen aus Alain und Suarès und belegen fast die Hälfte des Umfangs von rund 300 Seiten (was für 4 bis 5 Hefte des »Losen Vogels« gereicht hätte). Z. B. wird Musils »Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes« (II 1009–1015) noch für den »Losen Vogel« geschrieben sein; es denkt und formuliert am dort Gesagten weiter und scheint überdies eine Antwort auf den Aufsatz »Ein Wort an die jungen Deutschen« im fünften Heft des »Losen Vogels« zu sein (147–154);⁴² immer hatte Blei ja darauf gesehen, hier Aufsätze nicht nur zu sammeln, sondern insgesamt Verknüpfungen zu schaffen, Erweiterungen und Fortsetzungen, sie als Teil eines Gewebes mit sichtbarem Muster vorzustellen.

⁴¹ Das »Hinübergehen« des LV in die »Weißen Blätter« – ohne die Anonymen-Maske (die Blei im ersten Artikel noch trägt; auch Schickele zeigt sich zunächst als »Paul Merkel«) – wurde bisher übersehen, vermutlich weil die genaueren Umstände nicht interessierten und das Augenmerk, wenn auf die »Weißen Blätter« gerichtet, erst der Zeit unter Schickeles Herausgeberschaft galt, als sie die führende »expressionistische« und oppositionelle Literaturzeitschrift wurden.

⁴² Der Abschnitt über den »Besuch im römischen Irrenhaus« Anfang Oktober 1913 spricht nicht dagegen, daß das Fragment zunächst für den LV gedacht war: Es ist auch ohne ihn abgeschlossen und er als einziger »erzählerischer« Abschnitt, und am Schluß angefügt, eine merkliche (spätere) Ergänzung, Musils Arbeitsweise entsprechend (vgl. u. a. in Teil 10).

Eine der Besonderheiten des »Losen Vogels«, mit denen er Aufsehen erregte, war die angeblich gemeinsame Herausgeberschaft einer »ganz kleinen Gruppe von Schriftstellern«,⁴³ wonach Blei lediglich die pressegesetzliche Verantwortung hatte⁴⁴ und weshalb Borchardt einmal in der »Note« zu seinem »Scherzo« sagen wird: »von einer Gesellschaft anonym verfaßte und gedruckte Monatsschrift«. ⁴⁵ Eine andere die Beschränkung auf den Essay (die mit nur drei Gedichten durchbrochen wurde), und zwar überwiegend auf den »mit Salpetersäure« geschriebenen. Noch während der Vorbereitung des »Losen Vogels« war Georg Lukács' Buch »Die Seele und die Formen« erschienen und hatte z. B. festgestellt: »Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst«. ⁴⁶ Ohne den Bezug herzustellen, widerspricht Blei – der Autor der anonymen Hinweise »Bücher, die empfohlen seien« (36–38), die auch Lukács nennen – und meint, der Essay habe »seine problematische Position nunmehr so vertieft und seine Form so eindeutig bestimmt, dass ihn auch das kommende System der Werte nicht mehr beseitigen kann. Er wird seine Gattung des »intellektuellen Gedichtes« behaupten«. Man lebe freilich in einer »Zeit der Fälschungen«, und »nicht jede Nichtigkeit, die ein armes Gehirn mit allerlei Beziehungen belastet«, sei ein Essay: »Die Werke dieser Gattung sind viel seltener, als die billige Versenkung des Wortes glauben machen möchte«. Der Essay als »eindeutige« Gattungsform ist deshalb zugleich Programm des »Losen Vogels«.

⁴³ LV/Sammelband S. III.

⁴⁴ Heft 1 nennt keinen Herausgeber; erst von Heft 2 an ist Blei in einer Fußzeile, meist auf der letzten Seite, aus presserechtlichen Gründen, als »verantwortlicher Herausgeber« verzeichnet. Bis zur Übernahme durch Wolff wird der »Nachdruck mit Quellenangabe gestattet«. Der Sammelband kennt keinen Hg., auf S. 146 und 242 sind allerdings die Fußzeilen mit dem Namen Bleis und der Druckerei stehen geblieben.

⁴⁵ Handlungen und Abhandlungen, Berlin-Grünwald 1928, S. 280. – Rudolf Borchardt, Gesammelte Werke in Einzelbänden, ed. Marie Luise Borchardt et al., Stuttgart 1957 ff., gibt im Band Prosa I, S. 536, diese »Note« irreführend wieder.

⁴⁶ Die Seele und die Formen [Berlin 1911], (Neudruck) Neuwied und Berlin 1971, S. 24.

Als die auffälligste und herausforderndste Besonderheit erschien indes-
sen, daß die Beiträge – offensichtlich von aufmüpfigen jungen Schriftstel-
lern, die demonstrieren wollten, »dass der Zeitlauf, über den sie richten,
auch seinen Gegenlauf hatte«⁴⁷ – nicht signiert waren. Die erste Rezen-
sion hat denn auch den Titel »Die Anonymen«.⁴⁸ Das spätere Sammel-
buch nahm allerdings eben diese Eigenart anscheinend zurück, indem
das anonyme »wir« der Herausgeber-Gemeinschaft im Vorwort die Au-
toren aufzählte: »Da es uns bei der gewählten Anonymität nicht um
Geheimniskrämerei zu tun war und wir der Nachwelt kein Rätselraten
aufgeben wollen, sollen hier die genannt sein, welche den ›Losen Vogel‹
schrieben«⁴⁹ – freilich ohne folgerichtig ihnen nun auch die Beiträge
zuzuordnen, was bei dem neu erstellten Inhaltsverzeichnis (das übrigens
vier Beiträge zu nennen vergißt) ein Leichtes gewesen wäre -: »die Ge-
dichte sind von M. Brod, F. Werfel, R. Walser. Die Aufsätze von: Alain,
H. Beloc, F. Blei, S. Butler, E. v. Gebattel, G. Hecht, A. Kolb, W. Krug,
R. Musil, P. Scheffer, M. Scheler, H. Schott, R. Stadler, A. Suares, Vogel-
stein, O. Vrieslander«.

Dem Rätselraten, was dann von wem sei, war damit kein Ende ge-
setzt, sondern neue Nahrung gegeben; nicht zuletzt dadurch, daß mit der
Literatur jener Jahre vertrauten Lesern der Herausgeber ein vielfarbig
beschriebenes Blatt war und sie hatten wahrnehmen müssen, wie er
unter verschiedensten Pseudonymen aufzutreten liebte; weshalb damit
zu rechnen war, daß die Entkaschierung neue Kaschierung einschloß;
um so eher, als die intendierte alphabetische Folge nicht eingehalten
ist (weil sie dann – bei den Gedichten – gleich die richtige Zuordnung
gewesen wäre?), Namen unpünktlich geschrieben sind, statt des übli-
chen Vornamens ein zweiter völlig unbekannter gewählt wird (weshalb
»R. Stadler« lange nicht mit Ernst Stadler identifiziert wurde),⁵⁰ und, ent-
scheidender: nicht alle Autoren genannt waren – mit Bedacht vergessen,
auf Wunsch verschwiegen? So auch Rudolf Borchardt. Und Borchardt
ist nicht der einzige Ungenannte; Gilbert Keith Chesterton, obschon mit

⁴⁷ LV/Sammelschrift S. VI (recte: IV).

⁴⁸ Siehe Anm. 36.

⁴⁹ Vgl. LV/Sammelschrift S. III–VII.

⁵⁰ Den Nachweis für Stadler als Autor des Aufsatzes »Neuere Französische Lyrik« er-
brachte Helmut Gier. Siehe Stadler: Dichtungen, Schriften, Briefe, ed. Klaus Hurlbusch und
Karl Ludwig Schneider, München 1983; S. 735 und 840.

zwei Passagen aus dem gleichzeitig oder wenig später erschienenen Buch »Heretiker« vertreten, ist ebenfalls nicht notiert und natürlich ebenso wenig Annette Kolbs Schwester, die ihn übersetzt hat.⁵¹

Derart sichtbare Mängel sollten vielleicht als eilig-nachlässiges Korrekturlesen verstanden werden;⁵² doch in Verbindung mit Blei – seiner anziehenden, auffällig-produktiven, überdies als recht schillernd aufgefallenen oder wenigstens des öfteren so eingeordneten Erscheinung – annoncierten sie viel eher die selbe absichtliche Unabsichtlichkeit wie früher die Tatsache, daß entgegen der als Prinzip verkündeten Anonymität eine Essay-Reihe kryptononym signiert war.⁵³

Einige Beiträger hoben für einzelne Artikel die Anonymität nach und nach selbst auf, indem sie ihre Aufsätze in anderen Zeitschriften oder Büchern, manchmal auch verändert und anders eingebettet und deshalb nicht beiläufig identifizierbar, wiederholten. So z. B. nahm Blei noch im selben Jahr etwas in die dritte Auflage seiner »Puderquaste« auf und in den letzten Band seiner »Vermischten Schriften«, in die »Aktion« oder erst in eine nochmals veränderte Ausgabe der »Puderquaste« und in sein erweitertes »Bestiarium«;⁵⁴ oder er zitierte 1930, dann sogar mit Angabe des »Losen Vogels«, den Satz einer Anmerkung, der »Krieg mit England« sei »unvermeidlich« (112).⁵⁵ Musil veröffentlichte⁵⁶ »Politik in Österreich« schon ein halbes Jahr danach nochmals unter seinem Namen und verwies 1926 darauf, daß er über Mathematik sogar geschrieben habe, d. h. indirekt auf seinen Essay »Der mathematische Mensch«, den er 1923 auch kryptononym wiederholt hatte; und eben auf diesen Essay bezieht sich 1929 Blei, als er seinen aus dem selben Heft des »Losen Vogels«

⁵¹ Vgl. Gilbert K. Chesterton, Heretiker, Eine Kritik der Zeit (Ins Deutsche übertragen von Germaine Kolb-Stockley [Vorwort: Franz Blei]), München und Leipzig 1912.

⁵² Eine Annonce für den LV/Sammelschrift in den »Weißen Blättern« 1914 (Anhang S. 127) notiert alle Beiträger alphabetisch, allerdings fehlt hier außer Borchardt und Chesterton auch Scheler; Vogelstein hat die Vornamen-Initiale »M.«, Vrieslander irrtümlich »C.« statt »O.«

⁵³ Die »Aktuellen Geschichten« (116–121) mit »a.« als Hinweis auf Alain.

⁵⁴ Vgl. Die Puderquaste, Ein Damenbrevier, Aus den Papieren des Prinzen Hippolyt [3. veränd. Aufl.] München 1912, S. 12–14 u. 72–77. – Die Puderquaste des Prinzen Hippolyt [erweiterte Aufl.] München 1920, S. 97–99. – Das große Bestiarium der Literatur, Berlin 1924; [leicht gekürzter Neudruck] S. 549–625 in Blei, Schriften (Anm. 17). – Vermischte Schriften Bd 6 (Anm. 4), S. 287–292. – Die Aktion, 30. August 1913.

⁵⁵ Siehe oben, mit Anm. 34 und 35.

⁵⁶ Für die Nachweise zum Folgenden siehe Teil 1, erster Abschnitt.

stammendes Porträt »Poincaré« für eine Essay-Sammlung umgestaltet, und beendet damit die Anonymität dieses Artikels wie des eigenen und lüftet zugleich das in der »Prager Presse« von Musil benutzte Kryptogramm »Matthias Rychtarschow«. ⁵⁷ Oder Robert Walsers Gedicht »Jesus und die Armen« (228) stand unter dem Titel »Weinenden Herzens« schon im Luxusdruck »Gedichte« von 1909. ⁵⁸ Oder die Aufsätze über »Mantua« (94–103) und »Mailand« (252–275) erweisen sich als sieben Kapitel eines Buches von André Suarès, das Blei in diesen Jahren übersetzt und dann als Ganzes im Verlag der Weißen Bücher veröffentlicht hat. ⁵⁹

Gleichwohl faßte eine Bibliographie auch vorexpressionistischer Zeitschriften die Lage 50 Jahre später so zusammen: »Die Bestimmung der Verfasser der Beiträge ist bis jetzt nur in wenigen Fällen möglich«. ⁶⁰ Tatsächlich ist es jedoch so, daß man sich um die Bestimmung der Verfasser nicht kümmerte, wohl in der Annahme, die Aufsätze der Beachtetsten oder Gerühmtesten – wie Borchardt und Musil –, seien ja durch diese selbst bekannt gemacht. Die Herausforderung, die mit der Anonymität gegeben und beabsichtigt war, wurde nicht angenommen. ⁶¹

Anonymität – Maske und Maskenspiel ⁶²

Zum Programm des als »Monatschrift« geplanten Journals gehörte, daß die Mitarbeiter anonym veröffentlichten, angeblich um »mit der Anonymität ihrer Beiträge die Sachlichkeit [zu] betonen [...] gegenüber der heute so beliebten Betonung des Persönlichen«. Da man jedoch, »um

⁵⁷ Berlin 1929, S. 299–310; das Zitat S. 309f.

⁵⁸ Vgl. Robert Walser, Das Gesamtwerk in 12 Bden, Bd. VII ed. Robert Mächler, Zürich 1978, S. 20f., S. 418 und 432.

⁵⁹ André Suarès, Eine italienische Reise, Leipzig 1914. Eine 2., nicht als solche bezeichnete Auflage erschien o.J. 1917/18 (zeigt indessen den [Kriegs-]Zensurstempel) bei Wolff als »Die Fahrten des Condottiere« (Göbel [Anm. 29] S. 1348 datiert fälschlich auf 1919).

⁶⁰ Paul Raabe, Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, Stuttgart 1964, S. 42.

⁶¹ Außer für Stadler (Anm. 50), oder den nicht stichhaltigen Vermutungen im Reprint der »Aktion« (Anm. 8), sind meines Wissens bis 1999 keine Attributionen oder Nachweise erfolgt.

⁶² Siehe zum Titel LV meine Borchardt-Studie (Anm. 1).

gegen den in faule Bette geleiteten Strom zu schwimmen«, auch »stark genug« sein wollte, war es wohl eher, um mit geschlossenem statt offenem Visier anzugreifen.⁶³ Und der »Sachlichkeit« widersprach ja auch der Titel, der überdies verriet, wenn man Goethe und Nietzsche in ihm hörte – wofür man damals ein geschulteres Ohr hatte –, daß mit der Anonymität ein Spiel getrieben werden könne, ein Maskenspiel eben. Darüber und über den besonderen Ton,⁶⁴ den er sich vorstellte, hatte Blei die künftigen Mitgestalter zweifellos orientiert und ihre Zustimmung erhalten.

Maskierung und Tonart kamen Musil sichtlich entgegen. In den zwanziger Jahren monogrammiert er Texte mit »r.m.«, verwendet das Pseudonym »Mat(t)hias Rychtarschow«, verkürzt dieses zu »Matthias« und »ma.« oder zum Monogramm »m.r.« usw.⁶⁵ 1924 bekennt er auf die Einladung zur Mitarbeit am »Roland«, die »Maskerade« mache ihm »persönlichen Spaß« und er werde »über alles in einem Ton reden [...], wie« Blei »ihn wünsche« (II 1754). Oder er sagt – was sich als autobiographischer Bezug zum »Losen Vogel« verstehen läßt – vom Mann ohne Eigenschaften: »Der schauspielerische Verkleidungs- und Verwandlungstrieb, der zu den Lüsten des Lebens gehört, bot sich ihm ohne den geringsten Beigeschmack, ja wohl ganz ohne Ahnung von Schauspielerei dar« (I 85); so fühlt Ulrich denn auch, als er Agathe »an seiner Stelle im Bett liegen« sieht, nicht nur den »Reiz, der mit jeder Veränderung und Verkleidung verbunden ist« (I 899, I 905), sondern teilt ihn, der »jenen Wirklichkeitsinn« aktiviert, »den man auch Möglichkeitssinn nennen kann« (I 17), der Schwester sogar mit. Vielleicht ist deshalb und keineswegs von ungefähr Musils erstes im »Losen Vogel« wiedergegebenes Prosastück »Erinnerung an eine Mode«: über die Kostümierung der Frau durch die »Rockhose« mit der Perspektive, eine »von allem konventionellen Beiwerk befreite Vorstellung zurückzubiegen« und damit »ein ungeheures Feld neuer erotischer Nüancen zu eröffnen«, denn die »Stärke der Wirkung« hänge mit dem »heute sonst noch bestehenden Trachtunterschied zusammen, mit der Fremdheit dessen, Frauen wie Männer anzusehen« (17–19). Von vornherein wird man so auf den Hauptweg Musils gesto-

⁶³ Beide Zitate aus dem »Vorwort« zur Sammelschrift des LV S. VI [recte: IV], die damit aus der »Ankündigung« des LV zitiert.

⁶⁴ Siehe Teil 2 mit Anm. 24.

⁶⁵ So laut den Nachweisen durch Adolf Frisé u. a. II 1755–1759.

ßen: in einer »neuen Art zu denken und zu fühlen« (I 47). So gehörte es auch zum möglichen Spiel des »Losen Vogels«, daß sich Beiträger ins andere Geschlecht verkleideten, wie etwa Blei, der mehrmals in weiblicher Maske auftritt und als »wir Frauen« schreibt (19–21, 21–23, 50f.); eine Maske, die Musil zur gleichen Zeit in dem Fragment »Um die Gründung des literarischen Vorwärts« aufsetzt (II 745–747) – könnte es nicht ein Entwurf für den »Losen Vogel« sein?⁶⁶ –, zehn Jahre später in den »Briefen Susannens« wieder aufnimmt und mit dem Blick darauf meint, das hätten sie »ja schon oft gemacht«.⁶⁷ Und recht hat er; insbesondere was Blei angeht, der im Lauf der Zeit in bald ein Dutzend (oder mehr?) der unterschiedlichsten pseudonym-anonymen Erscheinungen geschlüpft ist.

Margret Boveri, die 50 Jahre nach seinem Erscheinen den Sammelband neugierig betrachtet (»die Leinwanddeckel im ursprünglichen dunklen Blaugrau, die zarte goldne Vignette klassisch gezähmter Jugendstil«) und – der einzige Artikel zu dieser Zeitschrift seit 1914! – ein Feuilleton darüber veröffentlicht,⁶⁸ weil sie hier »Geister von Rang« sprechen hört, hat die Anonymität als das verstanden, was sie sein sollte, eine Herausforderung: »Ein Vexierspiel ist das aufregende Buch für die »späteren Geschlechter« [...] – vielleicht wert, [...] einmal aufgelöst zu werden«.

4 »Zusammenhängendes« in Ausdruck und Inhalten der frühen Prosa

Wenn Musil feststellt, es sei in seinen Essays etwas »unter der Oberfläche Zusammenhängendes durch die Gelegenheit modelliert« und das »ihm Wesentliche« damit »eigentlich immer im Nebenbei untergebracht« (II 1802), so ist eben am Beispiel seiner Beiträge zum »Losen Vogel« zu

⁶⁶ Ich halte das für sehr wahrscheinlich; spricht hier doch eine »Chemikerin« (siehe Teil 4, 2. Abschnitt) im Kontrast zum sozialdemokratischen »Vorwärts« (der an modernen »Bedürfnissen« vorbeigehe) von der Gründung eines »literarischen« »Vorwärts«, der auch einer »erweiterten Erotik« Bahn brähe. Es handelt sich also um ein »weibliches Tagebuchfragment mit Verulkung einiger literarischer und erotischer Erscheinungen«, wie es Musil als Beitrag zum geplanten LV in seinem Brief vom 21. Februar 1911 (B 74) für möglich hält; s. das daraus Zitierte am Schluß von Teil 2. Frisé vermutet dagegen (II 1804), diese Aussage beziehe sich auf »Erinnerung an eine Mode«.

⁶⁷ II 634–640, II 1754f.

⁶⁸ S. Anm. 6.

beobachten, wie das »Wesentliche« nicht bloß gleichwohl erkennbar ist, vielmehr dieses Nebenbei sogar derart energisch bestimmt, daß es die »Oberfläche« durchstößt und in seine Bewegung mit hineinzieht: Wortschatz und Metaphernsprache formt und dadurch seiner Anonymen-Maske persönliche Farben gibt.⁶⁹

Geradezu porträthafte Züge seiner Maske werden Formulierungen, welche auf seine berufliche Ausbildung zurückgehen, die über Militär-Gymnasien zum Studium des Ingenieurwesens, der Philosophie, Psychologie, Naturwissenschaften und Mathematik geführt hat, und zum Leutnant der Reserve; so findet sich z. B., fast schon als Formel: »wie ein Physiker sagen würde« (23); »man müsste das ansehen wie ein Ingenieur« (224); »der Ingenieur [...] selbst der Physiker arbeitet gewöhnlich mit [...] weil den Mathematiker [...] Techniker« (312f.). Meist steht dies zusammen mit entsprechenden Begrifflichkeiten, z. B. »charakterlos [...] wie der einer mathematischen Gleichung; Differenzialdiagnose; multipolare Relationen« (25); »asymptotischer Abbau; Hohlgerüst; hygroskopisch« (226f.); »Differentialgleichung; Logarithmenrechnungen« (311); »die elektrischen, optischen, magnetischen, thermischen Konstanten« (76). Und das ganz so, wie es sich auch sonst bei Musil findet: »was die Mathematiker [...] nennen« (II 1300); »wie ein Chemiker sagen würde« (II 982); »Denklehre der Mathematik« (I 39); »Laboratoriumstechnik« (II 1011); »gasförmiger Zustand« (II 1304); »obgleich physiologisch auch Bakterien, Pflanzenstoffe, Luft, Eisen, schwefelsaurer und doppeltkohlensaurer Kalk dazugehören und das Urbild aller Flüssigkeiten physikalisch im Grunde gar keine Flüssigkeit, sondern je nachdem ein fester Körper, eine Flüssigkeit oder ein Gas ist« (I 113); usw.

Solche Bezeichnungen und Begrifflichkeiten aus bisher nicht gesehenen, unberührten, gemiedenen Bereichen, sehr oft bildlich gewendet, alles Alt- und Neu-Romantischen, mit dem man so verwöhnt wurde, das verbraucht und abgegriffen ist, nicht bloß überdrüssig, sondern allergisch dagegen es ablehnend, sind ein auffälligstes äußeres Merkmal seiner Darstellungen; nicht minder die häufig effektvollen, attraktiven und in diesen Jahren vor 1914 besonders zahlreichen Vergleiche und

⁶⁹ S. zum Folgenden auch Thöming (Anm. 2), S. 176–179; er notiert als stilistische Eigenheiten (jeweils mit Beispielen): »Elliptische Sätze, Häufung von Wortspielen, Entlarvendes Zitieren, Decouvrierendes Understatement im Wortfeld, Satirische Anwendung von Konjunktionen«. Das Problem des Gruppenstils beachtet er nicht.

Metaphern (in den frühen Essays wie denen des »Losen Vogels« dazuhin in demonstrativ entromantisierender, antiimpressionistischer und auch polemischer Manier)⁷⁰: »bei ihrer Schwäche überlistend, wie ein kleines Männchen am Uterus eines Riesenweibchens« (77); »Begriffswürde im Wackeltopf« (283); »eine Sache so dick wie ein Mops« (313); »ein Begriff, [...] der von Menschen, die an Hühneraugen leiden« (131); »Wie große Regentropfen klatschte sein Gefühl in die Tasten« (I 147); oder in der Glosse »Lieber Pan«, die zunächst für den »Losen Vogel« entworfen war: »ein steifes, wie eine Hemdbrust vorgewölbtes Schneefeld« (II 748). Dazu gehören auch provokativ variierte oder umfunktionierte Sprichwörter und Redensarten wie etwa »über die Nervenstränge schlagendes Literatentum« (132), »entlaufene Novellen, die den Schleier genommen haben« (II 1449). Nicht selten entwickelt und repräsentiert sich hier Ironie als Mittel eines mehr-, auch gegenläufigen Verstehens und Darstellens.

Nichts anderes ist beabsichtigt und ereignet sich auf dem schmaleren Feld

- des einzelnen Worts (als Neubildung, der Umgangssprache entnommen, als ungewöhnliches Kompositum): »träumelig« (313); »nockerlweich« (17); »bärbeissig« (284); »angsterheitert« (II 1015); »Aufmerksamkeitsspannung« (II 1019); »Unmöglichmachung« (73); »Pflegerinnengleichmut« (76); »Denkerschütterung« (223); »Erlebnishaftigkeit« (I 113); »Überüppigkeit« (I 128).

- der Wortgruppe aus Adjektiv und Substantiv:: »herrliche Einsiedlerkraft« (131); »gezackt pulsierende Vokale« (222); »kinderseelenweicher Trotz« (II 1462).

- der Verbphrase: »[mit nüchternen Eingeweiden] gähnen« (200); »[das Gedächtnis] krümmt sich [unter einer Erinnerung]« (223); »[für das Gefühl gegen den Intellekt] plärren« (313); »[das Bewußtsein] bohrt sich [Zugänge]« (II 980);

- des Wortspiels: »Verzückungen, aber auch Verzackungen« (17); »nicht Zeitmangel, sondern Zeitmängel« (134); »etwas Überpersönliches [...], es ist aber nur etwas Unpersönliches« (I 112).

⁷⁰ Zu Alfred Kerr notiert Musil später (II 1408): »Das Anti-poetische, Anti-klimbimliche unserer Entwicklung. Hiervon ging auf mich die stärkste Wirkung aus; ein Desillusionär.« Zur Wortgruppe und zur »herausfordernden Metapher« (s. u.), vgl. auch die Studie in Anm. 1.

Auffällig sind auch den Satz bestimmende Erscheinungen:

– »unvollständige« oder verkürzte Sätze, oft, grammatisch gesehen, ans Ende eines Satzes gestellte Satzteile, die jedoch nicht nach Komma oder Doppelpunkt folgen, sondern zur deutlicheren Gliederung eines größeren Satzgebildes oder zur Hervorhebung einer Klimax ganz verselbständigt sind: »Oder beides taten, weil sie hassten« (283); »Ein Zustand hemmungsschwacher Reagibilität« (222); »Jede Gewaltleistung hat darum etwas Pathologisches an sich, ein eingeschränktes Bewusstsein, einen letzten, progressiven, wirbelhaften Anstieg. Der politische Held in Österreich aber ist die ausgebildete Technik der Bewusstseins Einschränkung auch ohne Anstieg. Eine üble, in häufiger Krankheit erworbene Unart, die man mit Recht nicht ganz ernst nimmt, aber so lange nicht ablegen wird, als den ganzen Bewusstseinsumfang beanspruchende Inhalte fehlen« (202).

– Reihungen verschiedenster Art, darunter oft rein syndetische und rein asyndetische Aufzählungen (siehe das vorige Zitat, 202).

– die zahlreichen Satzanfänge mit einem Pronomen,⁷¹ darunter oft »Es gibt, Es ist« und die besonders aufschlußreichen mit Konjunktiv: »Es wäre« (24), »Man denke« (24); »Man wende nicht ein« (314); »Man könnte« (II 1026);

– unter den Konjunktionen⁷² und Partikeln gehäuft vor allem »aber«, »doch«, »wenn«, »sondern«, »nur«, »ja«, »also«; die adversativen, restriktiven, konzessiven, konditionalen und graduierenden Wörtchen⁷³ verbinden sich immer wieder mit (dem Indikativ widersprechenden) Verbgruppen in den verschiedensten Konjunktivarten.

Zum Ausdruck der »Logik des Analogischen« (II 1050) in Vergleichen, Gleichnissen, Metaphern und Motiven eines »Als ob« gehört das Sprechen in Konjunktiven;⁷⁴ wer den Möglichkeitssinn besitzt, heißt es

⁷¹ Z.B. in dem 3 Seiten langen Essay »Der mathematische Mensch« rund zwei Dutzend und in den knapp 4 Seiten der »Politik in Österreich« noch ein paar mehr.

⁷² Vgl. zur adversativen Konjunktion in der »Vollendung der Liebe«: Gerhart Baumann, Musil. Zur Erkenntnis der Dichtung, Bern und München 1965, S. 132.

⁷³ Musils Gebrauch (von z.B. »nur«, »doch«, »ja«, »also«) zeigt die Unsinnigkeit der »deutschen« Bezeichnung für Partikeln; sie sind alles andre als »Füllwörter«.

⁷⁴ Siehe auch: Albrecht Schöne, Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Musil, in Euphorion 58, 1961, S. 196–220; Gerhart Baumann, Musil. Ein Entwurf, Bern und München 1981, S. 169–171.

bekanntlich gleich zu Beginn des Romans (I 16), »sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern erfindet: Hier könnte, sollte, oder müßte geschehn«.

Das Einbringen bildhafter Vorstellungen in einer sehr bewußten Formung – nicht selten im Sinne der »herausfordernden Metapher«, wie sie Borchardt als Zeichen des dichterischen Stils postuliert⁷⁵ – zeigt, daß Musil seine Essays nicht weniger als seine Erzählungen als wortkünstlerischen Ausdruck, als Wortkunstwerk versteht und hinstellt. Sehr gezielt ist demnach im »Losen Vogel« gesagt, der Essay werde »seine Gattung des ›intellektuellen Gedichtes‹ behaupten« (37), oder kann Musil einmal betonen: »Kerr ist *Dichter*« (II 1405).⁷⁶ Mit ihrer Fülle durchdringen und sättigen die Analogisches evozierenden Bildvorstellungen den Text derart, daß sie als das seine poetische Gestalt konstituierende Element erscheinen. Wie bewußt Musil sich dieses Verfahrens ist, offenbart etwa die Feststellung zur Notiz, der »Name Goethes sei wieder brausend [zu] machen« (T 219): »›brausend‹ fesselt [...] Assoziationen an das bloße in Geltung setzen«. So zählt man z.B. allein (neben anderen Vergleichen, reinen Metaphern usw.) 16 »wie«-Vergleiche auf den ersten zwei Seiten der Novelle »Die Versuchung der stillen Veronika«, in dem kurzen Essay »Penthesileiade« 8, dem etwas längeren »Politik in Österreich« 12, in den 2 Seiten des Bildes »Fliegenpapier« rund 20; zwar findet man in den ebenfalls 2 Seiten der »Erinnerung an eine Mode« keine »wie«-Vergleiche, dafür das Bildliche dicht gedrängt u. a. in nahezu 20 Adjektiv-Substantiv-Gruppen (»tapsige Bejahung, ramponierte Frauen ...«) und einem runden Dutzend ungewöhnlicher Komposita (»Krafttürmungen, seelenfremd ...«), wiederholt miteinander verbunden (»nachgebensberechtigtes Lächeln, leerlaufende Abundanz ...«) und in ausgebaute Metaphern verwoben. Zur Physiognomik der Prosa Musils gehört, daß sie dem Eingrenzenden, Festlegenden des rein Begrifflichen mißtraut, sofort die Offenheit des Anschaulichen sucht und dazuhin oft von einem »Bild« zum andern überspringt. Das vom Grunde her »Schwankende, Unfest«,⁷⁷ die Lebendigkeit der Bilder und Vergleiche öffnet bisher nicht gesehene Räume, damit Nicht-in-Verbindung-Gebrachtes, unerahnte Mög-

⁷⁵ Einen Begriff Herders aufgreifend; Prosa I (Anm. 45) S. 44.

⁷⁶ Hervorhebung; L.D. S. auch II 1188.

⁷⁷ Vgl. II 1027; parallele Formulierungen IV 80, 283. S. auch Teil 10.

lichkeiten; ihre assoziative Fülle ist Ausdruck der »schrannenlosen Kombinatorik« des Dichters (23).

Bloß grammatisch gesehen sind einige der als Musil eigentümlich angeführten Erscheinungen lediglich Merkmale einer Art von Gruppenstil. Die »Krisis« ja »Agonie« der »höheren Sprachform in Deutschland« durch die »Sprachschwächung« seit der Gründung des preußisch dominierten Deutschen Reiches – genauer Ausdruck der von Nietzsche befürchteten »Exstirpation des deutschen Geistes« durch den Sieg über Frankreich – erschüttert schon Jahrzehnte lang die Sprache. Jeder »mit Ansprüchen an sich selbst« weiß, daß »die gesamte deutsche Literatur der letzten dreißig Jahre frei in der Luft hängt«, und kämpft um neue Grundlagen. Rudolf Borchardt,⁷⁸ der, mit dem Blick auf Stefan Georges Gedicht und Hofmannsthals Verse und Prosa, in eigener Poesie, Übersetzungen, Essays oder Abhandlungen aufs Bewußteste die Prosasprache erneuert, hat einmal eine »kurze Aufzählung« der Verluste gegeben, wo er sie sieht: in der Verdrängung des Genitivs, des Konjunktivs, des Vollverbs durch das Hilfszeitwort, und in der Verrohung der Syntax, die vom Verb abhängt; und weil auch die Partikeln »eine Nüance nach der andern einbüßen, höre man kaum mehr halbwegs korrekt im Konditionalen und Konsekutiven sprechen«. Stefan Georges sich jeder Glätte entgegenstellende »harte Fügungen«,⁷⁹ wie sie sich in Fremdwörtern, Eindeutschungen, Neologismen, unüblichen Komposita, Asyndeta, Hyperbata, Appositionen, Parenthesen, im vorangestellten Genitiv usw. – im Gedicht! – ausdrücken, werden Borchardt auch für die Prosa konstitutiv; so spricht er auch einmal von der durch George »eingeführten romanischen Härte, die sich mit der Überbietung des Prinzips der kleinfügigsten Einzelheit [...] wie ein Stauwerk gegen den deutschen Schwall« gestellt habe⁸⁰ und davon, daß »ein« Wort genügen könne, »um den Abstand des erhöhten [...] Sprechens von der Platitude bedeutend zu

⁷⁸ Die Berufung auf Borchardt ist darin begründet, daß er ebenfalls für den LV geschrieben hat und daß Bleis Hochschätzung (der ihn stets als dritten der großen Dichter, nach George und Hofmannsthal, propagiert) zweifellos Musil früh auf ihn verwiesen hat. Das eben Zitierte und Nachfolgende sagt Borchardt im Fragment »Nationaler Stil und nationales Schicksal, Zur Krisis der höheren Sprachform in Deutschland«, Prosa IV (Anm. 45) S. 185–196.

⁷⁹ Den Terminus »harte Fügung« (als Gegensatz zur »glatten«) hat Norbert von Hellingrath in seiner Dissertation über Hölderlins Pindar-Übersetzung (1910) gefunden.

⁸⁰ Borchardt – Heymel – Schröder. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, Marbach am Neckar 1978, S. 179.

machen«.⁸¹ Übereinstimmungen Musils damit, in über zwanzig Jahre späteren Äußerungen, sind bemerkenswert und vielleicht nicht zufällig; Notizen für das Vorwort zum »Nachlass zu Lebzeiten« fassen nach der Feststellung »Wirkliche Dichtung unterscheidet sich von alltäglicher sofort« als »formale« Eigenschaften der »wirklichen Dichtung« zusammen:

Dichte der Beziehungen (Inbeziehungen). Reinheit der Gestalt (Strenge der Form), Vermeidung alles Überflüssigen (kürzester Weg), Größe der Sprache (an einem Wort läßt sich oft der Dichter sofort fühlen); wie wir an einer eintretenden Person sofort bemerken, daß sie eine Persönlichkeit ist, fühlen wir es auf der ersten Seite eines Buchs; dann aber auch Eigenschaften wie: Erzählerlichkeit, Spannen, Vorgänge, fesselndes Milieu usw. (II 971)

Die Nähe und teilweise Identität der Intentionen Borchardts und Musils ist unüberhörbar, auch wenn – nicht durchweg – ihre Verwirklichung verschiedene Richtungen einschlägt; tatsächlich sind fast alle der genannten Elemente als Intention bei den sprachlich engagierten Dichtern des »Losen Vogels« zu beobachten. Sie versuchen z. B. der »Wucherung des Hilfszeitwortes«⁸² auf gleiche Weise entgegenzuwirken: die Stärkung des verbalen Ausdrucks durch Vollverben (wobei sich diese Absicht oft mit dem Suchen und Finden »herausfordernder« Metaphern verbindet) wird damit Merkmal eines Gruppenstils. So steht etwa im »Losen Vogel« bei Borchardt (in ihm attribuierten Beiträgen): »[die Nerven] auswerkeln« (45), »[den Sinn der Erzählung] vergewaltigen« (317), »[Gründe] gebären [etwas]« (316),⁸³ bei Annette Kolb: »[den Weg zu Gefühlen] verschütten« (13), »[das Gehirn] überhitzen« (15), bei Blei: »[eine Frage] auseitern (19) [am Leben] würgen« (237). Und ohne Ausnahme verwenden sie zahlreiche Fremdwörter, schaffen neue Wörter, besonders über Komposita, und wählen überreichlich Wortgruppen aus Adjektiv und Substantiv; offensichtlich alles in der Absicht »harten« Fügens, da es weichere, umständlichere, wortreichere Fügungen (Vergleiche, Genitivgruppen, Relativsätze u. a.) zurückdrängt. So hält Musil – schon damals? – aphoristisch fest: »Kürzeste Linie! Keine Brückungen, Ausstopfungen udgl. Statt Ver-

⁸¹ Prosa I (Anm. 45) S. 322.

⁸² Borchardt (Anm. 45), Prosa IV S. 193.

⁸³ Vgl. dazu z. B. Borchardt (Anm. 45), Prosa IV S. 159: »weil [...] das ästhetische ohne das geschichtliche Verständnis schielte«; Reden S. 127: »was [...] sich zu gebären zaudert«; Prosa V S. 329: »die genial vergewaltigende napoleonische Skizze einer Vereinheitlichung«.

gleich Substantiv mit Adjectiv« (II 868).⁸⁴ Einzelne solcher Intentionen und Vorlieben dürfen allem nach nur dann als Erscheinungen persönlichen Stils verstanden werden, wenn sie über ihre grammatische Struktur und statistische Häufigkeit hinaus auch inhaltlich geprüft sind und wenn der Text, und d.h. hier der anonyme Text, insgesamt den Autor definierende Eigenheiten zeigt. Andernfalls bleiben sie Merkmale einer Art von Gruppenstil.

Stigmatisches Merkmal des Autors Musil, dem jedes noch so stringente Ergebnis sogleich wieder Teil-Ergebnis und Bruchstück wird, an dessen Bruchstellen sich neu ansetzen läßt, ist, daß bestimmte, als sachdienlich empfundene Formulierungen und Stofflichkeiten in anderen Zusammenhängen oder Darstellungen wiederkehren; solche der Prosastücke des »Losen Vogels« vornehmlich auch im »Mann ohne Eigenschaften« wie etwa (wortgleich): »die passive Phantasie unausgefüllter Räume«; »Not und Held gehören zusammen wie Krankheit und Fieber«; »plitschtreu wie ein nasses Schwimmkleid an [jemanden] kleben«;⁸⁵ oder (variiert): »Franziskus« und seine »Brüder«, die »Vögelein«;⁸⁶ oder eine Parallele zum »Bild« vom »Fliegenpapier«, zugleich als eine seiner möglichen Exegesen: »Es ist etwas mit ihnen umgegangen wie ein Fliegenpapier [...]«;⁸⁷ oder das Thema der »Rockhose« und des »Balls der Veränderten« mit »deformiertem Seelischem« und »Beinen in einer alkoholisierten [...] tribadischen Wirklichkeit« in dem Entwurf »Gartenfest«, bei dem als Nachwirkung der »Mode des Hosenrocks« die Damen in »Männertracht« erschienen sind und nun Diotimas hermaphroditische Erscheinung die bisherige Spannung zwischen ihr und Ulrich zu »erotischen Nüancen eröffnet« und ausbricht in eine von Anziehung und

⁸⁴ Für die Adjektiv-Substantiv-Wortgruppe (oft unter Einschluß von Fremdwörtern) und neue Komposita aus dem LV noch ein paar Beispiele: »unverliebte Komplexion«, »heroischer Stumpfsinn«, »Denkungsart« (Kolb); »anklägerische Liebe«, »einschläfernde Verführung«, »Instinktwiderwille« (Stadler); »akute Tapferkeit«, »immobilisierter Skeptizismus« (Blei); »organologischer Dilettantismus«, »Nichtentscheidung«, »Wegebahner« (Scheler); »Mietskaserne-Konglomerat«, »intellektuelle Entschlossenheit«, »psychologiewütige Historiker« (Anonymus); »Fremdenvereinswegweiser«, »Wiederermöglichung«, »grobschlächtiger Wetteifer«, »fadenbreite Straßen« (Borchardt).

⁸⁵ I 34, LV 199 (»Politik in Österreich«); II 813, LV 202 (»Politik in Österreich«); II 891, LV 199 (»Politik in Österreich«).

⁸⁶ I 66; LV 226 (»Über Robert Musil's Bücher«).

⁸⁷ I 131f., II 476f.

Abstoßung und Sado-Masochismus gefärbte Verführung der so viel »von ihrer Seele« redenden und »leicht betrunkenen« Diotima.⁸⁸

Die Kurzprosen – und ebenso die diskutierten zuzuweisenden Essays – können sich mit dieser die »Dichte der Beziehungen (Inbeziehungen)« (II 971) manifestierenden Erscheinungen aufeinander und, wie Musil in der Vorbemerkung der Sammlung »Nachlass zu Lebzeiten« hofft, als Teil- und Vorarbeiten und Affirmationen stets auch auf die »Hauptarbeiten berufen, denen es an den zusammenziehenden Kräften, die man hier vermissen könnte, am wenigsten fehlen dürfte« (II 474). Ja, im ersten Entwurf dieser Vorbemerkung sagt er noch unverhüllt: »Je veralteter sie [die Prosastücke] in den Umständen erscheinen, desto weniger habe ich mich entschließen können, sie zu opfern. z. T. sind sie Paraphrasen zu Themen, die auch im M.o.E.« (II 961)

5 »Romane der Technik«

Der Kurzeessay, der im Vergleich mit einem inhaltlich ähnlich orientierten und ihn gewissermaßen fortsetzenden Aufsatz Bleis auf die Spur Musils führte, hat den Titel »Romane der Technik« (79f.) – bei der leicht überblickbaren Anzahl von deutschen Beiträgern des »Losen Vogels« ein möglicher erster Hinweis, sich rasch verdeutlichend mit der Ansicht, die am ehesten die eines interessierten Technikers ist, daß »sachliches Geschehen« von sich aus »zauberhaft« sei:

Das sachliche Geschehen ist viel zauberhafter, als es diese Autoren damit zu machen glauben, dass sie ihre banalen Erfindungen hinstellen, [...] ihre grossen Börsenimperatoren und Warenhauscäsaren, die im wirklichen Leben nicht zum letzten Kommiss taugen.

Und spricht aus der Feststellung »Sie können keine Dampfmaschine beschreiben, aber in der Beschreibung seelischer Feinheiten excellieren sie, als welche Feinheiten auch nur Clichés sind« nicht außer der Verachtung für solche Amateure das Selbstbewußtsein des Autors mit der kaum verhehlten Bereitschaft zum Nachweis, daß er beides könne, eine »Dampfmaschine beschreiben« und »Seelisches« (ohne »Clichés«) – der Stolz

⁸⁸ I 1615–1621; LV18.

eines, der Maschinenbau und Psychologie studiert hatte? Und damit des einzigen Technikers unter den Anonymen des »Losen Vogels«, eben Musils, der sich in einem späteren Heft, in der scheinpasquillantischeselbstdarstellung »Über Robert Musil's Bücher«, u. a. mit der Bemerkung: »man müsste das ansehen wie ein Ingenieur« demaskiert hatte (224)? Wer sonst von den Mitarbeitern Bleis dürfte die Herausforderung »Sie können keine Dampfmaschine beschreiben« rechtens wagen? Oder hier sagen:

Kunst und Leben gewinnen von Büchern, wie diesem *The Making of a Great Canadian Railway*, in dem F. A. Talbot nichts sonst erzählt als die Tracierung und Konstruktion der zweiten kanadischen Bahn [...]. Menschliche Energie, an ein Werk voller Hindernisse und ausserordentlicher Schwierigkeiten gewandt, zu einem klargesehenen Zweck: das zu lesen ist so spannend wie der Graf von Monte Christo oder der Lederstrumpf.

Schon daß der Bericht über den Bau einer Bahn etwa dem »Lederstrumpf« als Lektüre vorgezogen wird, verweist auf Musil: ein eindeutig gerichtetes und früh entwickeltes Interesse, geformt auch durch die Tätigkeit des Vaters und den Großvater Bergauer, »einem der europäischen Eisenbahnpioniere«;⁸⁹ auf Musil verweist auch das Wort »Zweck« als ein gerne verwendetes,⁹⁰ dem sich überdies einer der von ihm so geliebten Vergleiche mit »wie« samt eingängigen Vergleichsgliedern anschließt. Spannender und aufregender als Indianer- und Musketiergeschichten, als die Jugendbuch-Romantik exotischer Helden und Länder wie Coopers und Dumas' sind für den modernen, »mathematischen« Menschen revolutionäre Apparate wie z. B. die weltverändernde Dampfmaschine: Sie reißen ihn aus apollinischer Beschaulichkeit in dionysische Erregung hinein.⁹¹ So versetzt das »zauberhafte« technische Geschehen auch den Mann ohne Eigenschaften in einen neuen, anderen Zustand: »Ulrich war, als er die Lehrsäle der Mechanik betrat, vom ersten Augenblick an fieberhaft befangen« (I 37). Eine von Winckelmann bis in unsere Zeit hin als Meisterwerk adorierte antike Plastik – des Leochares, noch jedem Gymnasiasten der Jahrhundertwende in Abbildungen einer

⁸⁹ Karl Corino: Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten, Reinbek 1992, S. 22.

⁹⁰ Allein in seinen Beiträgen zum LV: 24, 200, 201, 223, 226, 311, 312.

⁹¹ Im »Politischen Bekenntnis eines jungen Mannes« steht 1913: »es reißt dich plötzlich einen Berg hinauf, von wo du deine innere Zukunft mit seliger Weite und Gewißheit siehst [...] wie ein zirkulär Irrer, ein Manisch-Depressiver im Vorstadium der Manie« (II 1009).

»Apoll vom Belvedere« benannten Marmorkopie des Vatikans vor Augen –, mit ihrer faszinierend »neuen« spätklassischen Form und ihrem schwerelosen »Glierspiel« wird hier von meisterlichen Erfindungen der modernen Mechanik überholt und abgelöst: »Wozu braucht man noch den Apollon von Belvedere, wenn man die neuen Formen eines Turbodynamo oder das Glierspiel einer Dampfmaschinensteuerung vor Augen hat!« Auf diese Weise erlebt Ulrich bald darauf durch »die neue Denklehre« Mathematik, daß »die heutige Forschung nicht nur Wissenschaft, sondern ein Zauber« ist, der »wie ein Dämon in alle Anwendungen unseres Lebens« fährt (I 39f.). Durchweg darf wohl der Musil immer von neuem nahe Nietzsche mitgehört werden; z. B. sind »Zauber« und »Fieber« in der »Geburt der Tragödie« Begriffe zur Deutung des Dionysischen.⁹²

Auch alles Übrige fügt sich in Musils Anschauungen, Perspektiven, Ausdrucksweise ein. Sei es, daß man sich freue »auf den Augenblick, wo die perfekte Farbphotographie die schlechten Handmalereien überflüssig machen« werde, »Kunst und Leben« würden »davon gewinnen«, womit ein Musil wohlbekanntes Problem berührt ist – seine Frau ist Malerin (und Corinth-Schülerin) – und weshalb er auch einmal in Ausführungen (die »einen der neuen Maler in Begeisterung versetzen« könnten) über die »Art der Abbildung« die »trockene Würde der Photographie« hervorhebt (I 1342–1348). Sei es die Kritik an der »gänzlich unkontrollierbaren Arbeit« solcher Romanciers, die Musils im Januar 1913 veröffentlichtem Urteil über die »symbolische Zwischenmusik« in Reinhard Sorges »Bettler« als »unkontrollierbar« (II 1446) und der Forderung in einem wenig späteren Aufsatz, die »Phantasie« und »jeden einzelnen Griff immer wieder an den Tatsachen zu prüfen« entspricht (II 1009).⁹³ Oder sei es die Äußerung »So ist das Lesefutter, das sie produzieren, für Unmündige im Geiste und gelangweilte Frauenspersonen: man merkt ihm diese Leser an« (80),⁹⁴ die zwischen gleichgerichtete kritische Formulierungen aus

⁹² Hier noch auf Seiten Apollos, sieht Nietzsche später seinen Gott in Dionysos und »tauft« Goethe auf dessen Namen (Götzen-Dämmerung IX 49).

⁹³ Es ist hier nur auf Weniges der Möglichkeits-Dichtung Musils hingewiesen, wie es eben in den Beiträgen zum LV in Erscheinung tritt – in überwiegend abreißenden Anfängen, die sich doch auf nicht zu erwartende Weise ineinander verweben. Zum offenen Ganzen, dem sie zugehören, siehe Baumann (Anm. 72 und 74).

⁹⁴ »Frauensperson« steht z. B. auch in I 59, 68 und 71.

der selben Zeit wie »feuilletonistische Weibchenpsychologie« (II 1442), »Laubstreu für Lesekühe« (II 1460), »Magazinliteratur für kleine Fräuleins« (II 1175) und die Empfehlung, »das Erzählen vom Kinderfrauenberuf zu emanzipieren« (225), unschwer sich einreicht und schon hier in nuce offenbart, daß ihm wie Ulrich

diese bewährteste »perspektivische Verkürzung des Verstandes« [...] mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, nämlich das primitiv Epische abhanden gekommen ist, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem »Faden« mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (I 650)

Alles dieses, wie unüberhörbar die schließliche Feststellung, daß solche Romanciers »hinter diesem Leben« her seien – wo es doch, wie die »Penthesileiade« sagt, um »noch nicht befahrene seelische Verzweigungen« geht (24) –, und ihre rhetorische Frage »Wissen sie denn gar nicht, dass zuerst die Madame Bovary Flauberts war und dann erst die Madames Bovary waren?« mit der Antwort »Aber wer wie unsere Romanciers mit kurzsichtigen Augen dem Leben nachläuft, kann ihm natürlich nicht voranlaufen wie die grossen Dichter des Romanes« kommt aus dem Zentrum Musilschen Denkens und Dichtens, das sich folglich schon in den Essays des »Losen Vogels« vollständig darstellt: aus seinem »Ideenlaboratorium« (201), einem Möglichkeiten entwerfenden, Zukunft erfindenden Gestalten, das »alle überhaupt möglichen Fälle prinzipiell vorzudenken« versucht (311),⁹⁵ dort her, wo »Dinge, die noch wenige gesehen haben« (II 981) mit einer Vielzahl in Parallelen, Abweichungen, Rück- und Gegenläufen, neuen Zusammenhängen, Vereinigungen sich ständig vermehrenden Möglichkeiten zum »Voranlaufenden« werden. »Als Künstler etwas lieben«, heiße »erschüttert sein, nicht von seinem Wert oder Unwert im letzten, sondern von einer Seite, die sich daran öffnet«. Das »zeigt Kunst, wo sie Wert hat« (II 981) und klärt, wie die »Skizze der Erkenntnis des Dichters« summiert, »ob der Dichter ein Kind seiner Zeit sein soll oder ein Erzeuger der Zeiten« (II 1030).

⁹⁵ Das »Politische Bekenntnis eines jungen Mannes« (II 1011) spricht von einer »vorurteilslosen Laboratoriumstechnik«, und vom Mann ohne Eigenschaften heißt es: »So wie eine große Versuchsstätte, wo die besten Arten, Mensch zu sein, durchgeprobt und neue entdeckt werden müßten, hatte er sich früher oft das Leben gedacht« (I 152).

Ein Text Musils also? Allem nach; endend im Konjunktivischen, im Wortspiel, mit der Pointe eines Ingenieurs: »Es wäre eine Wohltat für Kunst und Leben, wenn die Techniker die aufregenden Romane ihrer Arbeit schrieben und damit die aufgeregten Arbeiter an ihren Romanen verdrängten.«

6 »Die Wahlparole«

Wenn schon beschäftigt mit »Attribuziertum« – ein Spott-Wort Jacob Burckhardts im Blick auf die in der Kunstwissenschaft allzu gängig-beliebten Zuschreibungen –, muß der textkritische Leser sich von einem Aufsatz gleich im ersten Heft des »Losen Vogels« herausgefordert fühlen: durch »Die Wahlparole« (30–34). Wie allen seinen Äußerungen, wenigstens in diesem Zeitraum und wenn er sie veröffentlicht hat, geben auch diesem Essay bestimmte sprachliche Erscheinungen den Musil eigentümlichen Oberflächen-Reiz, mit denen er seine ›Tiefe‹ zur Erscheinung bringt. Da sind die typischen Bilder und Vergleiche (einmal 5 »wie«-Vergleiche auf 1 Seite), die so laut daherkommen, die Sache neuartig treffen und daher auch neu zu ihrer Befragung anregen, z. B.: »mit einer völligen Sinnlichkeit packt wie im Rausch«; »so häufig wie schwarze Schimmel«; »Sinnlosigkeiten naiv schmettern«; »saufen z. B. gegen alle bessere Einsicht Schnaps«;⁹⁶ »erst wenn dem Redner die Zunge heraushängt« usw., und natürlich auch der »naturwissenschaftliche« Vergleich: »sich wie ein chemischer Stoff eines andern bemächtigt«. Wie er dekuviert die durchweg psychologisierende Betrachtungsweise – als deren Klimax dieser Vergleich dann steht – den Autor: Das »psychische, das wahrhafte Leben« liege »in den Leidenschaften, in den Manien«, in »Hass oder Neid oder Stolz oder Hingabe oder Liebe oder Geiz oder Ehrsucht oder Grauen oder Trinken oder Mord; oder Stärkung des Ichgefühls oder Entspannung des Ichgefühls (denn auch das Sichaufgeben des Heiligen ist eine Entspannung des Ich)« –: alles Stichwörter, die in Protagonisten des Erzählers Musil Gestalt gewinnen. Und so signalisieren den Autor Wortspiele (»Vordergrund«/»Gründe«/»Abgründe«; »Man mag von Realpolitik und Interessenpolitik reden soviel man will, die Politik ist weder real noch Interesse«), einzelne Wörter durch un-

⁹⁶ Siehe dazu LV 284/II 1003 vergleichbar drastisch: »sich in Kneipen totschemmt«.

gewohnte Formung (Zusammensetzung, Verfremdung durch Kürzung, ungewöhnliche Pluralia) oder spezifische Inhaltlichkeit (»Menschheitswohl-fahrt«; »Mensch-tum«; »Denkbarkeiten oder Undenkbarkeiten«, »denkerisch und praktisch«; »unmöglich«; »Möglichkeit«), die Fülle der einschränkenden, konditionalen, zu neuen Anfängen auffordernden koplativen und alternativen Konjunktionen (darunter die zitierte Aufzählung mit 11 Mal »oder«), und nicht zuletzt die adversativen (10 »aber«, 2 »sondern«, 3 »doch«, 2 »dagegen«): konstitutiv für den Stil auf der Spur des Möglichen⁹⁷ wie die konjunktivische Sprechweise, mit der sie sich aufs engste zusammentun, so auf einer Seite (33) eine ganze Kette von Konjunktiven mit »aber«, »wenn«, »vielleicht«, »dagegen«, »wenn auch«/»so doch« – Zeichen eines nie abschließenden, unaufhörlich wie mit Fangarmen um sich greifenden Denkens.

Äußerer Anlaß des Essays ist die Reichstagswahl vom 12. Januar 1912, eine aufregende Sache, von der eine erdrutschgleiche Veränderung erhofft oder befürchtet wurde (die sich mit mehr als der Verdoppelung der sozialdemokratischen Mandate auch einstellte und die SPD zur stärksten Fraktion des Reichstags machte). Vor der Wahl geschrieben, ist die »Wahlparole« der aktuellste Beitrag der erstmals erscheinenden Monatschrift, glossiert indessen nicht nur die Zustände im Vorfeld der deutschen Wahl, sagt vielmehr deutlich »wie in Deutschland, in Österreich«, ähnlich ein zweites Mal und sogar noch »wir auf dem Kontinent«, und darf, indem sie generelle Erscheinungen wahrnimmt und zu umschreiben versucht, Geltung für Volkswahlen in allen Staaten beanspruchen, die »politisch noch Kinder« sind. Damit ist es nicht abwegig, sondern ein Weg zur Bestätigung der Attribution, eine Verbindung mit dem späteren (bekannten) Essay »Politik in Österreich« zu sehen (198–202), der ebenso andere Staaten, vor allem reichsdeutsche Verhältnisse, einbezieht, den Österreicher und den Deutschen auf ihre Möglichkeiten hin vergleicht. Denn recht eigentlich ist dem Autor dieses eine Ereignis einer bevorstehenden entscheidenden Wahl lediglich Anlaß über weit mehr nachzudenken: über Gleichgültigbleiben oder Erregbarwerden des Men-

⁹⁷ Man vergleiche damit etwa die Anzahl adversativer Konjunktionen in zwei Beiträgen (wie »Die Wahlparole« je 4 Seiten lang): »Politik in Österreich«: 11 »aber«, 2 »sondern«, 2 »doch«; »Der mathematische Mensch«: 13 »aber«, 7 »sondern«, oder in den knapp 7 Seiten »Über Musil's Bücher«: 21 »aber«, 10 »sondern«, usw. – Siehe auch die Ausführung zu Chesterton in Teil 12.

schen, wo und wann und wodurch und in welcher Art und Weise er sich zu Unüblichem überwindet, sich zu Anderem überreden, über feste, anscheinend geschlossene Grenzen hinwegziehen läßt, sich – ein Synonym für »Möglichkeiten, Denkbaren oder Undenkbaren« – dem »Phantastischen« öffnet. Es geht ihm um die »Gründe und Abgründe« des »Stückes, das sich Wahlkampf nennt«, um das Wesen phantastischen Spiels überhaupt, das in dem »wildesten und phantastischsten Theater, das es gibt«, sich entwickelt. Dieses sieht er im Moment in der Politik und dem Politiker:

Politiker gleichen inwendig etwas jenen Menschen, die eine Leidenschaft für Theaterspielen verzehrt [...]. Er muss vor vielen reden, muss Applaus hören, [...] er muss sich überhaupt immer müssen, und ist, als sei er selber gar nicht mehr vorhanden, so sehr ist er Menschheitswohlfaht. [...] Es ist der eitle Mensch der überspanntesten Dimension; er misst sein Schuhmaass an der verblasenen Weite seines endlosen Horizontes.

In jenen Staaten, die »politisch noch Kinder« sind, sei man an »den Wurzeln des Lebens« und die lägen »nicht beim Gedachten, sondern beim leidenschaftlich Empfundnen«, seien die Möglichkeiten noch nicht eingezäunt wie in der »seit langem abgekühlten« Politik Englands; dessen »nach kontinentalem Muster sich bildende Politiker« seien »erfolglose Politiker«, denn »die Staatspolitik dieses Landes ist die Kontorpraxis eines grossen Geschäftshauses seit langem geworden und dessen Sprache ist nicht aufregend«. Das westliche Festlands-Europa dagegen sei »fruchtbarster Boden für den Politiker«, auf dem er gedeihe »wie der Champignon auf dem Mist. Dem Dung der Leidenschaften, die in einem noch vor kurzem ganz geknechteten Volk sich kopfüber, kopfunter in das Politische stürzen«.⁹⁸

⁹⁸ Der Punkt nach »Mist« ist nicht als Satzfehler mißzuverstehen, er verselbständigt den Satzteil und hebt ihn damit hervor (siehe Teil 4). Im LV sind Satzfehler nicht selten, besonders in der »Wahlparole« (Indiz, daß eine Handschrift Druckvorlage war?). Ähnliche Beobachtungen haben wohl dazu geführt, an Musils Wort »Docke« (25) herumzudeuteln, ob es wirklich »Docke« (Puppe) oder möglicherweise nicht doch »Dogge« (Hund) meine. Vielleicht dürfen gleichwohl 2 minimale Besserungen vorgeschlagen werden:

– I I 990 (LV 75): »irgendeinem« statt »irgendeiner«, also: »aber wie in einer Reihe gerichteter Soldaten irgendeinem die Schulter versagt und die Front erst unmerklich abbiegt, bis sie irgendwo plötzlich knickt«:

– I I 1442 (LV 132): Gedankenstrich nach »Gesicht« entfällt, also: »und sterben muss – über dem »edlen, aber furchtbar veränderten Gesicht« die Leichdornkrone«.

Die innere Verbindung zum Essay »Politik in Österreich« – der sich ebenfalls mit den »Leidenschaften im öffentlichen Leben« beschäftigt (200) – äußert sich hörbar in parallel formuliertem. So steht hier in der »Wahlparole«: »nüchtern und sachlich«, dort: »ernst und sachlich« (199), hier über den Politiker, den »politischen Helden«, er lebe »wie der Champignon auf dem Mist. Dem Dung der Leidenschaften«, dort: »als herrliches Ungeziefer auf den Abfällen des deutschen Händlerstaates« (200);⁹⁹ hier, er müsse sich »hüten, nüchtern und sachlich von dem zu reden, was etwa not tut«, müsse »nur allgemein behaupten [...] und sich ins Phantastische der Leidenschaften stürzen« und »immer wieder dazwischen von Not« reden: »Denn wer ist nicht in Not, in solcher oder in solcher?«; dort: »Darum schätzt man die Katastrophen, weil sie die Verantwortung auf sich selbst nehmen, und braucht das Unglück, weil es heftige Gestikulationen erzeugt [...]. Man lebt sein politisches Leben wie ein serbisches Heldenepos, weil das Heldentum die unpersönlichste Form des Handelns ist. [...] Not und Held gehören zusammen wie Krankheit und Fieber« (202).

Und das Thema des Verhältnisses von »Leidenschaft« und »Gleichgültigkeit«, das ebenfalls in »Politik in Österreich« fortgeführt ist – kein anderes Land gebe es, »wo Politik bei ähnlicher Leidenschaft so gleichgültig bleibt wie in diesem«; »Leidenschaft als Vorwand« (199), »Leidenschaften [...], hinter denen man mit nüchternen Eingeweiden gähnt« (200) –, kann sich auch »auf die zusammenziehenden Kräfte der Hauptarbeit berufen« (II 474). In ihr bekommt es dann, ohne die Beschränkung auf die »Politik« auf »alles« bezogen, zahlreiche Parallelen¹⁰⁰ und seine eigentliche Tiefen-Dimension, indem es ein bestimmender Teil der Definition des Mannes ohne Eigenschaften wird. Denn er ist zwar »ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig«, und er weiß von sich selbst nur, »daß er es gleich nah und weit zu allen Eigen-

⁹⁹ Vgl. auch die variierte Metapher II 1032: »Auf der leichten österreichischen Verwesung hatte es sich natürlich entzückend gelebt«.

¹⁰⁰ So gibt Walter und Clarissa (in der Deutung Musils), »die der Befehl der Musik in höchster Leidenschaft vereinigte und ihnen zugleich etwas Abwesendes wie im Zwangsschlaf der Hypnose ließ« (I 143), ihr leidenschaftliches »Klavierspiel keine vollen Gefühle, sondern nicht viel mehr als das zum Rasen erregte körperliche Gehäuse davon«, oder der Zorn eines Betrunknen ist »kein innerer Zorn, sondern bloß das bis zum Rasen erregte leibliche Gehäuse des Zorns« (I 157).

schaften hätte und daß sie ihm alle, ob sie nun die seinen geworden sind oder nicht, in einer sonderbaren Weise gleichgültig sind« (I 151):

Ulrich war ein leidenschaftlicher Mensch, aber man darf dabei unter Leidenschaft nicht das verstehen, was man im einzelnen die Leidenschaften nennt. Es mußte wohl etwas gegeben haben, das ihn immer wieder in diese hineingetrieben hatte, und das war vielleicht Leidenschaft, aber im Zustand der Erregung und der erregten Handlungen selbst war sein Verhalten *zugleich leidenschaftlich und teilnahmslos*. Er hatte so ziemlich *alles* mitgemacht, was es gibt, und fühlte, daß er sich noch jetzt jederzeit in etwas hineinstürzen könnte, *das ihm gar nichts zu bedeuten brauchte, wenn es bloß seinen Aktionstrieb reizte*. Mit wenig Übertreibung durfte er darum von seinem Leben sagen, daß sich alles darin so vollzogen habe, wie wenn es *mehr zueinander gehörte als zu ihm*. [...] Und so mußte er wohl auch glauben, daß die persönlichen Eigenschaften, die er dabei erwarb, mehr zueinander als zu ihm gehörten [...] (I 148).¹⁰¹

Der Ansatz des Themas von »Leidenschaft« und »Gleichgültigkeit« im Essay »Die Wahlparole«, die Wiederaufnahme in »Politik in Österreich« und seine Überführung in mehrere Bewegungsrichtungen des Romans »Der Mann ohne Eigenschaften« bestätigt, was Musil an seiner Vorgehensweise selbst beobachtet hat. Denn daß eine Äußerung Musils weitere hervorbringen muß, sein Denken und Sprechen stets nur unzufrieden mit sich selber sein kann, deshalb zu Neuansätzen, Ablegern, Parallelen, Paraphrasen, selbständigen Ergänzungen drängt, bestätigt auch sein eigener Eindruck »bei allem«, was er »später wieder« von sich liest: »Überarbeitung unmöglich. [...] Was macht man mit einem Gedankenversuch, der nicht befriedigt? Man denkt weiter! Neue Aufsätze anschließen, über dasselbe Thema, über hervorgehende Themen: Das ist die positive Lösung« (T 985). – Die Methode des Attribuierens konnte und kann sich auf eben dieses Verfahren Musils berufen und es sich zunutze machen, wenn sie für ein Wort, eine Formulierung, ein Bild, ein Motiv, ein Thema der anonymen Texte auf mehr oder weniger Paralleles, nähere oder fernere Varianten, andere Anfänge oder Fortsetzungen im edierten Werk zur Begründung der Autorschaft anführt.

¹⁰¹ Hervorhebungen: L.D.

Der Politiker, stellte die »Wahlparole« fest, sei dies nur wegen des »Theaters in seiner Seele«, das er »ins Grosse zu projizieren meint, weil er die Statisterie vermehrt und die Bühne vergrößert« (32); fragt deshalb: »Sind nun die Wähler bloss Statisten?« und läßt mit ihrer Antwort noch alles in der Schwebe: »Es wäre nach dem Wunsche des Parteipolitikers und er bemüht sich in »Organisationen«, die Wähler dahin zu bekommen«. Nachdem der neugewählte Reichstag im Februar erstmals zusammengetreten ist, macht der erste Essay des dritten Hefts (das im März hätte erscheinen sollen¹⁰²) die Frage zum Thema (83–86); er ist damit eine direkte Fortsetzung des vor der Wahl erschienenen Aufsatzes und greift denn auch dessen Metapher vom politischen Theaterstück und der besonderen Lust der Zuschauer-Bürger an ihm (30–33) auf:

[...] vorläufig amüsiert sich das Volk noch vortrefflich über jene, welche auf den Tribünen das Thema der Not variieren. Gewiss: das Theaterstück kostet [...] ein paar Groschen, aber man zahlt sie gern, wenn das Stück so komisch ist [...], wo man zudem als Statist mitwirken kann. [...] das Volk lacht unbändig darüber und gratuliert sich zu seiner famosen Truppe, engagiert sie auf weitere fünf Jahre.[...] Hat man, wie gesagt wird, auch schon nicht das Brot, so hat man doch seine Spiele.

Die Rolle, die »Not« als »Thema« des politischen Lebens spielt, als eine der Verbindungen zur »Wahlparole« (31) gerade noch angedeutet, wird bald der bekannte Essay des sechsten Heftes »Politik in Österreich« ausbauen zu der Formel, daß »Not und Held zusammen gehören wie Krankheit und Fieber« (202), eine Pointe, die dann Jahrzehnte später mit genau dieser »Männern« und »Helden« kaum schmeichelhaften Formulierung aus den bisherigen Zusammenhängen sogar als Maxime isoliert wird (II 813). Und so sind auch die Ansätze in der »Wahlparole« zu einer Psychologie des Verhältnisses von Masse und Macht, Politikern und Wählern aufgenommen, die Besonderheit der Wagner-Bühne als Bild ironisch nutzend (und dann ebenso im »Losen Vogel«, in der Satire über Bernhardi und sein Buch, weitergeführt):

¹⁰² Es kam jedoch sehr verspätet heraus (Ende September/Anfang Oktober); siehe Teil 3.

Immer grösser und deutlicher sichtbar wird der Abgrund, der das Volk von seinen Politikern trennt. Es ist schon ganz wie im Theater: im Parkett das Volk und vom tiefliegenden, unsichtbaren Orchester der tausend Journalisten getrennt die politische Bühne [...].

Der Essay arbeitet nicht mit Vergleichen, wohl aber mit Bildern, die durch ihre Analogie frappieren (wie mit dem für die Zuschauer unsichtbaren Orchester in Wagners Festspielhaus), mit zahlreichen, gerade auch adversativen Konjunktionen, mit eigenen Wörtern (»Menschengeschichte« usw.), vielen Fremd- und Fachwörtern, mit Redensarten und Wortspielen (»stählerner Besen«; »Akademie reden«; »Volksvertretung, weder Volk noch Vertretung«), eigenartigen, das Gedankliche eng und bildhaft fügenden Adjektiv-Substantiv-Wortgruppen (»ridikülisierter Parlamentarismus«; »bequeme Antwort«; »grässlich vernünftig« usw.), Aufzählungen, »unvollständigen Sätzen« (»Und nicht nur sie« usw.), Satzanfängen mit »man« (auch verbunden mit Konjunktiven: »man führe«, »man müsste«) – insgesamt, besonders auch mit ihrer gemeinschaftlichen Tendenz zur Herausforderung und Verspottung, charakteristische Merkmale von Musils Darstellung, die fähig ist, jede Langeweile vertreibend den utopisch-theoretischen politikwissenschaftlichen Gegenstand farbig, selbst derb-deutlich, aber auch sachlich korrekt darzubieten:

Ein Versammlungsredner erklärte sogar, dass man auch in dem Vertretungskörper nichts als Statisten brauche, in konsequent befolgter Logik [...], dass Einer entscheidet, dem sich eine vorherbesorgte Majorität anschliesst. Diese ganz richtige Erkenntnis [...] fand heftigsten Widerspruch gerade bei den bürgerlichen Parteien, die jede Autokratie zu perhorreszieren vorgeben und doch die Anwälte des dümmsten Individualismus sind, indem sie als die richtigen Vertreter Spezialisten empfehlen,[...] »Männer«.

Dazu entwirft der Essay im Sinne eines »bewussten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt« (I 16) ein Gegenbild, das den Wähler aus seiner »Statisten«-Rolle befreien würde:

Man führe das Proportionalwahlssystem ein. [...]. Es gibt keinen plausiblen Grund, der gegen seine Einführung im Deutschen Reich spräche.[...] Den »Männern« müsste man [...] zu ihrer Sichtbarwerdung verhelfen, dass man die Zahl der Volksvertreter vermindert. [...] Lokale Interessenvertretungen gehören nicht in den Reichstag [...] so wenig wie Bankinteressenvertreter oder Handels- oder Literatur- oder Schweinefleisch- oder Schnapsinteressenvertreter.

Die Verkleinerung des Reichstags auf »sechzig oder hundert« Mitglieder – er zählte damals rund 400 –, wodurch jeder einzelne »sehr exponiert« dastünde, weil er sich nicht mehr verstecken könnte in der Masse der »auf Kommando der Politiker in die Parlamente gewählten stillen Leute, die ihren Bauch drücken und nicht reden dürfen« (so ist dieses Übel schon in der »Wahlparole« beiläufig ironisiert, 31), sowie die Verantwortlichkeit der Regierenden gegenüber dem Parlament könnten dann vielleicht auch zu »so etwas wie einem vaterländischen Gefühl« verhelfen, »das keine dieser auf blöden Wählerfang ausgehenden Praktiken entstehen läßt und nicht diesen Kastendünkel des ›Politikers‹, der die Menschen seines Landes nur nach ihrem Wahlrecht wertet«.

Der Essayist kennt offensichtlich das Zensuswahlrecht in Preußen (und geht in seinem Plädoyer zunächst von ihm aus) so gut wie das in Ungarn und weiß offensichtlich, daß man es als unzeitgemäß immer unerträglicher empfindet und deshalb »allerorts« die Verhältniswahl »verlangt«, in Ungarn sogar mit Hilfe des Generalstreiks durchzusetzen versucht, sie auch »schon übt«, so in Österreich und für den deutschen Reichstag; weiß aber genauso – auch dies ist zwischen den Zeilen zu lesen –, daß sie hier im Deutschen Reich noch kaum Wirkung hat, solange die Zuständigkeit des Reichstags eingeschränkt bleibt, ihm eigene gesetzgebende Befugnis (d. h. er hat sie bloß bei Übereinstimmung mit dem preußisch beherrschten Bundesrat) und ein umfassendes Budgetrecht fehlen und die Regierung nicht ihm, sondern in der Person des Kanzlers nur dem Kaiser verantwortlich ist; und so weiß er auch, daß seine Vorschläge für die nahe Zukunft Utopie bleiben, und schließt:

Vorläufig hat die Statisterie mehr Aussicht. [...] Je mehr Abgeordnete und je mehr Statisten, um so mehr hat der Landesfürst das Recht auf sein autokratisches *lex mea voluntas*, denn das ist Vernunft gesetzt gegen eine Volksvertretung, die weder Volk noch Vertretung ist und es sich daher gefallen lassen muss, qu'il y a toujours un monsieur en habit noir (ou cuirasse blanc) qui décide.

Keine Frage, der »Lose Vogel« ist eine engagierte Zeitschrift und will als solche auch auf Politisch-Aktuelles nicht verzichten, es auf seine Weise, sei's in Anmerkungen, ganzen Essays oder im scheinbaren Nebenbei, beleuchten – kritisch, unkonventionell, undogmatisch, ideologiefrei: bestimmte Erscheinungen des Wahlkampfes 1911/12 (Heft 1); das Ergebnis der Reichstagswahl (Heft 2), ihren Kontext Wahlsysteme (Heft 3), ihre nächsten und fernerer Folgen (Heft 3); die europaweite Aufrüstung (Heft 2 und 3); Flottenrivalität und drohende Auseinandersetzung mit England (Heft 2 und 3); englischen, österreichischen, deutschen und italienischen Imperialismus (Heft 2 und 8/9); nationale Größen und Jubelfeiern (Heft 6); die Politik und Person des Reichskanzlers (Heft 6); Politik in der Donaumonarchie (Heft 6); die Balkankriege (Heft 8/9).

Das zweite Heft wird mit einem aktuell-politischen Essay sogar eröffnet: »Man spricht von Krieg« (41–44). Der Bau deutscher Großkampfschiffe, vorangebracht durch immer neue Flottengesetze, hatte England aus seiner *splendid isolation* an die Seite Frankreichs getrieben und ein europaweites ungebremstes Auf- und Wettrüsten ausgelöst; auch jetzt nach der Wahl war wieder eine Gesetzesnovelle zu erwarten, welche die Flotte vor der Frankreichs endgültig zur zweitstärksten der Welt machen und den Gegensatz zu den Briten noch einmal verschärfen würde. Dämmerte ein großer europäischer Krieg herauf?

Die Überschrift ist zugleich der erste Satz des Textes; es wird deshalb unmittelbar fortgefahren. Dieser Zugriff ohne jeden Umschweif; ein verselbständiger Satzteil, der den »wie«-Vergleich betont; die travestierende Verwendung eines vielstrapazierten »Faust«-Zitats; die Kontrastierung von »malen« und »Greuel«, die asyndetische Reihung; das absichtsvolle Zeugma (»ringen die Hände und Resolutionen«): weisen sofort auf Musil hin. Auch andere sprachliche Elemente bezeugen, über die Zugehörigkeit zu einem Gruppenstil hinaus, die persönliche Sprechweise: ironisch euphemistische Wortgruppen, in denen sich Adjektiv und Substantiv gegenseitig demaskieren (»schönste [...] Schlachtenpläne«; »unmäßige Tapfere, dressierte Mannschaften«), das Stammwort desavouierende Neologismen (»Kriegerischkeit«, »enttapfert«), die absichtsvoll zur Katachrese gehäuften Redensarten »(Leute, die [...] unter die Räder zu kommen fürchten und bei einem allgemeinen Durcheinander im Trü-

ben zu fischen hoffen. Oder denen ihr Leben keinen Pfifferling mehr wert ist und die es auf die Würfel setzen),« eine Vielzahl adversativer Konjunktionen, die Konjunktive – alles im Sinne einer differenzierenden, psychologisierenden, zum Widerspruch und Weiterdenken anreizenden satirischen Durchdringung des Themas. So genügen der Eingangspassage der Spott und die Insinuation, den Pazifismus (im Vergleich) berufsmäßig zu nennen, noch nicht: indirekt werden seine Anhänger überdies mal als naiv, in wirtschaftlich-kapitalistischen Fragen vom Niveau des Stammtisch-Politikers, mal als opportunistisch, wohl gar durch die Umstände bestechlich usf. vorgeführt.

Anderes verweist auf intimere Einblicke in die Situation der österreichischen Soldaten und Offiziere und damit zugleich auf den früheren Schüler einer Militärakademie, auf den Einjährig-Freiwilligen, auf den Leutnant der Reserve, der regelmäßig an Waffenübungen teilzunehmen hat;¹⁰³ ob nun Gelerntes verwertet ist: »Man erinnere sich an die Schwierigkeiten, welche die deutsche Armee nach Sedan in Frankreich erfuhr, und es war hier nur eine gänzlich ungenügend organisierte Defensivarmee vorhanden, weit weniger geschult als etwa die schweizerische Miliz;« oder ob selbst Erfahrenes und Gehörtes bei aller nach Spitzen und Schärfen drängenden Darstellung gleichwohl ohne Aversionen und gewissermaßen mitfühlend referiert ist, wie der Zwang, der »Komik« standzuhalten, »fortwährend bis an die Zähne bewaffnet herumzugehen«, oder wie der Bericht eines Hauptmanns über die Armee als Erziehungsanstalt:

[...] in der Armee müssen wir dann nachholen, was in der Erziehung nicht geschah. Nicht nur lesen und schreiben müssen wir den Kerls oft lernen, sondern gehen, stehen, sich schneuzen und waschen. Frag ich, warum wir dann noch Offiziere heißen. Disziplin lernen sie? Wird behauptet. Lügen und sich verstellen lernen sie. Mut? Beim Manöver vielleicht? Mut zu zeigen gibt's sonstwo Gelegenheit genug. Der Mut in der Schlacht kommt mir überhaupt recht problematisch vor, an dem Mut gemessen, den einer zeigt, der einen Ertrinkenden rettet oder in ein brennendes Haus springt.

Ein preußisch-schneidiger adliger Hauptmann von 1912 oder ein vom teutonischen Offiziers-Drang besessener Hauptmann d.R. dürfte das kaum gesagt haben, ein österreichischer – und vielleicht bürgerlicher – schon viel eher.

¹⁰³ So wieder mehrere Wochen im Sommer 1912 (B 82 und 85).

Noch direkter verweisen eine besondere Wahrnehmung und wie sie artikuliert ist auf Musil, der einmal als Militär-Akademiker über die Artillerie seine Liebe zur Technik entdeckt hatte:

Menschenwirkungen sind berechenbar, auch Maschinenwirkungen sind es. Aber die Kompliziertheit des kriegstechnischen Apparates: schwierigste Maschinerien, bedient nicht von Technikern in der Werkstatt, sondern von um ihr Leben besorgten, abgerichteten Bauernburschen – das ist unberechenbar.

Und nur einer, der sein Wissen nicht aus Büchern bezieht, denn sie schweigen sich darüber aus, weiß und kann sagen – und dazuhin im Kontrast zu den von »nationalen Barden [...] für die Schulbücher« gedichteten »Kriegsliedern, die angeblich die froh stürmende Mannschaft zum Himmel steigen lässt« –, daß unter der Tyrannei der Angst Menschen und Soldaten ihre Körperöffnungen nicht mehr beherrschen; kann sagen, was Schul- und Geschichtsbücher und selbst Ernst Jünger und Remarque über der Beschreibung der Farben und Gerüche des Krieges einmal vergessen werden zu sagen: »wenn auch in Wirklichkeit nichts sonst zum Himmel steigt als der Geruch der von Todesfurcht herbeigeführten Entleerungen«.

Auf die Frage, die eigentlich keine Antwort mehr braucht, weil die vorgestellten Beispiele sie längst zu einer rhetorischen gemacht haben, wer denn jene »so unmässig Tapferen, die ihren Händen keine andere Beschäftigung geben können, als an Säbel und Gewehr zu fahren« überhaupt seien – und dabei wohl absichtsvoll auch nach den »Ingenieuren« und »Chemikern« fragt –, stellt die in Musilscher Art geprägte und in ein Bild mündende Schluß-Passage gleichwohl nochmals fest, daß die Menschen, die Völker nicht für den Krieg seien:

Also: drei Schlachtenmaler, ein paar hundert Abenteurer, ein paar hundert Strategen {die [...] alles in Wirklichkeit sehen wollen; Künstler, die nur auf das Material warten}, viele tausend tüchtige Offiziere, die endlich ihren Beruf ausüben wollen {geht's wie auch immer}, einige tausend brave Raufbolde und Draufgänger, denen ihre Haut zu eng ist, ein paar Dutzend schief- und kurzsichtig geschriebene Journalisten, ein weiteres paar Dutzend pensionierter Gymnasiallehrer in Bart und Harfe: das sind die kriegerisch Gesinnten Europas. Man stelle diese Armee auf das Schlachtfeld – Falstaff wird seine himmlische Schenke verlassen und das Oberkommando übernehmen.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Das in Schweif-Klammern Eingefügte stammt aus Formulierungen auf der selben Seite.

Anders als Blei, der den »Krieg mit England« einfach für »unvermeidlich« hält (112f.), möchte dieser Essay suggerieren, daß die Kriegsbegeisterten eine lächerlich schwache, z.T. dubiose Minderheit seien, mit der sich kein Krieg machen lasse. So kann es – was schon Satire genug ist – bei der »ganz sachlichen« Bilanz eines hypothetischen Krieges ohne Blutvergießen bleiben:

Da sind auf der einen Seite die Opfer: Steuern, Militärdienst, Unterwerfung unter die militärische Disziplin (das ist: passiver Gehorsam) und die zivile Hierarchie (das ist: man muss, wie Beamte wollen); auf der andern Seite der Gewinn: in einem neu erworbenen Stück Land werden die eben angeführten Opfer nicht mehr im Namen des Königs X, sondern des Königs Y verlangt.

Bemerkenswert ist, daß sich dieser Essay außerdem durch sein Verhältnis zu einer späteren Glosse attribuiert, die zwar ebenfalls anonym gedruckt, jedoch durch Zeit und Umfeld, Thematik und Sprache zweifelsfrei Musil zugewiesen wurde;¹⁰⁵ es ist die schon mit ihrem Titel so nahe »Kriegsdämmerung« (II 674–677). Über Blei 1925 im »Roland« veröffentlicht, greift die Glosse das Material auf, das im »Losen Vogel« ausgebreitet ist: repetiert es, verkürzt es (wenn es sich wie der einmal so bestimmende »platonische Zug« des Soldatenberufs¹⁰⁶ überholt hat), ergänzt es, entsprechend den neuen Verhältnissen in Nachfolgestaaten der Doppelmonarchie, oder entwickelt es auf Grund der Erfahrungen des Weltkriegs weiter. Wieder spottet sie über den Glauben der Pazifisten an eine »Abschaffung der Kriege«; der mache zwar »ihrem guten Herzen alle Ehre, aber weniger ihrem guten Verstande«; und die frühere Beobachtung, daß dem Kapitalisten, auch wenn er sich pazifistisch gebärde, ein Krieg durchaus ins Geschäft passe, führt nach den Erfahrungen des vergangenen Jahrzehnts zu dem Vorschlag, Krieg »geschäftlich uninteressant zu machen«, weil zunächst »der Krieg mit seinen großen Staatsaufträgen ein Geschäft für alle private Wirtschaft« sei und die »Aussicht auf ein noch größeres Geschäft durch den »Sieg« die Anstrengungen der Geschäftemacher« steigern.

Wiederum wird die »Bilanz eines Krieges« gezogen, nach dem wirklich gewordenen Krieg und seinem ungeheuerlichen Blutvergießen allerdings mit ganz anderem Ergebnis:

¹⁰⁵ Durch Jürgen C. Thöming (Anm. 2).

¹⁰⁶ So wird dies ein anderer, in Teil 9 Musil attribulierter Essay ausdrücken (158).

Vier Jahre lang haben einige Dutzend Armeen irgendwas gegen irgendwas verteidigt. Nur die eine Tatsache blieb unverteidigt, daß es mit Armeen nichts zu verteidigen gibt, das einen solchen Aufwand von Menschenleben rechtfertigen könnte.

Darum wird nochmals wiederholt, wie töricht es sei, beim Soldaten von »Mut« zu reden, und das ebenfalls mit den irreführenden »Kriegsliedern« verbunden. Die schon im Essay von 1912 so realistische Satire von Kriegsliedern, »die angeblich die froh stürmende Mannschaft zum Himmel steigen läßt, wenn auch in Wirklichkeit nichts sonst zum Himmel steigt als der Geruch der von Todesfurcht herbeigeführten Entleerungen« wird aufgenommen und unter den »Liedern« als Beispiel der von »Gymnasiallehrern in Bart und Harfe« mißbrauchte Klassiker Schiller zitiert (II 675f.):

Dem deutschen Mannesmut [...] sei gesagt, daß es Mut, wirklichen Mut zu zeigen, unendlich viele Gelegenheiten gibt. Ohne daß man sich dazu zu stimulieren braucht [...]. Nur die Lieder behaupten, das Soldatenleben sei ein schönes Leben, wenn es auch für eine Weile lustiger sein kann als das Leben eines Bergarbeiters, der der Lockung und Behauptung des Liedes erliegend seine Haue hinschmeißt und: aufs Pferd, Kameraden, aufs Pferd steigen will. Gar bald sieht er sich in einem andern Loch mit einer Gasmaske vor dem Gesicht und pfeift aus einem andern Loch.

Die Übereinstimmungen gehen so weit, dass man selbst einzelne Wörter wie »Staatsrowdytum« (II 675) und »[aufs Pferd] steigen« (II 675) als Wiederhall der 1912 verwendeten »Rowdies« (44) und »[zum Himmel] steigen« (43) hört und die Frage fast nicht mehr stellt, ob Musil sich beim Schreiben der Glosse »Kriegsdämmerung« derart gut an seinen Essay »Man spricht von Krieg« erinnert oder ihn vor sich liegen gehabt habe.

9 »General von Bernhardi und sein Buch: Deutschland und der nächste Krieg«

Die in verschiedensten Formulierungen geäußerte Überzeugung, daß »im Unfesten mehr von der Zukunft« liege (I 250), dokumentiert Musil auch mit dem »unfertigen« Wesen seiner Beiträge zum »Losen Vogel«; der Essay »Die Wahlparole« brachte geradezu notwendigerweise weitere Aufsätze hervor, über »Statisten und Männer«, über »Politik in Öster-

reich«. Wenn also der Essay »Man spricht von Krieg« einen Krieg für unmöglich hält ohne Völker und Menschen, die dahinter stehen müßten, und deshalb in satirischer Überhöhung rät sich vorzustellen, nur ein »Falstaff« könne die Armee einer kriegsbegeisterten Minderheit Engstirniger, Dubioser und Inhumaner auf das Schlachtfeld führen, dann konnte das trotz aller Argumentationen lediglich ein Teil-Ergebnis sein. Es wurde von Krieg ja nicht bloß gesprochen, es wurde auf ihn hingearbeitet. Hinter den Argumenten versteckt sich deshalb die Sorge: gegen den Willen der Menschen und Völker zum Frieden könne es mit Hilfe der »Kriegsbeamten« und »dressierten Mannschaften« angeblicher Defensiv-Armeen und – neue Flotten- und Heeresgesetze werden gerade vorbereitet – »4 Millionen deutscher Soldaten und dreissig und mehr Stahlschiffen« (die man brauche, um sich »zu verteidigen«) mit Hilfe der »Strategen« und der auf die Ausübung ihres Berufs und ihr Avancement bedachten »tüchtigen Offiziere«, der Kriegsglieder reimenden »Gymnasiallehrer, der Raufbolde, Draufgänger, Abenteurer« möglicherweise doch gelingen, Europa in einen Krieg zu stürzen. Der Schluß des Essays versucht lächerlich zu machen, was Furcht erregt, und übertreibt die Lächerlichkeit, damit die Furcht hinterm Gelächter verschwinde: die Furcht, daß es doch so kommen könne. Hinter dem Irrealis eines Falstaff, der gewiß seine Schenke im Himmel der Literatur nicht verläßt, steht die Realität der überall unter dem Deckmantel der Verteidigung laufenden Aufrüstung und Kriegsvorbereitung, die den Frieden schon längst verlassen haben; und dazu gehört auch die Beeinflussung durch die Medien. Es sind nicht nur, wie der Essay behauptet, »schief- und kurzsichtig geschriebene Journalisten«, die sich entsprechend äußern, sondern auch ein Friedrich von Bernhardi, preußischer General und Chef der kriegsgeschichtlichen Abteilung, der in seinem 1912 erschienenen Buch den Krieg für unvermeidlich erklärt und einer Großmacht-politik Deutschlands das Wort redet, und bei dem man annimmt, daß Mächtigere ihn darin und zur Publikation bestärkt haben. Denn, so faßt es nun diese Abrechnung mit Bernhardis »Deutschland und der nächste Krieg« (158–166) zusammen, in einer Parallele zur Schluß-Passage des Essays »Man spricht von Krieg« Falstaff einen Bruder der Weltliteratur zugesellend:

Wenn in diesem Buche Don Quixote führt, so ist sein Begleiter doch nicht Sancho. – Nur gegen den allzu wehrhaften Ritter kann man in diesem Programm den Kampf führen, soweit er geäußert ist. Aber man tut es, um den Begleiter zu finden, von dem man wissen möchte, was *er* zu sagen hat.

Allusion und Bild finden sich in der Pointe, daß Bernhardi hier recht eigentlich eine absurde, anachronistisch komische Figur abgäbe, gegen die man nichts in Feld zu führen brauchte, weil sie sich selbst entwaffnet und ad absurdum führt, stünde im Hintergrund nicht unsichtbar ein ganz anderer »Begleiter« als ein liebenswürdig-lügnerischer und gänzlich unkriegerischer Sancho Pansa. Welcher Macht-Habende? Vielleicht gar der Kaiser? Wird die Richtung, aus der vielleicht eine Antwort auf die Verhöhnung Bernhardis kommt, etwas darüber sagen?

Unumgänglich war also, zu Bernhardi Stellung zu nehmen (und die Richtigkeit der Entscheidung bestätigt sich nach Kriegsausbruch, als der alliierten Propaganda u. a. dieses Buch als Beweis für die Kriegstreiberei der Deutschen dient). Da sie freilich nichts anderes werden konnten als massivste Kritik, bekennen die Ausführungen des »Losen Vogels« dazu von vornherein scheinbar redselig in zwiespältiger Ironie:

[...] ich bin so indiskret, zu sagen, dass der Stab des Losen Vogels schon von Anfang bedenklich war, es überhaupt zu tun.[...] wir waren uns gleich darüber klar, dass es nicht gut ist, mit einem General anzubinden.

»Ich« und »wir« und – dem General angemessen – ein »Stab«, bald darauf zum »Kriegsrat des L. V.« verschärft, und durch die Mitsprache eines »Redaktionsdieners« wieder ins Komische gezogen, ein imaginiertes »Team« also, gehören bei diesem umfangreicheren Aufsatz – mit etwas mehr als 8 erheblich über dem Mittel von 3 Seiten – gewiß zu den »formalen« Darstellungsmitteln im Sinne der »Erzählerischkeit« und des »Spannens« eines Themas (II 971), die Musil auch im Essay erfüllt und deren Durchführung im Vergleich der Vorfassung »Novellerlchen« (II 1323–1327) zum gedruckten Pasquill »Über Robert Musil's Bücher« (221–227) besonders schön zu beobachten ist, und so auch in attribuierten Essays, etwa mit dem Bericht des Hauptmanns (44f.). Ernst Bloch wird das einmal »fabelnd denken« nennen.¹⁰⁷ Es deutet jedoch ebenso reale Hintergründe an. Das rezensierende Ich steht nicht allein in der

¹⁰⁷ Gesamtausgabe der Werke in 15 Bden, Bd 1 (»Spuren«) Frankfurt a. M. 1969, S. 16.

Verantwortung; und ihm fließt ausdrücklich die Mithilfe anderer zu: es schmückt sich nicht mit fremden Federn wie Bernhardi mit Treitschke. Man könnte daraus zunächst folgern, der Aufsatz sei eine gemeinschaftliche Arbeit – wenn nicht schon die Gestaltung des Schlusses auf Musil als Autor aufmerksam gemacht hätte.

Und darauf macht noch vieles aufmerksam: die zahlreichen typischen Satzanfänge (»Es ist«, »~ sind«, »~ hat«, »~ tut«, »~ gibt«), verselbständigte Satzteile (bzw. elliptische Sätze), die Fülle der bevorzugten Konjunktionen und Partikeln (darunter über 40 »aber«, »sondern«, »doch«), die zwingenden Paarungen (»nachdenkliche Erinnerung«, »mutlose Biederkeit«, »Inzucht der Pflichten«, »strenge Vorsicht«, »kleine Rachen¹⁰⁸ der Logik«), Neubildungen (»Selbstkompromittierung«, »Zerflatterung«, »Befriedigtheit«), Wortspiele (»in einem weniger autoritären Ton, als da, wo weniger Autorität ist«), die frappierende, des öfteren Redensarten karikierende Bildlichkeit (»die hors d'œuvres einer Pointe«; »die Weltgeschichte am Rockzipfel fassen, bevor sie um die falsche Ecke biegt«; »eine Explosion ohne ersichtlichen Sprengstoff«; »die Zins-Sätze unserer Tage rosten schneller als der Pflug, den man für das Schwert verliess«).

So auch Verknüpfungen mit anderen Essays, mal andeutende, mal überdeutliche. Schon die Einleitung schafft eine direkte Verbindung zu »Man spricht von Krieg«: Vielen Offizieren sei »der platonische Bezug ihres Berufs die schwerste Anforderung; der diplomatische Kampf, Kampf stiller Waffen« sei ihnen, die nur »für Vernichtung und mit Vernichtung rechnen« und »ihr ganzes Leben keinen anderen Begriff von einem Gegensatz« hätten, »schon als Erscheinung verdächtig. Die »Phantasie«, die »in diesem Beruf« eigentlich »das Wirkliche« sei, weil sie schon im Frieden »die wahre Gestalt der Dinge im Kriege« zu erahnen habe, verbindet sich darum rasch mit »Dummheit«, »Bestialität« und dem »Stumpfsinn der Brutalität« – in diese Begrifflichkeit wird dies Musil in der »Kriegsdämmerung« fassen (II 675)¹⁰⁹ –, wenn solche Militärs, wie ein Bernhardi, dann Politiker werden mit der Maxime – der Autor persifliert deren abgehackten Befehlston –: »Vernichtung des Gegners. Seine Ausrottung. Aus den Bataillonen eine Schafherde machen mindestens.« –

¹⁰⁸ Ein sehr ungewöhnlicher, doch bezeichnender Plural; immer wieder findet sich in Musils Texten ein üblicher Weise singularisches Substantiv im Plural, z. B. »Menschlichkeiten« (24), »Verletztheiten« (285), »Unhaltbarkeiten« (II 1018).

¹⁰⁹ Vgl. dazu auch Thöming (Anm. 2) S. 182.

Oder es wird an die Feststellung in »Statisten und Männer« »erinnert«: »der Abgrund, der das Volk von seinen Politikern trennt, werde immer grösser und deutlicher sichtbar« (83):

Ich erinnere daran, dass diejenigen, die heute in Deutschland verantwortlich sind, eine Manie haben, nichts von der Atmosphäre der Gesinnungen, der Moral, der Lebensanschauung mitzuteilen, in der sie leben, – und entscheiden. Es existiert da ein Bruch des psychologischen Kontaktes mit dem Land, in seiner Art schlimmer als in den absolutistischsten Staaten.

Oder es wird ein abschätziger Blick auf den Pazifismus und die Kirche geworfen, wie er etwa aus »Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik« (77) und »Kriegsdämmerung« (II 676f.) bekannt ist: »Pazifisten und Pastoren, die Militäргеistliche haben werden wollen und es nicht geworden sind«. Oder der knappe Hinweis auf den »Humbog der Volksschulen« erinnert daran, wie »Man spricht von Krieg« kritisiert, daß ersatzweise die »Armee als Erziehungsanstalt« erhalten müsse (43). Oder eine Anspielung auf das nach der Schlacht bei Hohenfriedberg gesungene »Nun danket alle Gott« kehrt in »Kriegsdämmerung« (II 675) und »Zivilisation« (II 677) im gleichen ironischen Sinn wieder.

Die Aneignung des Ingenieuren, Naturwissenschaftlern, Erfindern, wie man meinen sollte, selbstverständlichen Verhaltens, daß der Gegenwart nicht nachzulaufen, sondern voranzueilen sei, um Zukunft zu gewinnen, und – was diese in bornierter Fachgebundenheit unterließen oder ablehnten: »die Kühnheit ihrer Gedanken statt auf ihre Maschinen auf sich selbst anzuwenden« (I 38) – seiner Anwendung auf das Leben überhaupt, hatte Musil zur Vorstellung seines »Ideenlaboratoriums« verholten, in dem »alle überhaupt möglichen Fälle prinzipiell vorzudenken« sind, eines so zentralen Alles ergreifenden Gedankens, daß er allein im »Losen Vogel« in dieser Form sich in vier Beiträgen niederschlägt,¹¹⁰ und in der Form des antithetischen Bilds mit »fest«, »Boden«/»Schwanken«, »Zukunft« in weiteren zwei.¹¹¹ Was er deshalb von Dichtung verlangt: daß sie nicht darstelle, was ist, »sondern das was sein soll; oder das, was sein könnte, als eine Teillösung dessen, was sein soll« (II 970), ist anlässlich des drohenden Kriegs und Bernhardis Buch hier vom Politiker und

¹¹⁰ In »Romane der Technik« (attribuiert, s. Teil 5), »Politik in Österreich«, »Der mathematische Mensch«, und in dem gerade betrachteten Essay.

¹¹¹ In »Moralische Fruchtbarkeit« und »Die Zensur« (attribuiert, s. Teil 10).

von Politik gefordert: »Es hat [...] immer nur zwei Arten von Diplomatie gegeben: eine Art, die den Gang der Dinge überholt und abgefangen hat. Die andere, die hinter ihm dreinlief«, und bedauernd summiert: »[...] ob es wirklich eine Politik der Antizipation ist, die unser Auswärtiges Amt führt, oder eine, die den status quo mit der Zukunft verwechselt [...] – darüber liesse sich ein Buch schreiben«.

Gleichwohl will wie schon »Man spricht von Krieg« auch dieser Essay Möglichkeiten für den Frieden sehen; Bernhardi verkenne,

dass der Frieden seit 1870 ein beispielloser Frieden ist, der wertvollste produktivste, der je gewirkt hat, und dass er darum schon der Diplomatie unendlich mehr Mittel zum Verhandeln und Handeln gibt, wie je vorher existierten [...].

Ein General konnte damals, so sehr sein Buch dazu reizen mochte, nicht bloß pamphletistisch abgetan werden. Protest, Polemik, Spott und Hohn, das war dem »Kriegsrat des L. V.« von vornherein keine Frage, genügten hier nicht; die Sache und ein hoher Militär waren dafür zu gefährlich. So ließen sorgfältige Begründungen, an denen die Kritik fest- und unumstößlich zu machen war, den Essay umfangreich werden. Dabei darf sich freilich selbst der »Redaktionsdiener« einmischen, der dem »Kriegsrat« das »memento mori des ›Publikums‹ vorstellt«:

Herr Doktor, sagte er, das is aber scheen, dass der Herr Jeneral Treitschken, den ich in Leipzig oft jesehen habe und ein Landsmann for mich ist, immerfort abdruckt.« – / Eine oberflächliche Zählung ergab 35 mal auf 137 Seiten. [...] / wie muss es einem zumute sein, wenn man 35 mal vor der Eventualität gestanden hat, einen durchschlagenden Begriff von dem zu geben, was einem so am Herzen liegt, und jedesmal kommt Treitschke und hat es schon besser gesagt. [...] Hält er [Bernhardi] es für gut, diesen [1871] am Brandenburger Tor in Erwartung prangenden Deutschen [Treitschkes] dem gegenwärtigen als Muster vorzustellen [...] und nichts zu erwähnen von der Periode kultureller Peinlichkeit, die unmittelbar auf den gloriosen Krieg folgte, nicht darauf zu achten, dass der Krieg die Deutschen noch viel widerwärtiger satt zu machen pflegt als der Frieden – vorausgesetzt, dass sie gewonnen haben? [...] Diesen Deutschen schaut jetzt Bernhardi nur darauf an, ob er neue Lorbeern hinterm Ohr hat, – sonst auf nichts, als ob 40 Jahre eines wirklich harten Friedens nichts gegen dreiviertel Jahre eines vortrefflichen Kriege wären.

Ein Vermerk scheinbar nebenbei, daß am Anfang des Buches »Nietzsche« stehe, »der schon so ungefährlich geworden zu sein scheint, dass

ihn Offiziere zitieren«, macht indirekt darauf aufmerksam, daß z. B. eben für diesen Passus Nietzsche, den Bernhardi selbst als Autorität bemüht (freilich in Unkenntnis seiner Gefährlichkeit gerade für ihn, der »Wissenschaft und Kunst« das »bescheidene Glück« gebe, als »ancilla belli« aufzutreten), rezipiert, ja sogar paraphrasiert ist (»Lorbeern«/»Kränze«). Hatte doch Nietzsche schon früh und scharf wie niemand gewarnt, die »vielleicht schlimmste« Folge von 1871 sei der Irrthum [...] aller öffentlich Meinenden«, zu glauben, »dass auch die deutsche Kultur in jenem Kampfe gesiegt habe und deshalb jetzt mit [...] Kränzen geschmückt werden müsse«, dieser »Wahn« vermöge den Sieg »in die Niederlage, ja Exstirpation des deutschen Geistes zugunsten des ›deutschen Reiches‹« zu verwandeln,¹¹² und später festgestellt: »Deutscher Geist: seit achtzehn Jahren eine *contradictio in adjecto*«. ¹¹³ Nietzsche als Hintergrund, auch das ist, wie sich vielfältig zeigt, ein Hinweis auf Musil.

Bernhardis Buch, so ein Fazit von mehreren, sei das Resultat einer verkümmerten Logik, ein »zusammengelesenes, geborgtes Buch, um einen indiskutierten, leider auch indiskutablen Instinkt zu umhüllen«, und: »Es konstatiert nichts als die Aggressivität der deutschen Armee. [...] Eine Aggressivität en tout cas. Es demonstriert das Primat des Willens – aber nicht der Moral halber, sondern auf Kosten der Vernunft!« Es verwundert, daß niemand sich gegen diesen Aufsatz äußerte, die Zensur orientierte oder gar aufheulte, wie etwa später bei Erscheinen der »Militaria« Tucholskys, weder die obrigkeitshörige Presse, noch der Adel, den das preußische Kaiserreich mit dem Monopol (das ihm die Reformer schon vor einem Jahrhundert absprachen) für sämtliche Offiziersränge bestochen hatte, noch die Inhaber dieser Ränge, die beim Leutnant angefangen, eine bevorrechtete Stellung genossen; und es zeigt, daß der »Lose Vogel« öffentliche Aufmerksamkeit nicht zu erreichen vermochte. Aber auch ohne daß sie damals Wirkung gehabt hätten, gehören die Essays »Man spricht von Krieg« und »Bernhardi und sein Buch« zu den bemerkenswertesten Satiren der heraufdämmernden europäischen Katastrophe. Schon hier ist vieles Zeit überdauernd formuliert von dem, was dann einmal nach dem Weltkrieg Gegenstand zahlreicher Artikel Tucholskys sein wird.

¹¹² Unzeitgemässe Betrachtungen I 1.

¹¹³ Götzen-Dämmerung I 23.

In der Rubrik »Kleine Anmerkungen«, die am Ende des zweiten Hefts fünf Artikel zusammenführt, folgt auf den Musil schon attribuierten Kurzessay »Romane der Technik« der kleine Beitrag »Die Zensur« (80f.). Fraglos ein Thema Bleis wie Musils: Der erste veröffentlichte Essay Musils, »Das Unanständige und Kranke in der Kunst«, 1911 im »Pan«, war veranlaßt durch Maßnahmen des Berliner Polizeipräsidenten gegen angeblich pornographische Publikationen (vor allem ein Reisetagebuch des jungen Flaubert), wahrscheinlich angestoßen durch Kerr¹¹⁴ und Blei, der seit Jahren mit der Zensur auf Kriegsfuß lebte und, um sich ihr zu entziehen, seine Zeitschriften »Amethyst« und »Opale« als eine Art Privatdrucke in beschränkter Auflage und nur für Subskribenten publiziert hatte. Auch in die nach 1918 wieder akute Auseinandersetzung um §184 des Strafgesetzbuches wird sich Blei mit der anonymen Broschüre »Unsittliche Literatur und deutsche Republik«¹¹⁵ einschalten und die aus dem Kaiserreich stammende Justiz an den Pranger stellen:

Im Laufe der letzten fünf Monate und weiter noch, während wir dies schreiben, wurden und werden Dutzende von Werken in deutschen Verlagen beschlagnahmt und die Verlagsbesitzer in Anklage gesetzt. [...] Wir wären imstande, der konfiszierenden Behörde eine gute Liste der pornographisch zu nennenden deutschen Schundliteratur zu geben, nach Hains vortrefflichem sechsbändigen Lexikon der Bibliographia Germanicorum Erotica et Sotadica, wenn – dieses Nachschlagewerk für Bibliothekare nicht ebenfalls konfisziert worden wäre. [...] Was wurde konfisziert? Neudrucke alter deutscher Übersetzungen der griechischen Anthologie, der römischen Elegiker, des Lukian, des Longus – den zum erstenmal im Jahr 1822 ein Professor der Theologie der Universität Landshut verdeutscht hat –, des Petronius. Noch nicht konfisziert, aber nach dem Genannten konfiskabel sind aus der Antike: Suetonius, Plautus, Terenz, Martial, Juvenal: wir machen den Staatsanwalt darauf aufmerksam. [...] Aber wir wissen, dass sich unter dem Konfiszierten [...] nicht eine einzige pornographische Schrift befindet. Herstellung und Vertrieb vollziehen sich in so unterirdischen Gängen, dass keines Polizisten doppelt besohlter Fuß da hindringt. Es werden derzeit in Deutschland ungefähr hundert als schweinisch zu bezeichnende, auf Löschpapier ordinär gedruckte Bücheln heimlich gehandelt. Keines davon ist der Konfiskation verfallen.

¹¹⁴ Siehe Frisés Kommentar II 1803f.

¹¹⁵ Hannover 1921 (Die Silbergäule Bd. 135/136); das folgende Zitat ebd. S. 18f.

Weil man die Wege dieses Handels nicht kennt. Und weil es bequemer ist, in Verlagshäuser und Buchhandlungen Polizisten mit einer Liste von Büchern zu schicken, die sich zu verstecken keinen Anlaß haben.

Bleis anonyme Schrift unterscheidet sich in der Art der Darlegung,¹¹⁶ nicht aber in Inhalten und Zielen von Musils Essay »Das Unanständige und Kranke in der Kunst« (977–983), seiner späteren Glosse »Sittenämter« (II 671–674) und vom Feuilleton »Die Zensur«. Hier heißt es wie bei »Politik in Österreich« oder dem attribuierten »Man spricht von Krieg« in unmittelbarem Anschluß an die Überschrift:

Sie führt einen vergeblichen Kampf gegen das, was man die Schundliteratur nennt; die Erfolge, die ihr in diesem Kampfe fehlen, sucht sie sich anderwärts, um doch ihre einmal bezahlte Existenz zu motivieren.[...] Aber wenn Kunstwerke unsittlich sein können, müssten solche unsittliche Werke auch in der Musik und in der Architektur vorhanden sein. Solange die Zensur nicht Walzer und Villenbauten als unsittlich verbietet, sind ihre Beweisführungen falsch.

Obwohl nicht wie Musils frühester Essay aufs »Kranke«, ja kaum aufs »Unanständige« gerichtet, sondern auf die Zensurbehörden, die Zensoren und die Öffentlichkeit, wiederholt die »Anmerkung« einige seiner Motive. Wie dort (II 977) steht gleich anfangs, daß Darstellungen mit »künstlerischer« Absicht eigentlich keiner Zensur unterlägen. Daß man »nach vorwärts und nicht nach rückwärts« (II 983) blicken müsse, findet jetzt zur Pointe »die Schamlosigkeit von gestern ist heute Keuschheit und die Unschuld von heute war gestern Frechheit«. Und hier wie dort ist gegen Schluß der »Mörder« (II 982) als Beispiel gewählt. So kurz die »Anmerkung« auch ist und damit von vornherein eine Zuweisung äußerst erschwert, zeigt sie doch noch Merkmale, die über das hinausführen, was man den Gruppenstil dieser um eine neue Prosa bemühten Schriftsteller nennen darf, bezeugt sich der persönliche Stil wieder in der Aufnahme schon einmal verwendeter Formulierungen und in »Para-

¹¹⁶ Inhalte und Sprachliches (im Zitierten: Details zu Erotika, antiken Schriftstellern und Übersetzern, die Abneigung gegen Bücher in schlechtem Druck auf schlechtem Papier, ein süddeutsches »Bücheln«) verweist deutlich auf Blei; schematisch auf Wort- und Satz-Eigenheiten hin befragt, ergäbe sich eine partielle Nähe zu Musil: Zahlreiche Konjunktionen, mit Pronomen beginnende Sätze, ungewöhnliche Substantive, verselbständigte Satzteile, asyndetische Reihungen, Fremdwörtliches u. a. wurden als Musil eigentümliche Merkmale genannt. Dies zeigt die magere Aussagekraft einfacher statistischer Erhebungen (vgl. die Vorbemerkungen), wenn sie isoliert und auf Weniges verkürzt verwertet werden.

phrasen«. Die Redensart »nichts als Akademie« hat als Pendant »Akademie« reden (85) im – attribuierten – Essay »Statisten und Männer« des nächsten Heftes; der Ausdruck »Entmündigung [des Publikums]« korrespondiert mit den »Unmündigen im Geiste« des vorangehenden Beitrags »Romane der Technik« (80), »ringt verzweifelt die Hände« mit »ringen die Hände und Resolutionen« (41) in dem ebenfalls im gleichen Heft stehenden »Man spricht von Krieg«, und die früher schon ausgedrückte »Gleichgültigkeit« (dort des Wählers) ist wieder angeführt mit dem Satz »Das Publikum bleibt ganz gleichgültig; es fühlt sich als unbeteiligter Zuschauer«. Auch die antithetische Metapher »fest«, »Boden«/»unfest«, »schwanken«, »Zukunft« ist aus anderen Essays – überdies als grundlegende – bekannt; heißt es hier »In diesem Schwankenden soll der Zensor das einzige Feste sein«, so in »Moralische Fruchtbarkeit«: »der Gefühlsboden darunter schwankt« (283), »das sichere Festland [...] verlassen« (284), in »Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik«: »auf nichts so sehr verzichtend« wie »auf etwas Festes, ein wie allemal Bleibendes, ein Individuum zu sein«, und statt dem ein »loses« Wesen zu haben (76f.), das Schwankende nämlich eines Mannes ohne Eigenschaften, für den »im Unfesten mehr liegt von der Zukunft als im Festen« (I 250); und in der »Skizze des Dichters« wird vom »Begriff des Festen als einer fictio cum fundamento in re« gesprochen und angefügt: »Zu unterst schwankt auch hier der Boden« (II 1027).

Weil für Musil erotische Erscheinungen Antizipationen sind, die es deshalb darzustellen gilt, überrascht nicht, daß ihm die Zensur als »nach rückwärts« gerichtete Institution ein Thema werden mußte; zudem war am Beispiel der Zensur, die einen beliebigen »Polizeiasessor« zum Richter über Kunst macht, das Rechtssystem, egal ob der preußischen oder österreichischen Deutschen, überhaupt in Frage zu stellen, indem es den unendlichen »Möglichkeiten« menschlichen Verhaltens, dessen »Leidenenschaften« und »Manien«, mit einer unumstößlich »festen«, absolutistischen Ordnung nicht gerecht wird.

Musil ist denn auch im letzten Passus, wiederum mit Konjunktiven, mit dem bevorzugten »aber« – dazuhin nun beides gehäuft – und mit dem (an Moosbrugger erinnernden) »verhafteten Mörder« zu hören:

Höbe man die Zensur auf, so gäbe es eine ganz kurze Zeit lang so etwas wie einen Exzess des bisher Unerlaubten, aber die Sättigung käme bald, weil sich die Spannung vermindert, und das sogenannte Unsittliche würde nicht mehr

und nicht weniger als bisher, aber vollkommen unauffällig seine Existenz weiterführen. Dass man bei einem verhafteten Mörder Kolportageromane findet und daraus schliesst, dass deren Lektüre ihn auf die Tat gebracht hat: diese Verwechslung von Ursache und Wirkung müsste man allerdings aufgeben.

II Von »fröhlicher Wissenschaft« und »politischer Gleichgültigkeit« – Musils Beiträgen nahe und ihnen verbundene Texte

Mit Merkmalen des Inhalts wie der Darstellung, die als Indikatoren des Musil'schen Stils bezeichnet werden konnten, scheint ein dritter Kurzesay ebenfalls als Beitrag Musils ausgewiesen: »Die fröhliche Wissenschaft« (52f.).

Die Überschrift könnte von jedem stammen, denn alle Zeitgenossen haben Nietzsche gelesen, irgendwie, und wissen etwas davon zu zitieren. Musils Verbindung zu Nietzsche ist weniger allgemein; nicht weil er in jugendlichsten Jahren als »Vivisecteur« in den Spuren Nietzsches gestapft war,¹¹⁷ doch weil er, inzwischen ganz im Besitz seiner selbst, bei der Prüfung des von ihm Überlegten und Geformten auf die Originalität hin sich immer wieder von Nietzsche vorhergedacht findet:

Es gibt Augenblicke großer Wahrhaftigkeit, wo ich mir eingestehe, alles, was ich sage, hat viel besser schon Emerson oder Nietzsche gesagt. Ich werde nicht nur davon überwältigt, wenn ich solche Stellen wiedersehe, sondern ich muß auch annehmen, daß ein tatsächlicher Einfluß im Spiel ist. (II 900)

Ja, er bezeichnet sich einmal als einen der drei »besten Schüler« Nietzsches (II 899) und sieht schon 1902 dessen Charakteristisches in der Aussage: »dies könnte so sein und jenes so. [...] Kurz: er spricht von lauter Möglichkeiten« (T 19). Wenn von Musil, könnte deshalb der zitierte Titel als Überschrift auch weniger allgemein sein: entsprechend dem ironischen Dank an Emerson im »Mann ohne Eigenschaften« (I 38) eine Verbeugung vor Nietzsche, ebenso metonymisch wie in dem Essay »Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik« mit der Evokation eines »erkenntnisfröhlichen Geschlechts« und des »Erkenntnisheiligen, der in eine unbegrenzt visionäre Welt blickt« (76). Und auf Musil scheint dann auch alles zu verweisen.

¹¹⁷ Vgl. u. a. T 19f.

So beginnt der zweite Abschnitt gleich im konjunktivischen Modus und mit der Formel »Man denke sich einen Physiker« und baut eine »naturwissenschaftliche« Metapher aus, die weitere Bilder und Vergleiche an sich zieht und das Ganze zu einer Parabel vereinigt. Dabei riskiert der Text durchweg einen bis zum Fragmentarischen hin verengten Ausdruck; was gerade auch zum »essayistischen« Sprechen Musils gehört, zum Unfertigen, das einen »Essay« ausmacht, ja auszeichnet, oder, um sich Nietzsches zu bedienen, dem der Text sich in der Überschrift verbindet: »mit Hintergedanken« und »offen gelassenen Türen«. ¹¹⁸ So ist hier mit den in Vergleichen genannten Berufen »Jäger« und »Uhrmacher« der »alte« (prähistorische) »Jäger« als Repräsentant des Menschen von Gestern in all seinen Gebundenheiten gemeint – wenig später, im »Politischen Bekenntnis eines jungen Mannes«, sagt Musil »Höhlenmensch« (II 1011) –, von dem es dann im Roman heißt, wie der »alte Jäger sei im Kampf ums Leben [...] jedermann Positivist« und gehe »aufs Feste« (I 303), dagegen mit dem »Uhrmacher« der »junge« Mensch von Heute und Morgen in einer zu phantastischen Möglichkeiten befreiten Welt, der als Mechaniker mit den Rädchen »spielt« – sie vielleicht »ganz anders«, die »Zeit« verändernd, ineinanderfügend – und sich »lächelnd« mit dem Unfesten und Unbegrenzten außerhalb der Wirklichkeit einläßt, den Möglichkeiten, Denkbaren, Undenkbaren: im »Sprung hinaus in eine neue Weltepoche« (II 1011).

Schon im ersten Abschnitt wird dieses »Jung«-Sein der Intelligenz (dabei vier »wie«-Vergleiche) mit »freier«, »lächelnder«, »bewegt«, »leicht«, »Schmetterling«, »nicht schwere Hand« genauer umschrieben, damit hörbar mehrfach Formuliertes von Nietzsche variierend (u. a. im »Zarathustra«: »[...] dass ich dem Geist der Schwere feind bin, das ist Vogel-Art [...] Wer die Menschen einst fliegen lehrt, der hat alle Grenzsteine verrückt; alle Grenzsteine selber werden ihm in die Luft fliegen, die Erde wird er neu taufen – als »die Leichte«. [...] zerbricht mir die Tafeln der Nimmer-Frohen!« ¹¹⁹), wie auch Musil im »Politischen Bekenntnis eines jungen Mannes« 1913 sprechen wird: »du denkst locker und [...] wie mit Wolken« (II 1010), oder vom »Möglichkeitssinn« als »Flug« und »feinerem Gespinnst« (I 16). Im Gegensatz dazu sind die Wissensgläubi-

¹¹⁸ Morgenröte, Vorrede 5.

¹¹⁹ Zarathustra III, Vom Geist der Schwere 1 und 2, Von alten und neuen Tafeln 13.

gen »ernst angespannt«, ja »wie Titanen« – gleich dem »Jäger« aus einer gestrigen alten Welt –, die »einen Berg« (als Waffe oder um zu sehen, was darunter ist) »heben«. Zwischen den Zeilen ist dabei gesagt, wie »leicht« man heute einen Berg etwa spalten, durchbohren oder ganz abtragen könnte.

Die Metapher vom »Schleier der Isis [...], als ob es verboten wäre und als ob [...] darunter miraculöse Genüsse [zu] finden sein müssten« bekräftigt, daß die Überschrift keine bloße Reminiszenz ist, vielmehr tatsächlich mit dem Blick auf Nietzsches Buch gesprochen wird. Denn die altägyptische Legende – sie hatte schon Schiller und ausführlich Novalis beschäftigt –, daß nur ein Unsterblicher den Schleier der Göttin von Sais zu heben und die Wahrheit zu sehen vermöge, wurde von Nietzsche eben in der »Vorrede« zur »Fröhlichen Wissenschaft« aufgegriffen und als Negativ-Bild parodiert:¹²⁰

Wie boshaft wir nunmehr dem großen Jahrmarkts-Bumbum zuhören, mit dem sich der »gebildete Mensch« und der Großstädter heute durch Kunst, Buch und Musik zu »geistigen Genüssen« [...] nothzüchtigen läßt! [...] wie unsrem Geschmacke der ganze romantische Aufruhr und Sinnen-Wirrwarr [...] fremd geworden ist! Nein, wenn wir [...] überhaupt eine Kunst noch brauchen, so ist es eine andre Kunst – eine spöttische, leichte

und vor allem eine »heitere« Kunst; den zukünftigen Künstler werde man

schwerlich wieder auf den Pfaden jener ägyptischen Jünglinge finden, welche nachts Tempel unsicher machen, Bildsäulen umarmen und durchaus alles, was mit guten Gründen verdeckt gehalten wird, entschleiern, aufdecken, in helles Licht stellen wollen. Nein, dieser schlechte Geschmack, dieser Wille [...] zur »Wahrheit um jeden Preis« [...] ist uns verleidet; [...] Wir glauben nicht mehr daran, daß Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht [...].

Unschwer sind in den Wissensgläubigen – der Autor hat sich zudem Nietzsches »incipit *parodia*« der »Vorrede« zu eigen gemacht –, die den »Schleier der Isis heben« wollen wie jene Titanen den Berg, sich in eine feste Idee verbeißen und dann auch »am liebsten beißen möchten«, wenn andere Vorschläge dazwischen kommen und alles fragwürdig machen, »jene ägyptischen Jünglinge« mit dem »Willen zur »Wahrheit um

¹²⁰ Die »Vorrede« hat vier numerierte Teile; die folgenden Zitate stammen aus: 4, 1, 1.

jeden Preis« zu erkennen – und überdies als Kontrafaktur im Sinne Musils. Auch die Betonung des Autors, daß er sich eine »Intelligencia ganz anders« denke: nämlich als »das, was im Menschen immer jung bleibt«, wird noch verständlicher durch Nietzsches »Vorrede«, die von »Vereisung mitten in der Jugend, diese[m] eingeschaltete[n] Greisenthum an unrechter Stelle« zu sagen weiß. Auf Musil deutet ebenso, daß die Steigerung der »geistigen Genüsse« in »mirakulöse« durch Novalis vermittelt scheint, den er (u. a. neben Nietzsche) einen seiner »Ausgangspunkte« nennt (II 882), und dessen bekanntes Distichon über einen dieser Jünglinge das Mirakel zum »Wunder des Wunders« potenziert.

Und die Sais-Legende schafft eine weitere Verbindung: zu dem schon genannten, kaum unabsichtlich im selben Heft wiedergegebenen Essay »Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik«, einem der acht bekannten Beiträge Musils.¹²¹ Im Bild der gleichsinnig parodierten Legende ergänzen und erläutern sich diese zwei Essays wechselseitig, wobei der umfangreichere bekannte ebenso unüberhörbar auf Nietzsches »Vorrede« anspielt:

[...] alle Metaphysiken sind schlecht, weil sie ihren Verstand falsch verwenden. Sie setzen seinen Ehrgeiz an die ihm widernatürliche Aufgabe, das Jenseits als wirklich zu erweisen, statt es (für einen anspruchsvolleren Geschmack) überhaupt erst »möglich« zu machen.

Und er spottet,

welche sonderbaren neuen Seelen das wären, mit ihrem stummen Tic, sich immer nur in der gleichen Geste zu äussern, mit ihrem bis zum Gesetz verdichteten Starrsinn [...], nicht zuletzt mit ihrem schlechten Geschmack, sich gerade vor dem Gelehrten zu entschleiern (76).

Wer »fröhliche« Wissenschaft betreibt, so heißt es hier (76f.), sei dagegen einer, »auf nichts so sehr verzichtend wie darauf, gleich ihnen etwas Festes, ein wie allemal Bleibendes, ein Individuum zu sein« – was gewiß meint: ein Mann ohne Eigenschaften. –

Wie eine Spiegelung des in dem kurzen Essay »Die fröhliche Wissenschaft« vorgestellten »fröhlichen« Wissenschaftlers mutet eine posthume Charakteristik Musils an:

¹²¹ LV 72–77, das nachher Zitierte 76f.

[Er] blieb immer ein Mittelding zwischen Mann und Knabe. Einer, der die unbegreiflichsten Dinge des Hierseins bohrend und fast hoffnungslos – aber mit einem nicht unheitreten Kopfschütteln ansah, er war offen für alles Ungelöste – dennoch nicht verzweifelt. Sondern lächelnd-kritisch.

Sie steht 1942 im Nachruf Alfred Kerrs, seines ersten Förderers, dem sich offensichtlich diese Natur des jungen Musil so sehr eingeprägt hatte, daß sie auf immer sein Bild von ihm bestimmte.¹²²

So eng jedoch die Verbindung dieses Kurzeassays zu Musil ist, er überdeutliche »Paraphrasen« zu seiner Prosa (und Persönlichkeit) gibt: Er ist nicht von ihm.

»Die fröhliche Wissenschaft« ist zweifellos Ausdruck des Selbstbewußtseins des – im Vorwort des »Losen Vogels« beschworenen – modernen Menschen, der schon »denken« kann, »ohne dass das Feuer der Hölle seine Wangen färbt«, und unzweifelhaft eine Huldigung an Nietzsche, in dem Musil sich so oft vorgefunden hat, zugleich keine uneingeschränkte; denn bereits die einleitende These »Denken, das ist nicht glauben« und die Feststellung »statt zu sagen Problem, sagen sie Rätsel« sind eine Musil keineswegs ferne Kritik an Nietzsche, dem »das Feuer der Hölle« immer noch die Sprache färbt, wenn er »glauben« und »Rätsel«, ohne sie zurückzuweisen, sogar in der »Vorrede« zu seinem Buch verwendet. Das Feuilleton ist indessen die Übersetzung eines »Propos« von Alain; und es ist allem nach Musil so nahe gekommen, daß er sich ihm nicht entziehen konnte, wie an Äußerungen Nietzsches daran anknüpfte, es sich derart assimilierte, daß Bildlichkeit (und Aussage) seine eigene wurde. Ist noch mehr daraus zu folgern?

Ähnliches wäre zu dem zuvor stehenden Beitrag »Die politische Gleichgültigkeit« (51f.) – auch er ein »Propos« Alains – zu sagen, der unter anderem mit der Musil attribuierten »Wahlparole« so verbunden ist, daß man annehmen möchte, Musil habe dieser »Propos« schon vorgelegen, als er die »Wahlparole« schrieb. Wird hier Genanntes – »Gleichgültigkeit«; »rednerische Schlacht«; »Spaß am Spiel«; »wie im Theater«; »wie man im Theater lacht, pfeift, weint« – in der »Wahlparole« nicht bloß gesteigert: zu »grösster Interesselosigkeit« (31), »wenn dem Redner die Zunge heraushängt« (33), zum »Stück, das sich Wahlkampf nennt« (30),

¹²² Wiedergabe in: Musil, Studien zu seinem Werk, ed. Karl Dinklage, Reinbek 1970, S. 277.

zum »wildesten und phantastischsten Theater« (30)? Und der Höhe- und Endpunkt des Propos »Darüberhin tanzen die Politiker, wie Korkstöpsel auf dem Wasser« kehrt mit seinem Bild, mehr oder weniger variiert, doch sichtlich aus der selben Anschauung geboren, des öfteren bei Musil wieder; im »Mann ohne Eigenschaften« gleich mehrmals: »wie einen Kork gehoben« (I 86); »hochhob, wie das eine Welle tut« (I 652); »wie ein Kork auf und nieder tanzte« (I 1469); in »Gabriel Schillings Flucht« werden »die Menschen [...] wie Steinchen von Strömungen gehoben und versetzt« (133f.), und die attribuierte »Wahlparole« weiß von »Leidenschaften, die [...] kopfüber, kopfunter ins Politische stürzen« (30); auch in der Fassung »zeitweilig erhebt sich ein Orkan und alle Minister fallen sofort wie geübte Turner« (»Politik in Österreich«, 200) oder in einer Charakterisierung Arnheims (er habe »das Talent [...] durch ein fließendes und in jedem Augenblick sich aus sich selbst erneuern des Gleichgewicht in jeder Lage oben auf zu kommen, was vielleicht wirklich die Grundfähigkeit des Politikers« sei; I 194) mag man diese bildliche Vorstellung noch erkennen.¹²³ –

Jedenfalls sind Äußerungen Musils diesen »Propos« Alains derart verschwistert, daß er viel enger mit dem »Losen Vogel« verbunden sein muß denn bisher angenommen – auch über eigene Beiträge hinaus.

12 Im »Stab« und »Kriegsrat« des »Losen Vogels«

Wenn Briefwechsel Bleis über das wenige Tradierte hinaus (etwa auch mit Autoren des Verlags der Weißen Bücher) oder Druckvorlagen von Beiträgen zum »Losen Vogel« und zu den ersten zwei Jahren der »Weißen Blätter« erhalten wären, könnten vielleicht verschiedene Hände und editorische, ergänzende, umarbeitende Eingriffe erkennbar werden und könnte damit möglicherweise zu belegen oder zu widerlegen sein, was ein aufmerksames und empfindliches Ohr gerade im Falle Musils meint

¹²³ Für beide Propos konnte ich noch nicht feststellen, ob ihre deutschen Überschriften originalen von damals entsprechen oder vom Übersetzer hinzugefügt sind. Z. B. haben die »Propos d'un Normand« (5 Bde, Paris 1952–60) keine Überschriften und geben nur rund 800 der bis Kriegsausbruch vorliegenden über 3000 Propos wieder. – Ohne den Titel im LV (und ohne weiteren Autor- oder Übersetzervermerk) ist »Die fröhliche Wissenschaft« 1914 unter der Überschrift »Bruder Alain sagte« in der »Aktion«, Sp. 806f., wieder gedruckt.

wahrnehmen zu müssen: daß hin und wieder in seinen Tonfall sich ein Klang mische, der von Blei herrühre;¹²⁴ und daß auch in Bleis Äußerungen gelegentlich Musils Stimme hörbar sei als die eines Mannes, der die »Phantastik« der Mathematik, wie er sie versteht, auf alle Lebensbereiche übertragen möchte.

Daß Musils Mitarbeit am »Losen Vogel« und das Zusammenspiel mit Blei über die vorgeschlagenen Attributionen und bekannten Beiträge hinausging, mußte nicht überraschen. Denn Blei hat dem jüngeren Freund nicht nur Themen, sondern auch Ratschläge zu Themen, wohl auch Formulierungen gegeben, und Musil hat Blei, der ihn ja als den ersten »Glücksfall seines spirituellen Lebens« bezeichnet,¹²⁵ ganz neue Zugänge zur technischen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Moderne geschaffen.

Greifbar macht ein besonderes Zusammenwirken die Bücherempfehlung Bleis im ersten Heft, die Sachbücher pauschal für »viel unterhaltender« erklärt als den »zu einem sogenannten Roman zerdehnten Zeitungsklatsch der literarischen Warenhauscommis« (36–38), und damit auf den (inzwischen attribuierten) Aufsatz »Romane der Technik« im nächsten Heft vorbereitet. Musil knüpft mit seiner Einleitung daran an und greift gelegentlich auch die Wörter »Warenhaus« und »Kommis« auf (79). Oder auf Musils Meinung über die »Rockhose« (18), wäre diese »durchgedrungen, so hätte man die meiste Einbusse an den grossen, schwer und etwas träg gehirnt dahinwandelnden Frauen erlitten«, antwortet Blei im darauf folgenden Aufsatz: »Wir Frauen tragen lange Röcke. Auch wenn die uns nicht am schnellen Gehen hinderten, liefen wir nicht. Wir lieben das Langsame« (17–21). Und sichtbar wird das beim Essay über »Bernhardi und sein Buch«, der mehrfach auf die Beratung in einem Team hinweist. Wie wohlorientiert Musil über das Geschehen im »Losen Vogel«, d. h. tatsächlich Mitglied seines »Stabs« (161) ist, macht jedenfalls auch sein Wissen darüber plausibel, daß Borchardt mit dem Aufsatz »Die unverantwortliche Stadt« einen »sehr ernstgemeinten« Scherz geäußert habe¹²⁶ (und der dann später auch unter dem Ti-

¹²⁴ Daß Blei sich erlaubte, korrigierend in die Texte seiner Beiträger einzugreifen und ihnen Korrekturabzüge vorzuenthalten, ist zu belegen; siehe z. B. Annette Kolbs Brief an Kurt Wolff vom 14.2.1914, Briefwechsel (Anm. 31) S. 185.

¹²⁵ Schriften (Anm. 16) S. 229.

¹²⁶ Handlungen und Abhandlungen, Berlin-Grunewald 1928, S. 280.

tel »Scherzo« veröffentlicht wird), bezieht er sich doch im Essay »Der mathematische Mensch« des folgenden Hefts unüberhörbar auf diese Formulierung und Tonart, indem er sagt: »Wenn durch den Spass, der hier aus ihrem [der Mathematik] Wesen angerichtet wurde, ein wenig dieser Ernst schaut [...]« (314).

Oder ihr Zusammenspiel wird sichtbar in den Essays »Poincaré« und »Der mathematische Mensch«, die beide im letzten Heft des »Losen Vogels« stehen. »Poincaré« als Überschrift des ersten Beitrags läßt, nachdem die Hefte wiederholt ein politisch aktuelles Thema an den Anfang stellten, eine Äußerung über den im Januar 1913 aus dem Amt des Ministerpräsidenten ins höchste Staatsamt Frankreichs gewählten Raymond Poincaré erwarten; und das ist als Vexier-Spielelement des »Losen Vogels« von Blei sicher so gewollt, der für den nationalistischen Staatspräsidenten überhaupt nichts übrig hat und nicht über ihn schreiben mag, wohl aber über den kosmopolitischen 1912 gestorbenen Mathematiker Henri Poincaré. Als Blei dann 1929 diesen Essay »Poincaré« in sein Buch »Ungewöhnliche Menschen und Schicksale« einfügt, übernimmt er Musils Titel »Der mathematische Mensch« als neue Überschrift,¹²⁷ weist allerdings mit einer Erweiterung und einem ausführlichen Zitat auf Musil hin und dokumentiert damit die eigentliche Berechtigung zur Aneignung des Titels: eine tiefere Verbindung der beiden Aufsätze, die darin bestehen dürfte, daß sich Blei 1913 der Hilfe Musils für den Aufsatz über den »mathematischen Menschen« Poincaré versichert und ihn zugleich zur Niederschrift seiner weitergehenden Gedanken in einem selbständigen Essay veranlaßt hat (nachdem überdies schon ein Aufsatz »Der beamtete Mensch« und eine Abhandlung »Zur Idee des Menschen« für das selbe Heft vorgesehen waren). In Bleis »Poincaré« scheinen Passagen wie diese von Musil mitgebildet, bestimmt, z. T. sogar gesagt zu sein:

Die mathematische Wahrheit ist die Wahrheit, welche aufzusuchen der einzige Zweck menschlicher Existenz ist. Von dieser Wahrheit sagt nun Poincaré, der grösste Mathematiker, dass sie nichts weiter sei als: eine Meinung. Denn damit die mathematische Wahrheit einen absoluten Wert habe, müsste dieser absolute Wert eigentümlich sein sowohl den Axiomen, als welche der Ausgangspunkt jeder mathematischen Deduktion sind, als auch dem Gesetze, nach dem diese Deduktion gemacht wird. Nun haben aber die Axiome keine andere Bedeutung als die, welche ihnen die Evidenz gibt, das heisst also die

¹²⁷ Siehe Teil 1 mit Anm. 5.

Art, nach der wir sie als wahr ansehen. Die Axiome sind nicht evident an und für sich, sondern in unseren Augen. Die Evidenz der Axiome hängt von uns ab, von der Qualität sogar unserer geistigen Aufnahmefähigkeit. Wir sind verpflichtet zuzugeben, dass die kürzeste Linie von einem Punkt zum andern die Gerade ist. Aber stellt man sich den menschlichen Geist unter der Form einer flachen Wanze vor, und dass er sich auf einer vollkommenen Kugel bewegt, so wäre für diesen Geist der kürzeste Weg von einem Punkt zum andern nicht die Gerade, sondern der Kreisbogen. Und alle Ableitungen von der Geraden als der kürzesten Linie hätten nur einen menschlichen, also relativen Wert. (296)

Dieses Gefühl [für die mathematische Schönheit etc.], dem eine so entscheidende Rolle gegeben wird, musste den Mathematiker zu einem machen, den das Problem des Lebens am Ende stärker anzieht als die Mathematik. Stand doch über der Mathematik das Gefühl wie eine Richterin! (295)

Fragen nach Wahr und Nichtwahr entbehren hier allen Sinn[s]. Und was die Methode der Mathematik anlangt, so besitzt sie durchaus keine mechanische Strenge. Sie ist Kunst ebenso sehr wie Wissenschaft. Reines Raisonement ist dabei ebenso beteiligt wie Phantasie und Gefühl. (296)

Wie nahe solche Feststellungen an Musil sind, deutet schon ein Vergleich der letzten zwei Zitate mit der Aussage im »Mann ohne Eigenschaften« an, daß »die Mathematik wie ein Dämon in alle Anwendungen unseres Lebens gefahren« und die »heutige Forschung nicht nur Wissenschaft, sondern ein Zauber« sei (I 39f.); oder die Tatsache, daß ja auch Ulrich »das Problem des Lebens« selbst längst »stärker anzieht als die Mathematik«.

Blei berichtet in einem Essay über Albert Paris Gütersloh – nach Musil der »zweite Glücksfall seines spirituellen Lebens« –, sie hätten »*miteinander* die Aufsätze in der »Rettung« geschrieben.¹²⁸ Der Essay »Poincaré«

¹²⁸ Schriften (Anm. 16), S. 292 (Hervorhebung: L. D.); Gütersloh hat dem nie widersprochen. – Ein vergleichbares »Miteinander« ist gerade in dieser Zeit immer wieder dokumentiert (Stadler sagt 1913, daß er mit »Hegner gemeinsam« den »Hasenroman« von Francis Jammes übersetzt habe, der dann nur unter dem Namen Hegners erschien; Borchardt legt den Grund zu Hofmannsthals Rede »Die Idee Europa« und trägt, wie auch Graf Kessler, Wesentliches zu Schröders »Homer« bei; Kessler fühlt sich von Hofmannsthal brüskiert, als dieser seine »Mitarbeit« am »Rosenkavalier« nicht genügend würdigt; usw.). Hofmannsthal meint anlässlich des Schröderschen »Homer« zu dieser Erscheinung: »Die geistige Sphäre [...], die eine solche Hervorbringung begünstigt, von ihr wiederum bereichert und gestärkt wird, mag wohl als ein Zentrum künstlerisch-sittlichen Strebens [...] angesehen werden können, um so erfreulicher, je anonymer und verdeckter sie [...] scheinbar auseinanderliegende Elemente zu binden [...] vermögen wird« (GW RA I, S. 424).

drängt die Vermutung auf, es werde beim ersten Glücksfall (Musil) auch schon so gewesen sein. Denn nachweislich hat es beim dritten Glücksfall für Blei, der Begegnung mit Hermann Broch, ebenfalls ein »Miteinander« gegeben, so daß jeder der beiden Autoren die Gemeinschaftsarbeit als die seine ansehen konnte: Die »Methodologische Novelle«, die erste unter Brochs Namen publizierte Arbeit, 1917 entstanden und 1918 in Bleis Zeitschrift »Summa« publiziert,¹²⁹ hat Blei 1922, ohne Brochs Mit-Autorschaft irgendwie zu erwähnen, in sein »Großes Bestiarium« aufgenommen und neu mit »Antigonus und Philaminthe« betitelt; vieles weist darauf hin, daß er sich als Urheber fühlte (und nicht von ungefähr steht sein Name sogar in der ersten Fassung). Blei scheint den neuen Freund sofort auf Musil aufmerksam gemacht und auch dadurch vollends auf den Weg zur Literatur gebracht zu haben; in der »Novelle« heißt es z. B., überdies in teilweise fast paralleler Formulierung zu einem vorhin zitierten Satz aus »Poincaré«: »Wir [...] haben unsere Geschichte nach ihren Möglichkeiten hin durchdacht und darnach gemeinsam konstruiert« und »Es paßt in den solcherart imaginierten Charakter, daß er die Formen des Lebens mit der gleichen Selbstverständlichkeit hinnehme wie die Formeln der Mathematik.« (295)¹³⁰ Zu den Spuren eines »Miteinanders« von Musil und Blei, denen nachzugehen wäre,¹³¹ gehört auch beider Auffassung vom Wesen des Essayisten, des Essayistischen, des Essays. Wie erwähnt, nennt Blei eben im »Losen Vogel« den Essay die Gattung des »intellektuellen Gedichtes« (37), Musil wird kaum zwei Jahre darauf in einer Rezension von Essaybüchern, darunter auch solchen Bleis, sagen, das »Kennzeichen eines Essays« sei, »daß sein Innerstes in begriffliches Denken so wenig übersetzbar sei wie ein Gedicht in Prosa« (II 1450).

¹²⁹ 2. Jg. S. 151–159.

¹³⁰ Das erzählende »Wir« ist übrigens kaum eine sich vom (traditionellen) »Ich«-Erzähler distanzierende »neue und originale Erzählhaltung« Brochs, wie etwa Lützelers interpretiert (Hermann Broch: Barbara und andere Novellen, ed. Paul Michael Lützelers; Frankfurt a. M. 1973, S. 326), vielmehr Ausdruck mehrköpfiger Autorschaft, wie sie ja auch im LV (siehe Teil 9) begegnet. Lützelers (S. 358f.) zieht eine Mit-Autorschaft Bleis gar nicht in Erwägung. Broch hat die »Novelle« später mehrmals umgearbeitet und zuletzt in »Die Schuldlosen« aufgenommen.

¹³¹ Auch über die Zeit des LV hinaus. So machen Bonacchi/Fanelli (Anm. 12) schon weitere für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg plausibel.

Den von Marie-Louise Roth genannten »Meistern des Kritikers« Musil, zugleich als die »Meister seines Stils« bezeichneten Franz Blei, Alfred Kerr, Robert Müller und Alfred Polgar,¹³² sind, sobald der Begriff »Stil« auch die Denkweise umfaßt, gewiß Goethe, Nietzsche, Rilke, Hofmannsthal anzufügen, allem nach auch Alain, und wohl auch Chesterton und Borchardt, denen Musil im »Losen Vogel« erstmals oder näher begegnen mußte.

Alains »Propos« sind Meisterstücke einer Kurzprosa, die das Denken immer am Fließen hält und, stets bereit den Lauf zu ändern, kein vorgefertigtes und kein begradigtes Flußbett akzeptiert. »Die fröhliche Wissenschaft« und »Die politische Gleichgültigkeit« kann man sich innerhalb der als »Bilder« oder »Betrachtungen« im »Nachlaß zu Lebzeiten« veröffentlichten Prosa Musils vorstellen. So zeigt die gerade eine Seite lange »Politische Gleichgültigkeit« außer den erwähnten Verbindungen auch sieben »wie«-Vergleiche und eine »naturwissenschaftlichen« Metapher, die als Eigenheiten Musils erschienen (51f.), oder liest man in dem nicht längeren Propos »Der gute Wunsch« u. a.:

eine ganz brav laufende Strasse; eine Leidenschaft, eine feine Messerspitze Schmerz, die uns zu uns selber aufweckt; mehr Glücklichkeit aus Erdachtem als aus wirklichen Dingen; peitscht ein Hindernis auf der Straße das Blut auf; [Launen] wechselten wie Aprilsonne. (53f.)

Dabei übertreffen diese Fassungen des »Losen Vogels« jede gute wortgetreue Übersetzung.¹³³ Und so auch – vom Motiv her Musil vertraut – »Die schnellste Lokomotive«:

Ich sah eine neue Lokomotive, länger, höher, einfacher als alle andern; die Räder, gearbeitet wie bei einem Uhrwerk, laufen fast geräuschlos; man spürt ordentlich die grosse Zweckhaftigkeit zu einem Ende hin; da geht nicht das kleinste bisschen Dampf verloren, und ich kann mir die ingeniose Heizung denken, die prachtvoll geregelte Geschwindigkeit, die ohne Erschütterung arbeitende Pression und die zwei Kilometer in der Minute. Und es hängt ein Tender daran wie ein Monument aus Kohlen. Alles in allem: sehr viel Wissenschaft, Pläne, Versuche, viele Hammerschläge und viel Feilengeraspel. Und alles das wofür? Um auf der Strecke München-Berlin vielleicht eine

¹³² Musil: Theater, Kritisches und Theoretisches, ed. Marie-Louise Roth, (Reinbek) 1965, S. 203.

¹³³ Wie z.B. die von Albrecht Fabri (Alain: Die Pflicht, glücklich zu sein; Düsseldorf 1965).

halbe Stunde zu gewinnen. Und was werden die glücklichen Reisenden aus dieser so teuer erkauften halben Stunde machen? [...] Warum verliert er nicht gerade so gern und gut diese halbe Stunde im Coupé?

Man sitzt doch da ganz gut. [...] Man sieht den Sturm sich hinter Hügeln ballen und die Erntewagen sich tummeln; andern Tags wieder sieht man Maurer an einem Haus arbeiten, in einem vergoldeten Staub [...].

Aber der Reisende liest seine siebente Zeitung, versucht es, sich für die stumpfsinnigen Illustrationen zu interessieren [...], gähnt, macht seinen Koffer auf, macht ihn wieder zu. Kaum angekommen, stürzt er in ein Auto und saust hin, als ob ihm das Haus brennte. Und abends sitzt er in der Oper. Bewundert die gemalten Bäume, die Häuser aus Pappe; ein Chor der Maurer brüllt ihm in die Ohren; er reibt sich die Knie, – denn er sitzt sehr unbequem auf seinem sogenannten Parkettfauteuil – und sagt: »Die Maurer singen falsch, aber die Dekoration ist nicht übel.« (177f.)

Alains »Propos«¹³⁴ ist verändert, erweitert, pointiert (»entre Paris et Le Havre« wird zur »Strecke München–Berlin«, die »Viertelstunde« zur »halben«; verfeinernde Details, die das Original so nicht kennt, sind u. a.: »Feilengeraspel«, »ein Glas Bier«, »eine Runde Skat«, »Hutweiden mit Vieh darauf«, »berginnerst«) – derart ganz ins Deutsche herübergeholt, daß man eine Forderung Borchardts an die schöpferische Übertragung erfüllt sieht: Sie gestalte »wie das schöpferische Gedicht ein Ausdruck forderndes Bild der Phantasie«, man könne »nur übersetzen, was man so zwingend sieht, daß der Eindruck nach allen Seiten in Gestalt ausbricht«.¹³⁵ Natürlich ist dies keine Übersetzung Borchardts, ein Mangel weist diese – zuvor längst fernste – Möglichkeit vollends zurück, auch wenn ihn der Leser erst im Blick zurück aufs Original wahrnehmen kann: Man sieht vom Zug aus »die Erntewagen sich tummeln« und »un autre jour, les moissonneurs travaillent dans un poussière dorée«; in der deutschen Fassung sieht man statt »moissonneurs« (»Erntearbeiter«) jedoch »Maurer«, die, so ergänzt der Übersetzer, damit sie nicht unbegründet da sind, »an einem Haus arbeiten«; folgerichtig werden die »faux moissonneurs«, die »lui brailleront aux oreilles« zu einem »Chor der Maurer«. Der Übersetzer kannte also das Wort »moissonneur« nicht oder verwechselte »moisson« mit »maçon« – und hat das einheitliche Bild beschädigt. Nicht die Art und Sache etwa Borchardts, der gleichzeitig mit dem vorwärts gerichteten Blick des Dichters und dem zurück

¹³⁴ Vgl. Alain (Anm. 123), Bd. 2, S. 212f.

¹³⁵ Prosa II (Anm. 45) S. 396.

gewendeten des Philologen zu arbeiten verstand. Sollte die Übersetzung von Blei sein?

Sie steht – wie die anderen – nochmals in der 1914 erschienenen, heute soviel wie verschollenen ersten deutschen Ausgabe von »Propos« Alains¹³⁶ unter dem Titel »Vorschläge und Meinungen zum Leben«, im Verlag der Weißen Bücher erschienen und fraglos von Blei verantwortet.¹³⁷ Jedoch ist Blei im Französischen zu Hause und ihm ein solcher Irrtum nicht zu unterstellen; auch Ernst Stadler und die Schwestern Kolb kommen deshalb als Übersetzer nicht in Frage. So bleibt aus dem kleinen Kreis der deutschen Beiträger des »Losen Vogels« bei dieser Qualität, die bis auf den einen Mangel das Original steigert, nur Musil übrig. Zu keinem der anderen Mitarbeiter hatte Blei einen gleich engen und stets zweifelsfreien Kontakt. Denkbar ist, daß Blei zu dieser Übersetzung wie einiger anderer »Propos« angeregt hatte und diese Übertragungen dann später bei der Sammlung aller bisher durch ihn und andere übersetzten »Propos« sich nicht, wie in anderen Fällen,¹³⁸ einfach aneignen wollte. Vielleicht ist das die Erklärung dafür, daß dieses Buch Alains keinerlei Hinweis auf den oder die Übersetzer gibt?

Damit ist die Vermutung, Musil habe möglicherweise ein paar seinen eigenen Beiträgen so verschwisterte »Propos« übersetzt, nicht ferne. Diese deutschen Fassungen Alains – heute vergessen, doch ihre Qualität von späteren Übersetzungen unerreicht – machen ein Gleich-Denken und Gleich-Schreiben sichtbar, erscheinen als auf Musils Interesse hin ausgewählte und bearbeitete Stücke: in seiner Sprechweise und auf seine Aussagen hin konzentriert.

¹³⁶ Alain wurde im deutschen Sprachraum nicht angenommen; so hält noch das Verzeichnis der Mitarbeiter im Reprint der »Aktion« 1961 (Anm. 8, S. 30) »Alain« für »Alain Fournier«.

¹³⁷ Vgl. unter Teil 3: Zur Datierung der 9 Hefte, vorletzter Abschnitt.

¹³⁸ Bis heute läuft unter Bleis Namen der erste Einzeldruck der Übertragung von Paul Claudels Ode »Les Muses«, 1917 als Nr. 43 des »Jüngsten Tages« erschienen: »Deutsch von Franz Blei«, tatsächlich jedoch von K. L. Ammer (i. e. Karl Klammer) schon im »Hyperion« veröffentlicht. Blei besaß wie für Dramen Claudels sicherlich auch für die »Cinq grandes Odes« die Übersetzerrechte (so daß Ammer in seinem Auftrag und für seine Zeitschrift übersetzt hatte) und glaubte deshalb 1917, Ammers Übersetzung für den Einzeldruck wortwörtlich usurpieren zu können. – Kurt Ifkovits teilt mit (in Hardt [Anm. 12], S. 174), daß die als Arbeit Franz Bleis gedruckte Übersetzung von André Gides »Der schlechtgefesselte Prometheus« (München 1909) von Maria Blei-Lehmann stammt.

Auch G.K. Chesterton, im »Losen Vogel« mit zwei Partien aus dem Buch »Heretiker« in der Übersetzung Germaine Kolb-Stockleys,¹³⁹ zeigt Ausdruckselemente, die ebenso Musils Denkbewegungen charakterisieren: »bevorzugte adversative Konjunktionen«, die – so beobachtet Gerhart Baumann in der »Vollendung der Liebe¹⁴⁰ – Knotenpunkte bezeichnen, in denen sich Widersprüchliches überkreuzt, Zwang und Freiheit der Vereinigungen, Eingangs- und Ausgangspunkte zugleich, niemals aber Endpunkte.«¹⁴¹ Alain und Chesterton muten an wie eine sehr konkrete Basis für Musils »Wir als Übersetzervolk« überschriebene Notiz, daß er und seine »Altersgenossen u[nd] ihre unmittelbaren Anrainer [...] sich selbst an« ausländischer Literatur hätten »entdecken müssen, weil die deutsche Tradition so ruiniert war« (II 836).

Spätestens über die Beiträge im »Losen Vogel« dürfte Musil Borchardt als einem deutschen »Meister« des Essays begegnet sein. Wie dieser versucht er aus der Erfahrung, daß banales Sprechen den Gegenstand zersetzt und eine erneuerte Sprache den Gegenstand erst zu sich selber bringt, Abstand zur herabgekommenen, »platten« Sprache herzustellen. Nicht wenige seiner Mittel sind mit denen Borchardts identisch; dazu gehören als »kleinfügigste Einzelheit« (die für Borchardt in der Silbe beginnt) das einzelne Wort, als »kürzeste Linie« (wie Musil formuliert) die Wortgruppe »Substantiv mit Adjectiv« und Genitivattribut sowie die »herausfordernde Metapher«.¹⁴² Kaum von ungefähr vermerkt Musil in einem Geburtstagssessay für Blei als Beispiel für dessen sicheres Urteil: »Auf Rudolf Borchardts unvergleichliche Meisterschaft hat er immer hingewiesen« (II 1202).

¹³⁹ Siehe Anm. 51; LV 26f., 68–72.

¹⁴⁰ Musil (Anm. 72), S. 132.

¹⁴¹ Im zweiten Beitrag Chestertons (68–72) stehen z. B.: 15 »aber«, 5 »sondern«, 3 »doch/je-doch«.

¹⁴² Vgl. Teil 4 (dort auch der Nachweis der Zitate).

Zwölf deutschsprachige Autoren, die Blei, nach und nach, als Essayisten hatte gewinnen können, waren eine überaus schmale Basis für ein Periodikum, das monatlich erscheinen sollte; die Zweimonatsschrift »Hyperion« hatte er ja einmal auf 24 Autoren gründen wollen. Von vornherein hieß dies, daß ein Mitarbeiter – bei einer Artikellänge von durchschnittlich 3 und einer Hefstärke von rund 40 Seiten (wie Heft 1) – in jede Nummer einen Beitrag geben mußte. Da einige Autoren später oder gar erst zum Schluß hinzukamen, andere selten mitarbeiten würden, waren einer sehr kleinen Gruppe Monat um Monat mehrere oder größere Beiträge abzuverlangen. So wird begreiflich, daß Übersetzungen nach Zahl und Umfang zunahmen, begreiflicher noch, welchen Wert Blei einer Mitarbeit Borchardts und Musils beimessen mußte. Soviel bis jetzt festzustellen und zu attribuieren ist, stammt wohl fast die Hälfte aller Originalbeiträge im »Losen Vogel« von Blei, Musil und Borchardt; die Übersetzungen eingeschlossen (die wohl überwiegend von Blei stammen?), sind diese drei für etwa zwei Drittel der Zeitschrift verantwortlich.

Die Attribution von weiteren Essays und ihre Verflechtung untereinander und mit anderen Beiträgen – wie Bleis und Alains – läßt Musils Äußerung besser verstehen, sein literarisches Produzieren in den Jahren 1911 bis 1914 habe eine andere Lebens- und Ausdrucksform verhindert, wobei gerade die Zeitschrift der Anonymen an erster Stelle genannt ist:

Hätte ich statt am losen Vogel mitzuarbeiten und die Schwärmer zu beginnen, studiert, exzerpiert, gar publiziert, wäre ich möglicher-, sogar wahrscheinlicherwise von der Literatur fortgekommen. (T 919)

Was Blei gegenüber Kurt Wolff für einen geplanten zweiten Jahrgang annonciert, die »regelmäßige« Mitarbeit Musils, war schon für den ersten der Fall gewesen; tatsächlich hat Musil in jedem Heft wenigstens einen Essay stehen:

Nr. 1: »Erinnerung an eine Mode«, »Penthesileiade«, »Die Wahlparole« (attr.), Nr. 2: »Man spricht vom Krieg« (attr.), »Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik«, »Romane der Technik« (attr.), »Die Zensur« (attr.), Nr. 3: »Statisten und Männer« (attr.), Nr. 4: »Gabriel Schillings Flucht in die Öffentlichkeit«, Nr. 5: »General von Bernhardt und sein Buch: Deutschland und der nächste Krieg« (attr.), Nr. 6: »Politik

in Österreich«, Nr. 7: »Über Robert Musil's Bücher«, Nr. 8/9: »Moralische Fruchtbarkeit«, Nr. 10–12: »Der mathematische Mensch«.

Warum sich dies nur in den wenigen (und zitierten) Bemerkungen niedergeschlagen hat, bleibt unklar und kann lediglich vermutet werden. War Musil seine Mitarbeit, nachdem der »Lose Vogel« nun einmal erschien, derart selbstverständlich, daß sie selten einer weiteren oder gar ins Einzelne gehenden Nennung bedurfte? Ist der Kontakt zwischen Musil und Blei noch viel fragmentarischer erhalten, als das (z. B. in den »Briefen«) Überlieferte ahnen läßt? Adolf Frisés Kommentar zu dem anonym veröffentlichten – 1970 durch Thöming attribuierten – Feuilleton »Kriegsdämmerung« gilt auch für jeden der nun zugewiesenen Essays: »Bemerkenswert freilich, dass dieser Beitrag [...] völlig unerwähnt blieb« (II 1759).

Das Fehlen dieser Essays in Martha Musils Verzeichnissen könnte darin begründet sein, daß die Beiträge zum »Losen Vogel« aus dem Gedächtnis notiert sind, eher noch darin, daß damit eine Auswahl getroffen und dabei möglicherweise dem früher – in den zwanziger und dreißiger Jahren bei Überlegungen über eine »Herausgabe« der Essays (T 585, II 1802) – von Musil selbst Geäußerten gefolgt ist, das die allzu zeitgebundenen Essays ausscheidet. Bernhardis Buch, die Reichstagswahl von 1912, die Stellung der Monarchen, die Frage der Statisterei, des Proportionalwahlsystems, der Verantwortlichkeit der Minister – das waren erledigte Ereignisse oder verblassende oder unter anderen Vorzeichen in ganz neuer Weise sich stellende Fragen; der Weltkrieg und seine Folgen hatten hier viele Änderungen gebracht: die Weimarer Verfassung mit Plebisziten, Verhältnis- und Frauenwahlrecht, dem Parlament verantwortlichen Regierenden; die (mit verheerendem Ergebnis) »Sichtbarmachung« bestimmter »Männer« (wie etwa Hindenburgs) und dann die Machtergreifung durch einen dieser »Männer«. Die »Politik« wurde noch immer inszeniert, war »Theater« wie nie zuvor, aber kein »Spiel« mehr, sondern Existenz bedrohend – von »fröhlicher Wissenschaft« konnte nicht mehr die Rede sein. Insoweit sind gerade diese von einer geplanten Sammlung vielleicht ausgeschiedenen und deshalb nicht mehr erwähnten Essays überholt, oder bedürften des Kommentars, wie Musil selbst meint (T 666), oder einer »Überarbeitung«, die er doch für »unmöglich« hält (T 985), oder einer völligen Erneuerung (als eine solche 1924/25 zeitgemäße »Umarbeitung« mit der Wiederholung, nun auf Österreich

bezogen, geradezu aller Motive des Essays »Man spricht von Krieg« ließe sich z. B. »Kriegsdämmerung« interpretieren).

Daß alle politischen Essays gleichwohl fern der gängigen Phrasen durch ihre konjunktivische »utopische« Perspektive Zeiterscheinungen mit einer ungewöhnlichen Tiefenschärfe sichtbar machen, zeigt ihre Qualität ebenso wie die Tatsache, daß sich diese »Utopien«, sei es das Verhältniswahlrecht oder die Verantwortlichkeit der Minister, verwirklicht haben; aufs Schrecklichste freilich in der Realisierung der Schlußfeststellung von »Statisten und Männer«: »qu'il y a toujours un monsieur en habit noir (ou cuirasse blanc) qui décide« (86).

Musils Beiträge zum »Losen Vogel« sind ein einheitlicher Komplex, indem sie als »Fragmente« seines »fabelnden« moralisierenden Denkens der Jahre 1911 bis 1913 sich zu einem »Ganzen« fügen, in dem Sinne, wie Musil es später einmal anlässlich Alfred Kerrs ausdrückt:

Ein Gedanken- und Gefühlsfaden, nicht nach der ganzen Länge abgespult, sondern in vier Fäden zerschnitten, hat die vierfache Kraft, durch Anziehung luftiger Materie seinen Gegenstand zu bilden. Er verhält sich, um es weniger schön auszudrücken, wie ein Regenwurm, dem Köpfe und Schwänze nachwachsen. Die Teilungsstellen, Anfänge und Enden sind in der Dichtung voll von einer besonderen Spannung, Sitz von andeutenden, weiterführenden, herbeiführenden und ausstrahlenden Kräften, und auf ihnen beruht die außerordentliche Ausdrucksfähigkeit einer aphoristischen Schreibweise, eines Ganzen aus Fragmenten. (II 1181)

Von einer Wirkung der Zeitschrift ist so viel wie nichts bekannt. Die geringe Anzahl abgesetzter Hefte und ihrer Lieferbarkeit als Sammelbuch noch über ein Jahrzehnt lang dokumentiert ebenso wie die Beobachtung, daß z. B. die Satiren »Man spricht von Krieg« und »General von Bernhardis Buch« keinerlei Reaktion hervorriefen, wie wenige (und wohl nur ähnlich denkende) Leser »die zornigen jungen Männer von 1913« (so nennt sie Margret Boveri 50 Jahre später¹⁴³) gefunden haben. Vielleicht beziehen sich ein paar Sätze des »Mannes ohne Eigenschaften« auf das erste Heft (das man als Vorstellung und Verwirklichung des unausgesprochenen Programms der Zeitschrift ansehen muß) mit Annette Kolbs Essay »Die neuen Männer«; denn Ulrichs Erinnerung hält fest:

¹⁴³ Siehe unter Anm. 6.

[...] der deutsche Mensch las unbekümmert um alle Geburtswehen, die er als dekadente und krankhafte Übertreibungen bezeichnete, seine Familienzeitschriften weiter [...]; die Politik schon gar kehrte sich nicht im geringsten an die Anschauungen der neuen Männer und ihrer Zeitschriften, und die öffentlichen Einrichtungen blieben gegen das Neue wie von einem Pestkordon umzogen. (I 57)

Vor allem unser Wissen um Musils gesellschaftskritische Einsichten vor 1914, die sich an den Realitäten messen und sie mit Zukunft konfrontieren, wird durch die Attributionen erweitert und nuanciert. Im Sinne einer aktiven Teilnahme an »der Politik« hat er sich allerdings – anders als Blei – »zeitlebens« von ihr »ferngehalten«, wie er 1935 konstatieren wird, weil er »kein Talent für sie spüre« (II 1266). Gleichwohl hat er vor dem Ersten Weltkrieg, wie später, stets als einer, dem es um politische Hygiene geht, eine moralische Haltung zu dem, was er in der Politik geschehen sieht und was er in ihr für möglich hält. Das ursprünglich wohl noch für den »Losen Vogel« geschriebene »Politische Bekenntnis eines jungen Mannes« gibt die Blickwinkel, unter denen seine Beiträge entstanden sind: Er habe sich »nie früher für Politik interessiert«, der Gedanke, »durch den sich das änderte«, sei: »Du selbst bist schon [...] in dem, was du willst, ein Geschöpf der Demokratie und die Zukunft ist nur durch eine gesteigerte und reinere Demokratie erreichbar« (II 1010f.). Als wirklicher Moralist verwirft er auch im »Losen Vogel« nicht nur, was anzuprangern ist, sondern entwirft zugleich, leidenschaftlich und phantasievoll, Abhilfen: realisierbare Verbesserungen, konkrete Utopien. Nie zu Ende, seine kürzesten wie die längeren Essays nicht, sind sie und halten in Bewegung, verlangen nach Fortsetzungen, Parallelen, Verästelungen, Verzweigungen untereinander – zeigen auch sie Aspekte der unendlichen Geschichte des Fragment gebliebenen großen Romans.

Offene Fragen sind die natürliche Begleiterscheinung allen Zuweisens und jeder Zuweisung. Von ihnen abgesehen, und auch abgesehen von zwar sichtbaren, aber doch nicht immer zu einer wünschenswerten Deutlichkeit sich klärenden Hinweisen auf eine über eigene Essays hinausgehende Tätigkeit für den »Losen Vogel« –: Mit über einem Dutzend Beiträgen war Musils Mitarbeit merklich umfangreicher als bisher geglaubt und außerdem ein sicherer Nachweis seiner Fähigkeiten, die ihn Samuel

Fischer im Januar 1914 attraktiv machten als Redakteur, dem er zutraute, einer vor sich hin alternden »Neuen Rundschau« junge Impulse zu geben; schließlich war hier auch schon im September 1913 ein Essay von ihm erschienen. Erstaunlich oder gar »der unwahrscheinliche Fall«¹⁴⁴ war Fischers Entscheidung für Musil kaum; wenn nicht Musil selbst, dann wird ihm Blei, der sich so sehr für den ersten »Glücksfall seines spirituellen Lebens« einsetzte, jene volle Klarheit über den ganzen Umfang seiner Mitarbeit gegeben haben, die uns fehlt.

¹⁴⁴ Corino (Anm. 89) S. 208.

I 4 Sechs Robert Musil attribuierte Essays und zwei ihnen nahe Übertragungen

Die folgende Wiedergabe zitiert in der Reihenfolge ihres Erscheinens die in der vorhergehenden Studie Musil zugewiesenen Beiträge und ihnen verbundene Übersetzungen im »Losen Vogel« (LV). Die Seitennummer des LV ist am Innenrand angebracht, das Ende einer Seite mit Schrägstrich markiert. Satzfehler – auch jene, die wohl durch Übertragung aus handschriftlichen Vorlagen in eine Druckschrift ohne f's entstanden – sind berichtigt und wie anderes am Ende der Wiedergabe unter Nennung der Seite des LV und der Zeile des vorliegenden Drucks nachgewiesen; dabei steht alles dem LV Hinzugefügte oder von ihm Abweichende in Schrägschrift.

DIE WAHLPAROLE.

30

Was auch immer ein Politiker der einen Partei jetzt sagt, wird von dem Politiker einer andern als »Lüge gebrandmarkt«, als »Verleumdung ent-rüstet zurückgewiesen«, als »gemeines Wahlmanöver entlarvt«. Da sie das alle voneinander behaupten und eine jahrelange Kenntnis voneinander haben, muss man, was sie voneinander sagen, unbedingt glauben. Jeder Zweifel müsste diese ernsthaften Leute beleidigen. Und man konstatiert: über das deutsche Volk ist für einige Wochen eine Horde von Lügner, Verleumdern, Schwindlern losgelassen, die unter dem Vorwand, dem Volke zu dienen, es belügen und beschwindeln. Das ist der Vordergrund des Stückes, das sich Wahlkampf nennt. Wie sind die anderen Gründe und Abgründe?

Man mag von Realpolitik und Interessenpolitik reden soviel man will: die Politik ist weder real noch Interesse. Die Menschen handeln in viel handgreiflicheren Dingen nicht danach, ob es ihnen gut oder schlecht bekommt. Sie saufen z. B. gegen alle bessere Einsicht Schnaps, leben gegen alle bessere Einsicht mit Weibern. Auf einmal sollen sie in dem wildesten und phantastischsten Theater, das es gibt, in der Politik nüchtern/ wie Krämer ihre Interessen erwägen und danach handeln! Man kann zu

31

einem einzelnen Menschen ganz vernünftig sprechen und ihn von der Unsinnigkeit seines Tuns vielleicht überzeugen; bei zehn Menschen ist das schon schwieriger; und ganz unmöglich ist das bei Tausenden. Zu denen kann man nur phantastisch sprechen, wenn man auf sie wirken will. Die Politiker wissen das genau – es ist überhaupt das einzige, was sie genau wissen: dass man sich nämlich vor seinen Wählern hüten muss, nüchtern und sachlich von dem zu reden, was etwa not tut. Man muss nur allgemein behaupten, dass man das genau und wie kein anderer wisse, wo der Schuh drücke, muss den wahren Schuh aber sofort verlassen und sich ins Phantastische der Leidenschaften stürzen, in das ganz Irrationale, auf das, was keinen einzelnen Zuschauer praktisch im mindesten kümmert, was sie aber alle miteinander mit seiner völligen Sinnlichkeit packt wie im Rausch. Alsda z.B. ist: Zukunftsstaat, bedrohter Glaube, heiliges Vaterland, angestammte Dynastie, Weltmachtstellung, fröhlicher Krieg, bewaffneter Friede. Und immer wieder dazwischen von Not: Denn wer ist nicht in Not, in solcher oder in solcher? Man kann zugeben, dass die angeführten Begriffe wie alle andern Denkbaren oder Undenkbaren ein vielleicht nicht geringes Interesse für einen Theoretiker haben, für einen Philosophen: dem Bauern, dem Handwerker, dem Arbeiter, dem Börsenspekulanten, dem Postbeamten sind sie denkerisch und praktisch von der grössten Interesselosigkeit – und eben darum regen sie ihn auf, geben sie ihm eine Trunkenheit des Gefühls, wie sie der Politiker braucht, damit man ihn wählt. Ein Kandidat, der uns verspricht, für Erhöhung des Maurerlohns um zwei Pfennig die Stunde einzutreten, wird nie gewählt werden. Aber solche Kandidaten gibt es so häufig wie schwarze Schimmel.

Der Politiker: das ist nur nach einer pseudodemokratischen Theorie der nächstbeste Mann aus dem Volke, mit dessen Vertretung beauftragt. Tatsächlich ist der Politiker nur der, welchem es einzige Möglichkeit innerer Existenz ist, vor die Scharen hinzutreten und jene Sinnlosigkeiten naiv zu schmettern. (Dagegen sprechen nicht die auf Kommando der Politiker in die Parlamente gewählten stillen Leute, die ihren Bauch drücken und nicht reden dürfen, – wozu sie auch meist nicht die geringste Lust haben.) Politiker tun alle wie Menschenfreunde, ausnahmslos; sie sind es aus ihrem Beruf so wenig wie Pfandleiher, die ja auch so tun. Politiker / gleichen inwendig etwas jenen Menschen, die eine Leidenschaft für Theaterspielen verzehrt, der sie aber wegen irgendwelcher körperlicher

Gebrechen nicht nachkommen können, doch ihrer näheren Umgebung mit Rezitieren und derlei lästig fallen. Denn die Lust ist stärker als alle gegenstehende Einsicht. Der Politiker ist was er ist ganz um seiner eingeborenen Lust willen. Er muss vor vielen reden, er muss Applaus hören, sich bekämpft wissen, er muss tun, als wüsste er Dinge, die ausser ihm nur ein paar noch wissen (z. B. Minister), er muss »Masken vom Gesicht reissen« (diese Masken gibt's nur mehr in der Politik), er muss sich überhaupt immer müssen, und ist, als sei er selber gar nicht mehr vorhanden, so sehr ist er Menschheitswohlfaht. Er hebt sich als Privatmann völlig auf, um im grösseren Stolz seines öffentlichen Menschturns zu leben. Es ist der eitle Mensch der überspanntesten Dimension; er misst sein Schuhmaass an der verblasenen Weite seines endlosen Horizontes. Dass manchmal der Politiker – besonders in Amerika gibt es das – persönliche, achronomische Vorteile aus der Ausübung seiner Passion hat, das ist ganz äusserlich und ein Nebenprodukt. Erpressen oder sich bestechen lassen könnte er auch sonstwo haben; er nimmt es als Politiker nur gerade so mit, aber er ist nicht um dessentwillen Politiker. Das ist er allein um des kleinen Theaters in seiner Seele willen, das er ins Grosse zu projizieren meint, weil er die Statisterie vermehrt und die Bühne vergrössert.

Das physiologische Leben der Menschen erhält sich aus Einsichten, Erkenntnissen: es kommt aus Reflexionen der Menschen über sich zustande. Das psychische, das wahrhafte Leben der Menschen, das »wofür man lebt«, der Stachel und Sporn ist ihm ein Dunkles und liegt in den Leidenschaften, in den Manien. Man lebt vom Essen und bemüht sich um dieses Mittel. In Wahrheit aber lebt man aus einer inneren Energie, und sie heisst: Hass oder Neid oder Stolz oder Hingabe oder Liebe oder Geiz oder Ehrsucht oder Grauen oder Trinken oder Mord; oder Stärkung des Ichgefühls oder Entspannung des Ichgefühls (denn auch das Sich-Aufgeben des Heiligen ist eine Entspannung des Ich). Danach bilden sich politische Parteien: aus einem seelischen Bedürfen, das sich – wie ein chemischer Stoff eines andern – eines sogenannten politischen Gedankens bemächtigt, der ganz sekundär ist, wechseln kann und oft genug wechselt. Einer ist zu hassen da und sein Gefühl sucht sich ein Objekt, irgendeins, den Juden zum Beispiel, den Bourgeois, Gott, den Pfaffen: Es / variiert nur das Objekt. Es ist nutzlos, ihm die Unrichtigkeit des Objekts zu beweisen, denn es widerlegt ihm nicht das Primäre seines lebendigen Bedürfnisses. Aller Streit der Parteien ist um das zufällige

33

Objekt und deshalb ohne Ende. Denn das Objekt ist zufällig, das andere aber Zustand und Element des Lebens.

Sind nun die Wähler nur Statisten? Es wäre nach dem Wunsche des Parteipolitikers und er bemüht sich in »Organisationen«, die Wähler dahin zu bekommen. Aber man weiss, wie irgendeine öffentliche Betätigung Rechtens den Menschen sich selber wichtig macht. Man gebe dem Ungebärdigen die kleinste öffentliche Wichtigkeit, und er wird, wörtlich: gebärdig. Der Wahlzettel gibt dem Manne vor sich selber Bedeutung; er fühlt sich mystischer Macht voll; er lässt um sich werben; er ziert sich; er versammelt sich; er treibt mit alldem den Kandidaten zu äusserster Anstrengung und lässt es ihm nicht leicht werden; erst wenn dem Redner die Zunge heraushängt, findet der Wähler sich genügend gewürdigt und sagt: »nicht übel, vielleicht ...« Nun könnte man sagen: dass es verschiedene Parteien gäbe, spräche doch dafür, dass sowohl bei den Wählern wie bei den Politikern Sonderinteressen (besonders wirtschaftlicher Natur) sich in Forderungen und Programmen verdichtet hätten und zu bestimmten Gedanken geworden seien, nach denen sich das politische Leben einer Nation orientiert. Dagegen wäre zu sagen: Das Vorhandensein vieler Parteien in einer Nation spricht nicht für deren sogenannte politische Reife, enthüllt aber – wie in Deutschland, in Österreich – um so deutlicher das politische Wesen in seinen Elementen, und diese sind, wie wir schon sagten, nichts weniger als gedanklicher Art, sind nichts weniger als aus Wahrung irgendwelcher wirtschaftlicher Interessen formulierte Einsichten und Forderungen: wenn auch so gesprochen wird – im Zwischenspiel – so wird doch nie danach entschieden. Was sollte vernünftiger sein als der vernünftige Mensch, handelte es sich um vernünftige Dinge! Aber es handelt sich um die Wurzeln des Lebens und die liegen nicht beim Gedachten, sondern beim leidenschaftlich Empfundenen. Die kühle, seit langem abgekühlte Politik Englands fusst auf der bei uns vielverschrieenen politischen Indifferenz, ja »Unbildung« des breiten englischen Volkes. Englands nach kontinentalem Muster sich bildende Politiker sind erfolglose Politiker; denn die Staatspolitik dieses Landes ist die Kontorpraxis eines grossen Geschäftshauses seit langem

34 / geworden und dessen Sprache ist nicht aufregend. Wir auf dem Kontinent sind politisch noch Kinder. Vor drei Menschenaltern waren diese zurzeit sozusagen freien Deutschen und Österreicher noch Leibeigene. Und unsere Staatsmaschinen haben noch viele Maschinenteile aus jener

Zeit; darum ist ihr Gang unzuverlässig, rasend einmal, dann stockend überhaupt. Bei uns wird noch nicht verwaltet wie in England, sondern regiert wie in Russland, mit zeitgemässen Modifikationen, die immer wie Schwächen der Regierung aussehen müssen, weil sie sich in der Hauptsache doch russisch nimmt. Solcher Zustand gibt freies Feld allem Menschlichen, das sich sonst nicht unterbringen kann; solcher Zustand ist fruchtbarster Boden für den Politiker; er gedeiht wie der Champignon auf dem Mist. Dem Dung der Leidenschaften, die in einem noch vor kurzem ganz geknechteten Volk sich kopfüber, kopfunter in das Politische stürzen.

MAN SPRICHT VON KRIEG.

41

Vor allem tun das natürlich die Pacifisten; sie brauchen den Krieg theoretisch am meisten, weil sie redend davon leben. Wie die professionellen Atheisten immer wieder Gott beweisen, damit sie ihn widerlegen können. Die Pacifisten mögen kein Blut fließen sehen – sie überschätzen diesen Saft, der in der Quantität etwas seinen Wert verliert –, malen die Greuel eines Schlachtfeldes, ringen die Hände und Resolutionen. Trotz des Nobelpreises und des Friedenspalastes nimmt sie niemand ernst. Sie glauben, das anarchische Kapital würde es sich nehmen lassen, die Spekulation mit Kriegsgerüchten und -möglichkeiten aufzugeben. Auf der politischen Bierbank sagt man: »es gibt keinen Krieg, Rothschild gibt kein Geld dazu«. Manchmal findet eben der »Rothschild« doch gute Gründe, Geld in einem Krieg anzulegen, selbst wenn er in seinen Erholungsstunden Pacifist ist. Die italienischen Friedensfreunde haben sich zu ihrem Krieg bekehrt; sie sagten damit dem, der es noch nicht wusste, welchen Wert diese harmlose, naive Ideologie hat: etwa 200 000 Mark, die der bekommt, der im Jahr am schönsten über den Weltfrieden oder am abschreckendsten über den Krieg geschrieben hat. Einige hundert Beschäftigungslose sind immer am Werk.

Dann gibt es die Vorsichtigen, die sich für keine entschiedene Meinung engagieren wollen und den Krieg ein notwendiges Übel nennen. Warum ein Übel, das versteht sich; ein notwendiges aber doch nur, weil

man nicht sieht, dass wir immer unfähiger werden, dieses Übel moralisch zu begehen, und weil wir, wenn es doch begangen wird, nicht daran schuld sein und eine transzendente Ursache dafür verantwortlich machen wollen.

42 Alle Regierungen versichern, dass sie nichts als den Frieden wollen; sie werden das so lange tun, bis man es ihnen wirklich glaubt und sie an diesen Glauben gebunden sind. Nur ist diese Friedensliebe ein Paradox. Als Grund aller Rüstungen und stehenden Armeen wird die Verteidigung/ des Landes angegeben. Um sich den Respekt des Nachbarn zu sichern, müsse man, heisst es, sich in den Stand setzen, ihn jederzeit angreifen zu können. Aber der Vorteil der Offensive ist eine Maxime der Kriegstaktik, die in die Politik aufgenommen wurde, wo sie falsch ist. Wenn man wirklich nur das eigene Land vor Einfall schützen will, genügte eine viel einfachere Organisation. Man erinnere sich an die Schwierigkeiten, welche die deutsche Armee nach Sedan in Frankreich erfuhr, und es war hier nur eine gänzlich ungenügend organisierte Defensivarmee vorhanden, weit weniger geschult als etwa die schweizerische Miliz. Es ist keine bewusste Lüge, wenn gesagt wird, wir brauchten vier Millionen deutsche Soldaten und dreissig und mehr Stahlschiffe, um uns gegen einen Einfall in unser Land zu verteidigen. Wir haben sicher nicht den Hintergedanken, Europa zu erobern. Unsere ständige europäische Kriegerischkeit ist nur das paradoxe Ergebnis unserer europäischen Vergangenheit. Wir haben, zählt man alles zusammen, hundertmal mehr Zeit an Kriege verwandt, als alle andern Kontinente miteinander. Wir haben daran allen unseren Mut, alle unsere wirkliche Rauflust verausgabt. Deshalb halten wir uns so viele Soldaten. »Der professionelle Soldat«, sagt ein Engländer, »gewinnt in dem Maasse an Macht, als der allgemeine Mut einer Volksgemeinschaft niedergeht. Je schwächer Rom wurde, um so mächtiger wurden die Prätorianer.« Wir ängsten uns vor den Völkern, die nach einer langen Ruhe aufstehen werden; nicht weil sie im Kriegsspiel geschulte Armeen haben, sondern weil wir die Menschen dort tapfer wissen, sprechen wir von der gelben Gefahr oder von der Erhebung des Halbmonds. Wir in Europa haben Kriegsbeamte und zum Krieg dressierte Mannschaften, aber kein Volk, das seiner Tapferkeit ein Ventil sucht. Wir machen ganz sachlich die Bilanz eines Krieges. Da sind auf der einen Seite die Opfer: Steuern, Militärdienst, Unterwerfung unter die militärische Disziplin (das ist: passiver Gehorsam) und

die zivile Hierarchie (das ist: man muss, wie Beamte wollen); auf der anderen Seite der Gewinn: in einem neu erworbenen Stück Land werden die eben angeführten Opfer nicht mehr im Namen des Königs X, sondern des Königs Y verlangt. Einige Leute finden eine bessere Kapitalverzinsung. Und dann wird vielleicht noch zu niemandes Freude, aber im blödsinnigsten Stolz auf die Bedeutung der eigenen Nation germanisiert, italianisiert oder bulgarisiert, je nachdem. Wer in Europa ist nicht so von unsern vielen hundert Jahren Kriegen / ermüdet, enttapfert, dass er nicht so rechnet? Einige protestieren mit »Oho!« Wer sind die? Wer sind diese so unmässig Tapferen, die ihren Händen keine andere Beschäftigung geben können, als an Säbel und Gewehr zu fahren? Sind's Arbeiter? Bauern? Kaufleute? Ingenieure? Chemiker? Dichter? Ärzte? Gelehrte?

Am begeistertsten für einen Krieg sind immer die Leute, die ganz bestimmt wissen, dass sie nie vor den Feind kommen. Darum lassen sie ihre Wut am lautesten gegen ihn aus und wissen am genauesten, wieso und warum er ein so ekelhafter Feind ist. Da sind die nationalen Barden, die Kriegslieder für die Schulbücher dichten, Kriegslieder, die angeblich die froh stürmende Mannschaft zum Himmel steigen lässt, wenn auch in Wirklichkeit nichts sonst zum Himmel steigt als der Geruch der von der Todesfurcht herbeigeführten Entleerungen. Da sind dann die gelben Journalisten, die sofort mit anderer Leute Säbel rasseln, wenn sie »die Nation« von einem gelben Journalisten eines anderen Landes beleidigt wähnen. Kein noch so in weitesten Kreisen unbekannter Mensch darf öffentlich einen irgendwelche nationale Gefühle verletzenden Unsinn reden, ohne dass nicht die Zeitung es vermerkt und nun auch ihrerseits –. Der harmlose Leser erfährt aus der Zeitung, dass er »empört« ist, dass man ihn »beleidigt« hat, dass seine »Seele kocht« – und oft glaubt er es: so stark ist die suggestive Macht der Zeitung. Des ferneren sind begeistert die Offiziere, und das ist verständlich. Das Avancement in Friedenszeiten ist langsam, und die Situation, fortwährend bis an die Zähne bewaffnet herumzugehen und nie damit was tun, wirkt in ihrer Komik auf viele so aufreizend und langweilend, dass sie schon möchten, es gäbe endlich einmal Gelegenheit, zu prüfen, ob der Säbel nicht von Pappe ist. Manche probieren's in begreiflicher Ungeduld an den eigenen Mitbürgern; aber das scheint nicht das Richtige zu sein. Kein Zweifel, ausser den richtigen Raufbolden, prächtigen Burschen oft, Draufgän-

gern, Resten alter Söldnerführer und Freischärler und ausser denen, die schneller avancieren möchten, gibt es eine sehr grosse Anzahl von Offizieren, welche mit der Armee als Erziehungsanstalt durchaus nicht einverstanden sind. Ein Hauptmann sagte mir einmal: »Was wir an den Burschen in der Armee erziehen, könnte gerade so gut und müsste eigentlich vor dem Eintritt in die Armee getan werden, wie es anderswo ja der Fall ist. Wäre es Aufgabe der Armee, in zweijähriger Dienstzeit die jungen Leute / zu Menschen zu erziehen, dann müssten ja die Menschen dort, wo die Dienstzeit nicht existiert, schreckliche Rowdies sein. Für Erziehungszwecke gibt man in europäischen Staaten das wenigste Geld aus, das meiste für die Armeen. Und in der Armee müssen wir dann nachholen, was in der Erziehung nicht geschah. Nicht nur lesen und schreiben müssen wir den Kerls oft lernen, sondern gehen, stehen, sich schneuzen und waschen. Frag ich, warum wir dann noch Offiziere heissen. Disziplin lernen sie? Wird behauptet. Lügen und sich verstellen lernen sie. Mut? Beim Manöver vielleicht? Mut zu zeigen gibt's sonstwo Gelegenheit genug. Der Mut in der Schlacht kommt mir überhaupt recht problematisch vor, an dem Mut gemessen, den einer zeigt, der einen Ertrinkenden rettet oder in ein brennendes Haus springt.« Ausser diesen Frontoffizieren, die am Kriege persönlich interessiert sind als an ihrem Beruf, den sie endlich einmal ausüben wollen, geh's auch wie immer, sind da noch jene Strategen der Armee, die in ihren Mappen die schönsten Feldzugs- und Schlachtenpläne liegen haben und das alles in Wirklichkeit sehen wollen. Künstler, die nur auf das Material warten. Menschlich verständlich, wenn man auch längst weiss, – und am deutlichsten aus den kolonialen Kriegen der letzten zwanzig Jahre – dass diese Kriegspläne Pläne sind und bleiben und es in der Wirklichkeit immer anders kommt. Menschenwirkungen sind berechenbar, auch Maschinenwirkungen sind es. Aber die Kompliziertheit des kriegstechnischen Apparates: schwierigste Maschinerien, bedient nicht von Technikern in der Werkstatt, sondern von um ihr Leben besorgten, abgerichteten Bauernburschen – das ist unberechenbar. Was noch ist für den Krieg? Ein halbes Hundert oder mehr Leute, die alles verloren haben, nichts gelernt haben, unter die Räder zu kommen fürchten und bei einem allgemeinen Durcheinander im Trüben zu fischen hoffen. Oder denen ihr Leben keinen Pfifferling mehr wert ist und die es auf die Würfel setzen. Ferner sind da noch 3 Schlachtenmaler.

Also: drei Schlachtenmaler, ein paar hundert Abenteurer, ein paar hundert Strategen, viele tausend tüchtige Offiziere, die endlich ihren Beruf ausüben wollen, einige tausend brave Raufbolde und Draufgänger, denen ihre Haut zu eng ist, ein paar Dutzend schief- und kurzsichtig geschriebene Journalisten, ein weiteres paar Dutzend pensionierte Gymnasiallehrer in Bart und Harfe: das sind die kriegerisch Gesinnten Europas. Man stelle diese Armee auf das Schlachtfeld – Falstaff wird seine himmlische Schenke verlassen und das Oberkommando übernehmen.

DIE POLITISCHE GLEICHGÜLTIGKEIT.

51

[Übersetzung]

Ein neuer Minister wird ernannt. Für einen ehrgeizigen Beamten, der durch Freund- und Verwandtschaften von der Macht abhängt, sind Wechsel dieser Art erwartet, werden eskomptiert, erhofft oder gefürchtet, nach Umständen. Die Masse der Beamten achtet nicht sonderlich darauf. Die Masse der Bürger liest es in den Zeitungen, wie sie irgendein *Fait divers* liest; oder so, wie man sich manchmal für eine rednerische Schlacht interessiert, oder wie man einem Streber zuapplaudiert, der in die Höhe kommt – aus Spass am Spiel, wie im Theater.

Was interessiert wirklich einen Menschen? Seine Gesundheit und die seiner Zugehörigen, sein Geschäft, sein Kredit, seine Liebessachen, das Wetter. Das ist's, was ihn glücklich oder unglücklich machen kann; in dieser beschränkten Gruppe von Dingen und Personen kann er die Zukunft lesen und Gründe zu Furcht und Hoffnung finden. Es ist nämlich recht selten, dass unter den wirbelnden Atomen, in deren Mitte er lebt, / sich ein Minister befindet oder einer, der Minister sein könnte. Gewiss, gewiss: man nennt mir sofort zwanzig, fünfzig Familien, die mit Bangen das Blinzeln eines politischen Sterns verfolgen; aber die grosse Menge der Bürger erwartete nichts vom gestrigen Minister und erwartet nichts vom heutigen.

52

Politisches Leben, das ist vornehmlich Reden und Konversation. Beamte und Journalisten haben darüber Meinungen, oft ehrliche, weil es ihr Interesse betrifft, oft befohlene Meinungen, meistens aber ganz und

gar beiläufige. Andere, welche diese Meinungen hören oder sie lesen, kommen so weit, sie zu billigen oder zu tadeln, aus Begeisterung, wie man im Theater lacht, pfeift, weint. Man bewundert, wie die öffentliche Meinung die Fehler vergrößert, dann sie vergisst, die Männer vergisst, dann sie aufklaubt und zur Höhe trägt, alles das aus ganz kleinen Ursachen. Das kommt daher, weil die Meinung sich über Individuen lustig macht; und wie sollte es anders ein? Sie kennt sie ja nicht. Die Worte und Taten eines Ministers sind für den Zuschauer-Bürger wie die Ruladen eines Tenors.

Soll das sagen, dass die Bürger nicht ernsthaft sich mit der Politik beschäftigen? Kein Zweifel, sie tun's. Nur darf man nicht das Spiel der Wellen und ihren Gischt vermengen mit der langsamen und unwiderstehlichen Bewegung der aufsteigenden Flut. Darüberhin tanzen die Politiker, wie Korkstöpsel auf dem Wasser.

52

DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT.

[Übersetzung]

Denken, das ist nicht glauben. Wenige sehen das ein. Fast alle, und jene besonders, die sich von aller Religion frei wähnen, suchen in den Wissenschaften etwas, das sie glauben können. Sie klammern sich an Ideen mit einer Art Wut, und will sie ihnen einer wegnehmen, so möchten sie am liebsten beißen. Sie sprechen von ihrer »passionierten Neugierde«, und statt zu sagen Problem, sagen sie Rätsel. Sie sprechen davon, den Schleier der Isis zu heben, als ob es verboten wäre und als ob sie darunter miraculöse Genüsse finden müssten. Sie lächeln auch nicht in der Debatte, der Diskussion; ernst angespannt sind sie wie Titanen, die einen Berg heben. – Ich denke mir eine Intelligencia ganz anders. Freier als so, auch lächelnder. Und jung: die Intelligenz ist das, was im Menschen immer jung bleibt. Ich sehe sie bewegt, leicht / wie einen Schmetterling; setzt sich auf die zerbrechlichsten Dinge, lässt nicht die leiseste Spur darauf. Wie eine geübte und feine Hand seh ich sie, die den Gegenstand berührt, nicht wie eine schwere Hand, die entstellt, was sie anfasst. Denken, das ist erfinden, ohne zu glauben.

53

Man denke sich einen Physiker, der lange gasförmige Körper beobachtet hat; er hat sie erhitzt, erkältet, komprimiert, verdünnt. Er kommt zum Schluss, dass die Gase aus einer unendlichen Zahl ganz kleiner Projektile gebildet sind, die heftig nach allen Richtungen geschleudert werden und die Wand des Rezipienten bombardieren. Er definiert sein »vollkommenes Gas«, demontiert es, remontiert es, wie ein Uhrmacher es mit seiner Uhr macht. Dieser Mensch gleicht gar nicht einem Jäger, der auf ein Wild lauert. Ich seh ihn lächelnd, und mit seiner Theorie spielend; arbeitend ohne Fieber, Einwürfe empfangend wie Freunde; sofort bereit, seine Definition zu ändern, wenn sie die Erfahrung nicht bestätigt, und das sehr einfach, ohne melodramatische Gesten. Frägt ihn einer: »Glauben Sie, dass es mit den Gasen so ist?«, antwortet er: »Ich glaube nicht, dass es mit ihnen so ist, aber ich denke, dass es mit ihnen so ist«. Diese Freiheit des Geistes ist nicht als Skeptizismus misszuverstehen.

Der Freigelassene behält noch lange die Sklavenart; die Erinnerung an die Kette macht ihn noch das Bein nachziehen. Die Heutigen der Intelligenz haben Gott zu allen Teufeln gejagt, aber sie können noch nicht denken, ohne dass das Feuer der Hölle ihre Wangen färbt.

ROMANE DER TECHNIK. – Seitdem die Kritik in dem, was sie 79
das Leben nennt, einen Maassstab zur Beurteilung der schöngeistigen Erzeugnisse gefunden zu haben glaubt, sieht man unsere Romanciers im Trab hinter diesem Leben her; alle acht Tage wird einem vom Verleger versichert, der neue Roman des Herrn Meier sei der Roman der Grossstadt oder des Warenhauses oder der Börse. Man kann es bei so heftiger Annäherung von Literatur und Leben denen nicht übel nehmen, die sich dann doch lieber schon an das Leben halten und diese Romane ungelesen lassen, weniger von der Technik des Romanes überzeugt sind als von dem Roman der Technik. Diese Romanciers möchten so etwas wie Information in unterhaltender Form geben. Aber ihre Informationen sind schlecht und werden um ihre kleinste Brauchbarkeit noch durch die Unterhaltung gebracht. Das sachliche Geschehen ist viel zauberhafter, als es diese Autoren damit zu machen glauben, dass sie ihre banalen Erfindungen hineinstellen, ihre bedeutungsvoll aufgestutzten Personna-

gen, ihre grossen Börsenimperatoren und Warenhauscäsaren, die im wirklichen Leben nicht zum letzten Kommissar taugten. Man freut sich auf den Augenblick, wo die perfekte Farbphotographie die schlechten Handmalereien überflüssig machen wird: Kunst und Leben werden davon gewinnen. Und Kunst und Leben gewinnen von Büchern, wie diesem *The Making of a Great Canadian Railway*, in dem F. A. Talbot nichts sonst erzählt als die Tracierung und Konstruktion der zweiten kanadischen Bahn, die zwei Ozeane auf dem kürzesten Weg verbindet. Menschliche Energie, an ein Werk voller Hindernisse und ausserordentlicher Schwierigkeiten gewandt, zu einem klargesehenen Zweck: das zu lesen ist so spannend wie der Graf von Monte Christo oder der Lederstrumpf. Die Romanciers heutigen Schlages sollten doch von diesem Wahn abkommen, dass sie irgend Menschen darstellen, indem sie beiläufige Clichés mit sogenannten individuellen Zügen anfüllen, was eine sehr leichte, weil gänzlich unkontrollierbare Arbeit ist. Sie können keine Dampfmaschine beschreiben, aber in der Beschreibung seelischer Finessen excellieren sie, als welche Finessen auch nur Clichés / sind. Schufen diese Herren je einen Typus? Wissen sie denn gar nicht, dass zuerst die Madame Bovary Flauberts war und dann erst die Madames Bovary waren? Erst Frédéric und dann die Frédéric's? Aber wer wie unsere Romanciers mit kurzsichtigen Augen dem Leben nachläuft, kann ihm natürlich nicht voran laufen wie die grossen Dichter des Romanes, wie Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostojewski. So ist das Lesefutter, das sie produzieren, für Unmündige im Geiste und gelangweilte Frauenspersonen: man merkt ihm diese Leser an. Es wäre eine Wohltat für Kunst und Leben, wenn die Techniker die aufregenden Romane ihrer Arbeit schrieben und damit die aufgeregten Arbeiter an ihren Romanen verdrängten.

80 DIE ZENSUR. – Sie führt einen vergeblichen Kampf gegen das, was man die Schundliteratur nennt; die Erfolge, die ihr in diesem Kampfe fehlen, sucht sie sich anderwärts, um doch ihre einmal bezahlte Existenz zu motivieren. Sie findet diese und jene Werke der Literatur, denen künstlerische Absichten unbedingt zuzusprechen sind, unsittlich und verbietet sie. Aber wenn Kunstwerke unsittlich sein können, müssten solche unsittliche Werke auch in der Musik und in der Architektur vorhanden

sein. Solange die Zensur nicht Walzer und Villenbauten als unsittlich verbietet, sind ihre Beweisführungen falsch. Das Objekt ist weder sittlich noch unsittlich; diese Werte bezeichnen nur Urteile über das Objekt, und diese wechseln mit Ort, Zeit und Menschen, wechseln sogar mit dem Zensor; denn was der eine hier als unsittlich verbietet, gibt der andere dort als nicht unsittlich frei; die Schamlosigkeit von gestern ist heute Keuschheit und die Unschuld von heute war gestern Frechheit. In diesem Schwankenden soll der Zensor das einzige Feste sein, irgend eine missgestaltete Idee von Ordnung verlangt es von ihm: alle aber, die je mit einem Zensor sprachen, wissen, dass er verzweifelt die Hände ringt und sich auf irgend etwas ausredet, meistens auf das Publikum. Am Publikum geht aber schliesslich dieser ganze Handel aus, so oder so. Die deutschen Schriftsteller geniessen ja in nicht sehr hohem Grade die Achtung ihrer Mitbürger – ob sie dazu Anlass geben, sei nicht erörtert. Jedenfalls machen die betreffenden Behörden nicht viele Umstände und erfahren höchstens den vergeblichen Widerspruch des Betroffenen, wenn sie ein Literaturwerk als unsittlich verbieten und damit dessen Verfasser in ein recht zweifelhaftes Licht stellen. Das Publikum bleibt ganz gleichgültig; es fühlt sich als unbeteiligter Zuschauer; es ist mit seiner Entmündigung / vollkommen einverstanden, die einem aus seiner Mitte heraus ernannten Polizeiasessor sowohl eine höhere Sittlichkeit wie eine grössere Einsicht zutraut, als es selbst besitzt. Gegen diese Zufriedenheit des Publikums wiegt die Unzufriedenheit von ein paar Schriftstellern gar nichts, und ist alles Gespräch über die Zensur nichts als Akademie. Höbe man die Zensur auf, so gäbe es eine ganz kurze Zeit lang so etwas wie einen Exzess des bisher Unerlaubten, aber die Sättigung käme bald, weil sich die Spannung vermindert, und das sogenannte Unsittliche würde nicht mehr und nicht weniger als bisher, aber vollkommen unauffällig seine Existenz weiterführen. Dass man bei einem verhafteten Mörder Kolportageromane findet und daraus schliesst, dass deren Lektüre ihn auf die Tat gebracht hat: diese Verwechslung von Ursache und Wirkung müsste man allerdings aufgeben.

81

Dem Volk geht es wohl doch nicht so schlecht, wie behauptet wird, denn es amüsiert sich bei allen jenen Anlässen köstlich, wo öffentlich davon geredet wird, wie schlecht es ihm geht. Nähme das Volk seine Politiker, seine Redner, seine Journalisten so ernst, wie diese sich selber nehmen, so würde es, ohne viel Geschichten zu machen, einen stählernen Besen packen ... aber vorläufig amüsiert sich das Volk noch vortrefflich über jene, welche auf den Tribünen das Thema der Not variieren. Gewiss: das Theaterstück kostet jeden einzelnen aus dem Volke ein paar Groschen, aber man zahlt sie gern, wenn das Stück so komisch ist wie eine deutsche Reichstagswahl, wo man zudem als Statist mitwirken kann.

Ein Versammlungsredner erklärte sogar, dass man auch in dem Vertretungskörper nichts als Statisten brauche, in konsequent befolgter Logik des heutigen Parlamentarismus und jeder Art Volksvertretung, die ja immer darauf hinauslaufen muss, dass Einer entscheidet, dem sich eine vorherbesorgte Majorität anschliesst. Diese ganz richtige Erkenntnis eines Sozialdemokraten fand heftigsten Widerspruch gerade bei den bürgerlichen Parteien, die jede Autokratie zu perhorreszieren vorgeben und doch die Anwälte des dümmsten Individualismus sind, indem sie als die richtigen Vertreter Spezialisten empfehlen, »Persönlichkeiten«, wie sie das nennen, »Männer«.

Immer grösser und deutlicher sichtbar wird der Abgrund, der das Volk von seinen Politikern trennt. Es ist schon ganz wie im Theater: im Parkett das Volk und vom tiefliegenden, unsichtbaren Orchester der tausend Journalisten getrennt die politische Bühne, auf welcher die Akteure wildeste Feindschaft spielen, um in den Kulissen nichts als Kollegen zu sein. Da gibt es Briefwechsel zwischen Sozialdemokraten, Zentrum, /
 84 Liberalen, wo beredet und beschlossen wird, wie die Beute zu teilen ist; der »vertrauliche« Briefwechsel steht in den Zeitungen – und das Volk lacht unbändig darüber und gratuliert sich zu seiner famosen Truppe, engagiert sie auf weitere fünf Jahre. Es sei erlaubt, diesem Charakter der circenses unserer Volksvertretung und ihres Zustandekommens das Wort zu reden. Hat man, wie gesagt wird, auch schon nicht das Brot, so hat man doch seine Spiele.

Seit Multatuli seine scharfen Pfeile gegen den Parlamentarismus schoss, hat dieses Spiel nicht aufgehört. Er erzählte die Fabel vom Hirten

und den Schafen, die eines Tages Revolution machten: sie erklärten den Hirten zum simplen Schaf und sich selber zu Hirten. Die Sache ging aber nicht recht. Alle wollten scheren, keiner geschoren werden. Alles blökte auf einmal, und die Schafe verstanden ihre eigenen Lämmer nicht. Da kam man auf das Repräsentativsystem und rekommandierte Kandidaten: »blökt vorzüglich!« oder: »viel Wolle!« Aber die Sache ging auch so nicht recht. Man änderte das Wahlrecht und wählte auf Empfehlung den besten Wollscherer – und da kam zu einer Hintertüre und etwas verkleidet eben derselbe Schäfer wieder herein, den man vorne bei der Revolution hinausgeworfen hatte.

Den Satz, dass das Volk das Recht habe, sich selbst zu regieren, respektieren alle, auch die absoluten Monarchisten, wenn anders sie ihren eigenen Katechismus kennen. Denn »das Volk« delegiert sein Recht an Einen, oder an zwei, an drei, an Tetrarchen, an Decemviren, an der Rat der Hundert, an dreihundertfünfundsechzig, an fünfhundert – Statisten oder Männer, und das ist eben die Frage. Vom sterbenden Alexander konnte man auf die Frage, wer sein Nachfolger sein soll, schliesslich nichts anderes als die bequeme Antwort erwarten: Der Würdigste. Die Liberalen reden alle wie Alexander und jeder von ihnen ist überzeugt, dass er der Würdigste ist. Und nicht nur sie. Fragte man herum, man bekäme heraus, dass sich die ganze Nation aus »Würdigsten« zusammensetzt, und man müsste nun die Würdigsten aus den Würdigsten wählen. Und damit stünde man wieder am Anfang.

Die Kritik am heutigen europäischen Parlamentarismus ist nicht schwer; die allgemeine Unzufriedenheit mit diesem System der Vertretung gibt ihr immer neue Nahrung. Aber vorläufig ist nicht deutlich, welcher andere / Modus ihn ersetzen könnte, wenn man nicht in pure 85 Utopie verfallen und Akademie reden will. Die utopischen Systeme sind so grässlich vernünftig, dass der gesunde Mensch, dem bekanntlich das Unvernünftige viel lieber ist, nichts davon hören will. Käme es nur auf diese öde, blöde Vernünftigkeit an, brauchte man sich ja bloss zusammen an einen Tisch zu setzen und alle Köpfe würden sich sofort auf das Vernünftige einigen. Aber nur die Köpfe, und die sind das wenigst Massgebende in der Menschengeschichte. Die Köpfe kommen immer als die letzten hinterdrein. Wir werden schon einige Zeit in irgend einer sozialistischen Form leben, bis es die Köpfe merken werden.

Also wir haben nichts Besseres als diesen vielgeschmähten und ridicü-

lisierten Parlamentarismus und müssen ihn tauglicher, besser zu machen suchen, solange wir nicht etwas ganz anderes als brauchbarer herausgebildet haben. Und man könnte beiden Anschauungen helfen, sowohl der, die für »Männer« ist als der, die nur »Statisten« will.

Den Statisten mit einer Statistik. Man führe das Proportionalwahlsystem ein. So viel Stimmen, so viel entsprechende Abgeordnete. Man verlangt allerorts dieses System, man übt es auch schon. Es gibt keinen plausiblen Grund, der gegen seine Einführung im Deutschen Reich spräche.

Den »Männern« müsste man, hat man die Proportionalwahl, damit endlich zu ihrer Sichtbarwerdung verhelfen, dass man die Zahl der Volksvertreter vermindert. Gibt es deren im deutschen Reichstag nur hundert oder nur sechzig, so steht jeder von ihnen in viel grösserer Deutlichkeit da: er kann sich viel definitiver auszeichnen oder blamieren, was sein Verantwortungsgefühl, seinen Mut hebt. Lokale Interessenvertretungen gehören nicht in den Reichstag, der für die Reichsinteressen da ist. Gehören da hinein so wenig wie Bankinteressenvertreter oder Handels- oder Literatur- oder Schweinefleisch- oder Schnapsinteressenvertreter. Der Reichstag ist nicht die Börse. Jedes Ding an seinem Ort. Auch der in seiner Heimatstadt so enorm beliebte Herr N. gehört nicht hinein; er soll sich seiner Stadt erhalten und nicht Vorteile für seine Stadt dort zu erringen suchen, wo es sich um die Interessen des Reiches handelt.

86 Man kann sich einbilden, dass diese sechzig oder hundert sehr exponierten Abgeordneten, welche den deutschen Reichstag zusammen mit verantwortlichen Ministern bilden, so etwas wie ein vaterländisches Gefühl bekommen, das keine dieser auf blöden Wählerfang ausgehenden Praktiken / entstehen lässt und nicht diesen Kastendünkel des »Politikers«, der die Menschen seines Landes nur nach ihrem Wahlrecht wertet.

Vorläufig hat die Statisterie mehr Aussicht. Mehr Aussicht die Vermehrung der Abgeordnetenzahl, wobei das Festhalten der Regierung an der Unverantwortlichkeit der Minister vor dem Parlament ganz selbstverständlich ist. Je mehr Abgeordnete und je mehr Statisten, um so mehr hat der Landesfürst das Recht auf sein autokratisches *lex mea voluntas*, denn das ist Vernunft gesetzt gegen eine Volksvertretung, die weder Volk noch Vertretung ist und es sich daher gefallen lassen muss, qu'il y a toujours un monsieur en habit noir (ou cuirasse blanc) qui décide.

Es ist sozusagen das Buch eines Soldaten, der Militär hat werden müssen. Dies Los teilt er mit seinen deutschen Kameraden seit mehr als vierzig Jahren. Manchen von ihnen bekommt es ja sehr gut. Es sind die Militärs, denen nur das Soldatsein schwer fiel. Aber vielen anderen ist der platonische Zug ihres Berufes die schwerste Anforderung; der soldatische Instinkt wittert überall durch den Apparat, der die Schlagfähigkeit der Armee im Frieden erhalten soll, die wahre Gestalt der Dinge im Kriege. In diesem Beruf ist die Phantasie das Wirkliche und sich ungeschmälert den Krieg vorstellen können die höchste Tugend; aber man versteht die Nervosität, die gerade bei den Tugendhaftesten durch den Druck einer wachsenden Friedenstradition erzeugt wird! Während das Provisorium dem echten Militär Selbstzweck wird – die echten Soldaten sind oft höchst ungebändigte Militärs.

Und noch schlimmer als Politiker. Der diplomatische Kampf, Kampf stiller Waffen ist ihnen schon als Erscheinung verdächtig. Zwar sehen sie den Kampf, aber sie vermögen nicht den ungeheuren Unterschied in der Art der Entscheidung aufzufassen. / Im Kriege ist die beste Entscheidung die Vernichtung des Gegners. Seine Ausrottung. Aus den Bataillonen eine Schafherde machen mindestens.

159

Der diplomatische Sieg, wenn er die Diplomatie wert war und es nicht einfach genügte, »anzuschreien«, der Sieg des Verhandelns also ist höchstens ein Sieg des Löwenanteils und lebt im besten Fall noch immer ein wenig vom Profit des anderen. »Den Feind anzugreifen und ihn schlagen«: – Ich verstehe, dass es Temperamente gibt, die ihr ganzes Leben keinen anderen Begriff von einem Gegensatz haben. Aber das schließt nicht ein, dass sie nur für Vernichtung und mit Vernichtung rechnen. Bismarck 1866 ist daran eine nachdenkliche Erinnerung. Je kompliziertere Umstände aufeinander stossen, je mehr sie nicht in der relativ vereinfachten Atmosphäre rein militärischer Kräfte sich halten, sondern genau so vielseitig sind wie die Gesamtheit der Beziehungen unter den Nationen, je mehr wird jede Niederlage, jeder Sieg ein subjektives Faktum sein, je undurchsichtiger ist der Erfolg, schon darum, weil er zeitlich schwer zu fassen ist, sich in Jahrzehnten erst realisiert.

Am Abend einer Schlacht. An welcher Stelle sollen aber Diplomaten

»Nun danket alle Gott« singen? Es ist naiv, zu glauben, dass es Vergnügen macht, irgend einen Vertrag zu unterschreiben!

Es hat nun allerdings immer nur zwei Arten von Diplomatie gegeben: eine Art, die den Gang der Dinge überholt und abgefangen hat. Die andere, die hinter ihm dreinlief.

General von Bernhardi ist Soldat und darum wird er nur in der ersten Art prozedieren wollen. Er wird aber vermutlich sagen, eben leider als Soldat: Das und das im allergrössten Stil muss geschehen, um die Weltgeschichte am Rockzipfel zu fassen, bevor sie um die falsche Ecke biegt. Entscheidungen! Entscheidungen, bei denen man nicht unbetroffen bleibt! Eingriffe, die niemandem gestatten, unbewusste Geschichte darzustellen. Sondern unter höchsten Opfern Väter, Söhne, Kommerzienräte, Leutnants usw. vor dem Feind und daheim ein jammernder Haufen.

In der Tat, das, sollte man meinen, sagt ein Soldat, wenn er sich in die Politik begibt. Und um endlich den Leser zu beruhigen: Bernhardi sagt es wirklich. Wenn auch viel würdiger.

160 Nun hat er ja darin recht: ob es wirklich eine Politik der Antizipation ist, die unser Auswärtiges Amt führt, oder eine, die den status quo mit/der Zukunft verwechselt und die solide Erkenntnis des einen mit der Divination des anderen – darüber liesse sich ein Buch schreiben.

Das hat Bernhardi nicht getan. Er hat nur ein Buch über den Krieg auf Kosten der Politik geschrieben – ein Buch systematischer Friedensstörung auf Kosten eines systematischen Friedens.

Denn, um sehr unvorsichtig mit dem Wichtigsten anzufangen, Bernhardi verkennet vollkommen, dass der Frieden seit 1870 ein beispielloser Frieden ist, der wertvollste produktivste, der je gewirkt hat, und dass er darum schon der Diplomatie unendlich mehr Mittel zum Verhandeln und Handeln gibt, wie je vorher existierten, zu noch nicht ganz verflossenen Zeiten, in denen intime Berührungen zwischen den Nationen eben nur Kriege waren. Aber jetzt sind die Reserven des Friedens noch lange nicht erschöpft, ersetzen sich sogar überraschend schnell, wenn sie angegriffen werden, und verbieten ruinöse Mittel.

Man hört deswegen auch nicht viel durch Bernhardi von den Möglichkeiten der blossen Politik. Wenn man diesem Buch glaubt, ist das auch nicht nötig, ja gefährlich. Politik ohne Donner hängt zu sehr zusammen mit der verhassten »Friedensstimmung« und der Genusssucht, Selbst-

sucht, Unzucht und Kontemplation, die der Friede mit sich bringt. Ich befürchte nur, die Friedensstimmung ist mehr Arbeitsstimmung. Man hat sich in der ganzen Welt mit Unternehmungen aller Art engagiert, man muss in ihnen fortfahren, um nicht alles zu verlieren und, um mich falsch, aber instruktiv auszudrücken, die Zins-Sätze unserer Tage rosten schneller als der Pflug, den man für das Schwert verliess.

Und ausserdem ist der Frieden vielmehr eine Gewissensfrage geworden; das Gefühl, dass dieser Frieden für Kultur und Zukunft unendlich mehr bedeute als irgendein vergangener, wiegt schwerer als je, selbst bei denen, die heutzutage für den Krieg schwärmen und glauben, es nicht anders zu tun als E. M. Arndt. Es war nicht schön von Bernhardi, den »alternden Kant« zu zitieren, um den Fortschritt zu diskreditieren, der in der Friedensstimmung als Überzeugung liegt. An welchem Maassstab soll denn ein absoluter Fortschritt der Kultur gemessen werden, wenn nicht eben am Fortschritt allgemeinsten, jedem zugänglicher Ideen? Der Katzenjammer der letzten hundert Jahre gegen die absoluten Ideen der Aufklärung bis Kant bedeutet doch nur, dass ihre Umsetzung in historische Gebilde sich nicht so schnell durchführen liess, als man im Glück ihrer / Entdeckung hoffte. Aus diesem gleichen Katzenjammer profitiert dann Bernhardi weiter die Überzeugung, dass die höchste Einheit menschlicher Gemeinsamkeit der Staat sein müsse. Mit der »Menschheit« ist es nichts! Er deduziert daraus, dass die letzten Prinzipien, die für das Individuum gelten, sich in den Grundsätzen bestimmen, die für die Existenz des Staates maassgebend sind.

161

Niemand glaubt mehr an diese Hegelei 1912! Aber wenn schon Bernhardi so altfränkische Probleme wie »Staat oder Menschheit« durchaus besprechen muss, warum dann nicht gründlich? Warum dieser Katechismus über solche Dinge am Anfang und Ende des Buches, wenn es nichts ist wie ein Katechismus, ohne Einheit der Beweisführung, ohne Nachweis für die Quellen von Argumenten, die sich ebensogut im entgegengesetzten Sinn verwenden lassen, zusammengetragen, wo sie gerade zu finden waren, so dass sie alle von allen Prestiges leben, die es je gegeben hat, nur nicht von ihrem eigenen!

Es ist also wirklich recht schwer, von diesem Buch zu schreiben. Und ich bin so indiskret, zu sagen, dass der Stab des Losen Vogels schon von Anfang bedenklich war, es überhaupt zu tun. Ich sage zuletzt, warum es doch geschehen ist. Aber wir waren uns gleich darüber klar, dass es nicht

gut ist, mit einem General anzubinden. Wir sind zwar alle der Meinung, dass ein energischer und klarer Kopf wie Bernhardi ebensogut einmal ein Buch hinhauen kann. Ausdruck ist Gott sei Dank keine Métierfrage. Aber wir glaubten, es ist deswegen nicht angenehm, mit einem General anzubinden, weil man immer mit ihm zu kurz kommen wird.

Wenn man mit ihm übereinstimmt, wird er den Gedanken so gründlich schleifen, bis er sich zu einem Kommando eignet.

Wenn man aber nicht mit ihm übereinstimmt, dann allerdings erst ...

....

Nun wollten wir aber gern etwas über Bernhardi bringen, warum, wie gesagt, zuletzt, und überlegten nun sehr, ob wir in den hors d'œuvres unserer Pointe mit oder gegen Bernhardi sein sollten. Ich muss gestehen, wir waren nahe daran, uns ihm zu verschreiben. Der Eine sagte: Das Nihilistische an dem Buch gefällt mir. Es ist eine Explosion ohne ersichtlichen Sprengstoff. Tragikomödie eines individuellen Energieüberschusses, für den alle büßen sollen. Eine hübsche Selbstkompromittierung: das sind heutzutage die einzigen Fälle von Aufrichtigkeit. Einer / sagte: Es ist auch nicht angenehm, mit Pazifisten und Pastoren, die Militärgeistliche haben werden wollen und es nicht geworden sind, zusammenzusitzen. Der dritte: Es gibt ja ohnedies keinen Krieg.

In diesem Moment sagte der Redaktionsdiener, der uns unentbehrlich ist, weil er uns das memento mori des »Publikums« vorstellt: »Ach, wie scheen!« Warum? »Herr Doktor, sagte er, das is aber scheen, dass der Herr Jeneral Treitschken, den ich in Leipzig oft jesehen habe und ein Landsmann for mich ist, immerfort abdruckt.«

Eine oberflächliche Zählung ergab 35 mal auf 137 Seiten. In einem Buch, das zur Hälfte militärische Fragen behandelt – diese übrigens in einem weniger autoritären Ton, als da, wo weniger Autorität ist.

Das ist der Grund, warum wir nicht gerne mit Bernhardi vor der Weltgeschichte gesehen werden wollen.

* * *

Es tut mir leid, dass ich von meinem Thema abkomme; aber es war wirklich merkwürdig, was dann noch alles geredet wurde. Man Gott, sagte jemand, wie muss es einem zumute sein, wenn man 35 mal vor der Eventualität gestanden hat, einen durchschlagenden Begriff von dem zu

geben, was einem so am Herzen liegt, und jedesmal kommt Treitschke und hat es schon besser gesagt. Es ist wirklich wahr. An wichtigen, an entscheidenden Stellen, in denen man das Wort erwartet, das zugleich löst und binden soll – steht Treitschke, der etwas Ähnliches gesagt hat, wie das, was man meint. Und Treitschke, gerade Treitschke. Soll dies Buch nicht jetzt gelten? Und selbst wenn Treitschke recht hat, hat er dann nicht anders recht, als wie vor dreissig Jahren? Wenn Bernhardi behauptet, der Deutsche habe seinen Charakter, oder wenigstens die Disposition seines Charakters so verändert, muss er dann nicht den Weg suchen, um sich an diesen so veränderten Deutschen zu wenden und ihm nicht ein Daguerrotyp vorhalten, die den Michel mit 15 Jahren darstellen, und ihm die guten Ratschläge auf der Rückseite vorlesen, zur Konfirmation geschrieben von Onkel Treitschkes eigener Hand? Denkt Bernhardi nicht daran, dass dieser 1912-Deutsche, wenn er wirklich soviel im Frieden verlernt hat, doch auch viel gelernt haben kann und erwarten darf, dass man das observiert und respektiert und zunächst prüft, ob der eigene Erfahrungskreis wirklich so unendlich den des anderen überdeckt, dass man ihn mit Ratschlägen über wesentliche Dinge so energisch anlassen kann? Glaubt / General von Bernhardi, dass er den gerechten und der Wahrheit oder, wenn ihn das nicht verletzt, der Wirklichkeit dienlichen Weg einschlägt, wenn er den Deutschen von heute nicht »at his best« nimmt, sondern zur Vereinfachung seiner Beweisführung und psychologischen Einwirkung sich einfach an die Adresse wendet, die Treitschke im Moment der höchsten Eitelkeit, Befriedigtheit und Machthypnose erfunden hat, den Deutschland je erlebt hat, nämlich 1871? Hält er es für gut, diesen am Brandenburger Tor in Erwartung prangenden Deutschen dem gegenwärtigen als Muster vorzustellen, zu verwerfen, was den vom jetzigen unterscheidet, und nichts zu erwähnen von der Periode kultureller Peinlichkeit, die unmittelbar auf den gloriosen Krieg folgte, nicht darauf zu achten, dass der Krieg die Deutschen noch viel widerwärtiger satt zu machen pflegt als der Frieden – vorausgesetzt, dass sie gewonnen haben? Ich will den Reichs-Gründungs-Deutschen nicht substantile herunterziehen. Aber es gab sehr ernste Störungen bei den Männern, aus deren Seele Treitschke schrieb – in dem ängstlichen Bemühen, ja für sie zu schreiben. Diesen Deutschen schaut jetzt Bernhardi nur darauf an, ob er neue Lorbeern hinterm Ohr hat, – sonst auf nichts, als ob 40 Jahre eines wirklich harten

163

Friedens nichts gegen dreiviertel Jahre eines vortrefflichen Krieges wären. Es scheint, dieser Deutsche einer falschen Renaissance, der nun die Sicherheit eines doppelten Papas hat, soll nie in einem anderen Sinne um sein Dasein kämpfen als ein homerischer Held oder ein fouragierender Trainsoldat!

Zur Vollendung des Ärgernisses ein schrecklich oberflächliches Kapitel zu dem Text: »Deutschland in der Welt voran«, in dem Wissenschaft und Kunst als ancilla belli aufzutreten das bescheidne Glück haben.

Der Deutsche ist im übrigen ungeheuer wirtschaftlich, auf einmal das »kaufmännischste« Volk der Welt. Eben nur leider die höheren Güter!

Bernhardi, um den Krieg als Selbstzweck nicht zu überlasten, plädiert nun für Siedelungsgebiete. Tun alle Alldeutschen; sie sind die Sensualisten der Politik: es kommt alles auf die Farbe im Atlas an.

Wo siedeln?

In Zentralafrika.

Aber an dieser Stelle zittert mir die Feder in der Hand.

General von Bernhardi beklagt sich darüber, dass man sich nicht siedeln könne. 1. Bismarck hat kein ordentliches Kolonialreich gegründet. Hätte er tun sollen. 2. Das ist es ja eben. England hindert uns an jeder / 164 Prozedur, die unsere natürlichen Bedürfnisse nötig machen. Vor allem: Kolonialsiedelung.

Aber wie ist es mit den portugiesischen Kolonien? 1. Ein Gerücht, England habe gleichzeitig mit einem deutschen Teilungsvertrag Portugal seine Integrität garantiert. 2. Angenommen, es sei nicht so, wir bekommen also unser Teil, so ist die Perfidie Englands nicht weniger eklatant. Denn es weiss, dass wir uns dann in einem Maasse finanziell engagieren, dass wir in unserer ökonomischen Kriegsbereitschaft ziemlich mattgesetzt sind.

Das Letzte in dem Nachwort wurde durch unseren Redaktionsdiener entdeckt, der Feuer und Flamme für das Buch ist. Solche Feststellungen sind sonst nicht die Stärke des Losen Vogels.

Nun muss ich sagen: nächst der Intrige des perfiden Albion scheint mir keine böser als die des Bernhardischen Buches, denn da er die Theorie von der finanziellen Schwächung unserer Wehrmacht durch Kolonialerwerb als Beweis für die englische Malveillance anführt, muss er wohl an diese Theorie glauben, denn sonst wäre da eine Verleumdung Englands.

Aber nun empfiehlt er selbst dringend ein Kolonialreich, und weil Kolonien, ob sie nun von Bernhardi gewünscht oder von England versprochen sind, immer dasselbe Geld kosten, so sehe ich keine Rettung mehr vor dem Schlusse, dass Bernhardi Deutschland in Schulden stürzen will, um seine Kriegsbereitschaft zu ruinieren.

Nicht mein Edelmut, aber der generöse Kriegsrat des L. V. verbietet mir fortzufahren.

Ich sagte aber trotzdem zu meinem Nachbarn: »Gerade die starken Köpfe sind Spezialisten und gerade das intellektuelle Gewissen hat eine sehr kleine Kapazität. Wirklich wirksam ist es nur für das allereigenste. Und dann gibt es kleine Rachen der Logik, wenn man in einem gewissen Stadium der Abgeschlossenheit eigener Ideen entferntere zu ihrer Stützung herbiegt. Man kann so höchst importante Bücher schreiben, aber sie sind nur durch Unschärfe wirkungsvoll, durch den Anklang, nicht durch den Klang.«

Und wenn das *hic et ubique* der vorangegangenen Anzettungen stört, so ist genau der Eindruck hervorgerufen, den das Buch selbst auf den eindringenden, nach Ursprüngen Lesenden macht. /

Es ist ein Buch geschrieben mit der grössten anscheinenden Ordnung und dennoch ein zusammengelesenes, geborgtes Buch, um einen indiskutierten, leider auch induskutablen Instinkt zu umhüllen und ihm eine Salonfähigkeit zu geben, die er vielleicht haben könnte (am Anfang des Buches steht Nietzsche, der schon so ungefährlich geworden zu sein scheint, dass ihn Offiziere zitieren), die er aber nicht haben kann, wenn Rock und Hose Treitschke gehören, die »mannhafte« Weste aber Goethe und das alles in einer jesuitischen Systemlosigkeit vorgebracht wird, über die seit einigen hundert Jahren die deduktive Schlussform der Darstellung nicht hinwegtäuscht. Man kann ruhig bald von diesem reden in diesem Buch, bald von jenem. Es tut ihm nichts. Es konstatiert nichts als die Aggressivität der deutschen Armee. Dazu gratulieren wir uns natürlich. Eine Aggressivität *en tout cas*. Es demonstriert das Primat des Willens – aber nicht der Moral halber, sondern auf Kosten der Vernunft!

Und jetzt komme ich zu dem, was dieses Buch bei jedem insinuiert wird, der es liest – weil etwas in dem Buch steckt, was nicht das Buch ist, sondern – mehr. Es ist ein »Buch« als Ausläufer, und doch, ungeformt, unpointiert, aber fühlbar, steckt ein Anfang darin. Und ich habe mich über Treitschke beschwert, weil er diesen Anfang gewissermassen nicht

165

zu Wort hat kommen lassen, wie er es verdient. Irre ich mich da und ist das ganze nur Treitschke, dann wäre das freilich so melancholisch, dass aller Spott unrecht wäre.

166 Dieser Anfang findet sich zerstreut und gesammelt an einigen Stellen. Ich erinnere daran, dass diejenigen, die heute in Deutschland verantwortlich sind, eine Manie haben, nichts von der Atmosphäre der Gesinnungen, der Moral, der Lebensanschauung mitzuteilen, in der sie leben, – und entscheiden. Es existiert da ein Bruch des psychologischen Kontaktes mit dem Land, in seiner Art schlimmer als in den absolutistischsten Staaten. Das ist einer der wichtigsten Gründe für das Missbehagen und die Zerflatterung des politischen Gehabens der Deutschen. Es ist vielleicht der wichtigste Grund dafür. Die Autorität wird mit der Geistes des Definitiven, nicht zu Erörternden geltend gemacht, – genau in dem Grade wird das betont, als die Konstitution doch Diskussion vorschreibt. Es gibt kein produktives Gegengewicht der Regierung gegen den Geist eines nörgelnden Liberalismus, eines negierenden Sozialismus, eines Konservativismus, der von Usurpationen lebt. Oder gegen den zerstörenden In-/differentismus der Ultramontanen. Dagegen hat eine reichsdeutsche Regierung nur »Maassnahmen«, die vielleicht gut sind, aber es fehlen ihnen der tragende, überzeugende Gedanke, die Tüchtigkeit tieferer Gesinnung, das natürliche Milieu menschlicher Entscheidungen mit einem Wort.

Die forcierte Isolation des Buchstabens nennt man das »streng Amtliche«, und davon ist nichts in Bernhardis Buch. Wenn er also ein Illusionist zweifelhafter Zwecke ist, so ist er doch ein grosser Praktiker der Mittel. Er hat eine gesunde Art, sein Wollen vorzutragen, und hat es darum gar nicht vermeiden können, fast überall recht zu haben, wo es sich um die Kritik der gegebenen Zustände in Deutschland handelt. Ich finde es ausgezeichnet, dass er den Humbug unserer Volksschulen so hernimmt und so viele andere Dinge, die als unanfechtbar gelten, aber ich finde es unübertrefflich, wie er das tut, nicht mit der Eiferung des Unverantwortlichen, sondern mit der Bedachtsamkeit und strengen Vorsicht dessen, der weiss, was ändern heisst, und mit allem möglichen Freimut. Das könnte der Anfang sein, jenes Schweigen zu brechen.

Bernhardi exemplifiziert oft auf 1806. Was 1806 vorausgeht, ist eine schauerhafte Stille, ein völliger und absichtlicher Mangel an Spiegelung der Kräfte, die den Staat leiten, eine Inzucht der Pflichten, eine mutlose

Biederkeit. Diese Symptome sind wieder da in dem heutigen offiziellen Deutschland. Nirgendwo finde ich den Ring der Offiziellen, der aus einer Lähmung eine Etikette gemacht hat, durchbrochen, wenn nicht durch dies Buch. Denn dahinter steckt viel mehr innere Kritik, die an die Wurzel geht, als die rein konstruktive äussere Tendenz vermuten lässt. Wenn in diesem Buche Don Quixote führt, so ist sein Begleiter doch nicht Sancho.

Nur gegen den allzu wehrhaften Ritter kann man in diesem Programm den Kampf führen, soweit er geäussert ist. Aber man tut es, um den Begleiter zu finden, von dem man wissen möchte, was er zu sagen hat.

Nachweise

Die Wahlparole: *LV Nr.1*

S. 30, Z. 5 von unten: Kranken > Menschen [*nach einer Korrektur-
note am Schluß des 2. Hefts, S. 82; sie lautet: D r u c k
f e h l e r.* – Im ersten Heft dieser Zeitschrift möge
man drei sinnstörende Druckfehler verbessern: Seite
30, Zeile 5 von unten muss es statt »Kranken« heis-
sen: Menschen; Seite 31, Zeile 12 von unten statt
»nur«: uns; Seite 32, Zeile 11 von unten statt »Manie-
ren«: Manien.

S. 31, Z. 12 von unten: nur > um [*Vgl. Anm. zu S. 30, Z. 5; die Kor-
rekturnote zeigt irrtümlich uns*]

S. 32, Z. 2: Theaterspieler > *Theaterspielen*

 Z. 14: Schumass > *Schuhmaass*

 Z. 15: persönlliche > *persönliche*

 Z. 17: Erpessen > *Erpressen*

 Z. 12 von unten: ein dunkles > *ein Dunkles*

 Z. 11 von unten: Manieren > Manien [*nach Korrekturnote, siehe
Anm. zu S. 30, Z. 5*]

S. 34, Z. 4: Maschinteile > *Maschinenteile*

Man spricht von Krieg: *LV Nr. 2*

- S. 42, Z. 19: Masse > Maasse
 [S. 42, Z. 22: *Der Fotodruck durch »Kraus Reprint« (Nedeln / Liechtenstein 1970) zeigt irrtümlich ein fett gedrucktes die]*

Die politische Gleichgültigkeit: *LV Nr. 2, Übersetzung nach einem Propos Alains vom 11. Januar 1908.*

Die fröhliche Wissenschaft: *LV Nr. 2, Übersetzung nach einem Propos Alains vom 15. Januar 1908.*

Romane der Technik: *LV Nr. 2*

- S. 79f.: *Dritter von fünf sehr kurzen Beiträgen unter dem Titel (des Herausgebers, wie entsprechend auch LV S. 112f., 144–146) Kleine Anmerkungen, die ohne Leerzeile – manchmal zusätzlich durch Gedankenstrich getrennt – aneinandergesetzt sind. Den nur durch Einrücken und Sperrung hervorgehobenen Überschriften (mit abschließendem Punkt wie alle Überschriften im LV) folgt nach Gedankenstrich noch auf der gleichen Zeile der Text.*

Die Zensur: *LV Nr. 2*

- S. 80f.: *Vierter von fünf sehr kurzen Beiträgen unter dem Titel Kleine Anmerkungen. Siehe die Anm. zu Romane der Technik.*

Statisten und Männer: *LV Nr. 3*

- S. 84, Z. 23f.: Rat der hundert > *Rat der Hundert*

General von Bernhardi und sein Buch: Deutschland und der nächste Krieg: *LV Nr. 5*

- S. 159, Z. 7 *von unten:* vor den Feind > *vor dem Feind*
 S. 160, Z. 8: hat und, dass > *hat, und dass*
 Z. 18: Genussucht > *Genussucht*
 Z. 6 *von unten:* Maasstab > *Maassstab*

Herrenlose Häuser Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«

Für Hella Tiedemann zum 65. Geburtstag

Keine andere Figur verletzt so eklatant die ungeschriebenen Regeln des Spiels, als das sich soziale Interaktion im aristokratischen Milieu von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« gestaltet, wie der neu eingestellte Diener Vinzenz, der eben deshalb das Privileg erhält, den Vorhang über dem Spiel zu heben. Als Vinzenz in der ersten Szene des ersten Akts in die Räumlichkeiten des Bühlschen Palais eingeführt wird, unterrichtet er das Publikum nicht nur über den zeitgeschichtlichen Kontext des Stücks und die Lebensverhältnisse seines Protagonisten. Er bringt die Sprache auch umgehend auf jenen »Punkt«, der sich für alle Beteiligten als der »Hauptpunkt« erweisen wird. »Jetzt kommt alles darauf an: geht er [Bühl] mit der Absicht um, zu heiraten?«, eröffnet er dem alten Diener Lukas und fügt erläuternd hinzu: »Wenn er sich die Verwandten da ins Haus setzt, heißt das soviel als: er will ein neues Leben anfangen. Bei seinem Alter und nach der Kriegszeit ist das ganz erklärlich.«¹

Inmitten der epochalen Katastrophe des Ersten Weltkriegs eine Komödie zu schreiben, die das konventionelle Komödienthema der Heirat im konventionellsten Komödienthema des Mißverhältnisses von Absicht und Verwirklichung an einigen Repräsentanten des Wiener Hochadels durchspielt, welche den Krieg weitgehend unbeschadet überstanden haben – daß diese Konstellation beim zeitgenössischen Publikum für Irritationen sorgen könnte, hat Hofmannsthal zumindest geahnt. Zustimmung zitiert er Max Reinhardt, der nach der Lektüre der ersten beiden Akte im November 1917 bemerkte, daß man das Stück »wegen der Art wie der Krieg als Hintergrund behandelt ist, bestimmt erst nach dem

¹ SW XII Dramen 10, S. 9; Zitate aus der Komödie werden künftig im fortlaufenden Text mit Seitenzahl nach dieser Ausgabe belegt.

Kriege spielen kann«.² Die Rezeptionsbedingungen wurden nach Kriegsende allerdings zunächst nicht günstiger. Die erhoffte »Wiener Uraufführung«³ kam nicht zustande; und als die Komödie, drei Wochen nach der erfolgreichen Uraufführung am Münchner Residenztheater (8. 11. 1921), in Berlin Premiere hatte, reagierte das Publikum mit Desinteresse und die Kritik mit Hohn. Als »Totentanz wohlparfümierter Drohnen«⁴ stellte Siegfried Jacobsohn das Stück seinen Lesern vor, und Alfred Kerr sekundierte:

Zu Beginn des Weltkrieges schrieb Hofmannsthal ein Gedicht mit dem refrainartigen Vers: »Gott erhalte ...«, nämlich Franz Joseph, den Kaiser. Also für die geschichtliche Stunde schlankweg das erlösende Wort.

Jetzt, nach Schluß des Weltkrieges, findet er das erlösende Drama: ein Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht.

Kurz: was die Zeit halt braucht.⁵

Vor dem Hintergrund der späteren Bühnenerfolge der Komödie und ihrer Kanonisierung als »das wohl vollendetste Schauspiel neuerer deutscher Literatur«⁶ mögen diese Kommentare befremdlich erscheinen. Anders als die Apologien von Hofmannsthals diskretem Charme aber lassen sie immerhin die Provokation spüren, die dem Stück innewohnt. Diese Provokation erschöpft sich nicht in dem von der Berliner Kritik unter anderen Vorzeichen fortgeschriebenen Antagonismus zwischen Österreich und Preußen. Sie betrifft auch und wesentlich die gemeinsame Erfahrung des verlorenen Krieges, den die Komödie durchaus nicht nur als »Hintergrund« behandelt, sondern als Grund und movens ihrer Handlung in sich hineinnimmt. Ausgehend von dieser Provokation soll im folgenden versucht werden, die poetische Imagination und kulturelle Programmatik herauszuarbeiten, mit der Hofmannsthals Komödie auf den Epochenbruch des Ersten Weltkrieges antwortet.

*

² An Gerty von Hofmannsthal, 15. November 1917, zit. nach SW XII, S. 482.

³ An Richard Metzl, 18. Januar 1921, zit. nach SW XII, S. 500.

⁴ Günther Rühle, Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik. Frankfurt a. M. 1967, S. 337.

⁵ Rühle, Theater für die Republik, S. 335.

⁶ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas 1880–1950. Frankfurt a. M. 1971, S. 89.

In der wissenschaftlichen Literatur ist der Kriegsbezug des »Schwierigen« vor allem im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte und die Logik der eigenwilligen Datierung der dramatischen Handlung thematisiert worden. Die frühesten Notizen zu der Komödie reichen in die Jahre 1909–1911 zurück. Bestimmtere Züge gewannen Handlungsschema, Figurenarsenal und Sprecherphysiognomien jedoch erst im Herbst 1917, als Hofmannsthal die Arbeit an dem Stück wiederaufnahm und zunächst die ersten beiden Akte entwarf, um dann, nach einer erneuten längeren Unterbrechung, die Entwürfe zu überarbeiten und schließlich auch den letzten Akt zu konzipieren, der im August 1920 fertiggestellt wurde.

Die Wiederaufnahme koinzidiert nicht allein zeitlich mit Hofmannsthals Rückzug aus der kriegspolitischen Tätigkeit als Reaktion auf seinen desillusionierenden Aufenthalt in Prag im Juni 1917. Bei seinem Ausbruch hatte Hofmannsthal den Krieg bekanntlich als Katharsis begrüßt und die erhoffte kulturelle Erneuerung in den folgenden Jahren durch eine patriotische Publizistik zu befördern gesucht, die sich anfangs weder in ihrer Rhetorik noch in ihrer argumentativen Substanz wesentlich von den Verlautbarungen anderer konservativer deutschsprachiger Schriftsteller unterschied.⁷ Eigentümlich jedoch ist der Prozeß, der sich nachträglich an ihr ablesen läßt. Denn was der von Hofmannsthal wiederholt verwendete Begriff des »Verteidigungskrieg[s]«⁸ als Vorhandenes und zu Behauptendes voraussetzt, wird tatsächlich in seiner Kriegspublizistik allererst produziert. So schrieb Hofmannsthal sich in diesen Texten nicht nur in ein imaginäres Österreichertum hinein, das er mit zunehmender Schärfe gegen ein ebenso imaginäres Preußentum profilierte,⁹ er konstruierte zugleich den korrespondierenden historisch-politischen Mythos,

⁷ Vgl. hierzu vor allem die Studie von Heinrich Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1915–1917. Frankfurt a. M. u. a. 1981; vgl. ferner Hermann Rudolph, Kulturkritik und Konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen 1971; Martin Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern. Würzburg 1991, S. 251–265; Franz K. Stanzel: The Poet in his Time. Hofmannsthal and The Great War. In: Literature, Culture and Ethnicity. Hg. von Mirko Jurak, Ljubljana 1992, S. 171–179.

⁸ Vgl. z. B. GW RA II, S. 359 (»Die Bejahung Österreichs«, 1914).

⁹ Fixiert wird die Opposition in dem 1917 in der Vossischen Zeitung publizierten Artikel »Preusse und Österreicher. Ein Schema« (GW RA II, S. 459–461).

den er »Die Österreichische Idee«¹⁰ taufte. Fundiert wurde dieser Mythos einerseits in der Dauer des Habsburger Reichs, die für Hofmannsthal an sich selbst einen sakralen Wert darstellte, andererseits in seiner geographischen Lage, die die Zusammenfassung des »Europäischen« »in deutschem Wesen« und den »Ausgleich« dieses »nicht mehr scharfnationale[n] Deutsche[n] mit slawischem Wesen« zu seiner »einzige[n] Aufgabe und raison d'être« machte.¹¹ Daß Hofmannsthal aus diesen beiden Faktoren noch im Dezember 1917 die schicksalhafte Mission Österreichs und seinen Modellcharakter für ein Nachkriegseuropa ableiten wollte, stand im Widerspruch nicht allein zur militärischen Realität, sondern auch zu seinen eigenen Kenntnissen der politischen Lage. Spätestens während seines Prager Aufenthalts, als er tschechische Intellektuelle vergeblich für publizistische Projekte zu gewinnen suchte, die als »gesamtosterreichische Manifestationen für die Einheit des Vielvölkerstaates gedacht waren«,¹² hatte er erkennen müssen, daß die Habsburger Monarchie in einem Zerfall begriffen war, den der Krieg – unabhängig von seinem Ausgang – nicht würde aufhalten können und daß die »paar Millionen Deutsch-österreicher« bestenfalls selbständig bleiben, wahrscheinlich aber, wie er im Juli 1917 an Bodenhausen schrieb, von einem »glatten, platten Nationalstaat«¹³ unter preußischer Vorherrschaft absorbiert würden.

Diese Desillusionierung hat sich dem »Schwierigen«, den Hofmannsthal nach sechsjähriger Unterbrechung im Anschluß an den Prager Aufenthalt wieder in Angriff nahm, in doppelter Weise eingeschrieben. Zum einen grundiert sie die ironische Zuspitzung des Gegensatzes Österreich–Preußen; zum anderen ist sie eines der Motive für die zeitgeschichtliche Situierung des Stücks, in der sich objektive Daten mit subjektiven Erfahrungen verschränken. Die lang umstrittene Frage, wann die Komödie spielt und wie sich ihre Daten zu den Angaben über die sozio-politischen Realitäten verhält, die sie als gegeben voraussetzt, hat sich spätestens seit Erscheinen der Kritischen Ausgabe erledigt. Das Stück spielt in der

¹⁰ Vgl. GW RA II, S. 455–458.

¹¹ Ebd., S. 457.

¹² Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie (Anm. 7), S. 257. Zur Prager Reise vgl. auch Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (Anm. 7), S. 240ff.

¹³ An Eberhard von Bodenhausen, 10. 7. 1917. In: BW Bodenhausen, S. 233–237, hier S. 235.

Gegenwart der Entstehung der ersten Fassungen seiner ersten beiden Akte, also im vierten Kriegsjahr 1917;¹⁴ zugleich setzt es den Krieg als beendet voraus – ohne allerdings seinen Ausgang und seine Folgen zu berücksichtigen. Weiterhin gibt es einen Erbadel und weiterhin gibt es ein Herrenhaus. Diese Angaben entsprechen der Verfassung des Jahres 1917, nicht aber der der Jahre 1919–1921, als Hofmannsthal den »Schwierigen« fertigstellte und zur Aufführung brachte. So verschränkt das Stück in doppelter Hinsicht die Zeiten: es erklärt den Krieg vorzeitig für beendet, und es läßt die sozio-politischen Strukturen, die er auflöste, über sein Ende hinaus bestehen.

*

So eigenwillig die Datierung des Stücks, so zeittypisch ist die Perspektive, die sie eröffnet. Indem Hofmannsthal das Kriegsende vorwegnimmt, wird es ihm möglich, den Krieg als ein Problem der Erinnerung zu behandeln. Im Unterschied zu den bekannten Kriegsbüchern der zwanziger Jahre ist die Erinnerungsperspektive der Komödie allerdings we-

¹⁴ Zur Diskussion der Datierungsprobleme vgl. vor allem Wolfgang Frühwald, Die sprechende Zahl. Datensymbolismus in Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: HJbDSG 22 (1978), S. 572–588; Martin Stern: Wann entstand und spielt »Der Schwierige«? In: HJbDSG 23 (1979), S. 350–365; ferner die Dokumente zur »Entstehung«, SW XII, S. 147–177. Aufgrund verschiedener Angaben im Text hat Frühwald eine exakte Datierung der Soirée im Hause Altenwyl vorgeschlagen (12. September 1917). Unumstritten ist, daß die Spielzeit in das Jahr 1917 fällt (vgl. u. a. die Zeitangabe Stanis in I, 8: »vor zwei Jahren. Im zweiten Kriegsjahr«), zur Diskussion steht, ob Hofmannsthal es riskiert hat, den Krieg bereits zu diesem Zeitpunkt für beendet zu erklären. Während Frühwald versucht, die Zeitaussagen des Stücks zu harmonisieren, um dieses »aus der Rezeptionsreihe der Nachkriegsliteratur« (S. 577) herauszulösen, sprechen Text und Dokumente eine andere Sprache. Bereits die Angabe in I, 1 (»nach der Kriegszeit«) ist einigermaßen unvermißverständlich, es sei denn, man nähme an, alle (ehemaligen) Kriegsteilnehmer des Stücks hätten Fronturlaub. Im übrigen hat Hofmannsthal in einem Brief an Karl Zeiss vom 14. Juli 1918 selbst eindeutig erklärt: das Stück »spielt in der unmittelbaren Gegenwart – mehr als das: es setzt den Krieg als beendet voraus, die handelnden Figuren, soweit sie Männer sind, *waren* im Krieg, diese Vergangenheit ist Voraussetzung.« (zit. nach SW XII, S. 484, Hervorhebung im Original). Wie im folgenden gezeigt werden soll, ist die Anerkennung der Anachronismen des Stücks keineswegs gleichbedeutend mit einer »Eskamotierung« seines »Zeitbezuges« und seiner Ansiedlung im Niemandsland »einer vermeintlich überzeitlichen Gültigkeit« (Walter Pape, »Ah, diese chronischen Mißverständnisse!« Hugo von Hofmannsthal: »Der Schwierige«. In: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München 1988, S. 209–225, hier S. 211), sondern im Gegenteil die Voraussetzung, um die Spezifik dieses »Zeitbezugs« zu fassen.

der autobiographisch gefärbt,¹⁵ noch zielt sie darauf, den Krieg selbst in kritischer oder affirmativer Absicht darzustellen. Vielmehr dramatisiert Hofmannsthal eine Schwellensituation: den Übergang, die Passage eines Kriegsteilnehmers von der Kriegs- in die Nachkriegswirklichkeit. Ob eine Nachkriegszeit tatsächlich zum zivilen post bellum und nicht, wie in den zwanziger Jahren, zum inter bellum wird, hängt nicht nur vom Ausgang des Krieges, sondern wesentlich von dieser Passage ab, die vom kriegsführenden Kollektiv ebenso zu bewältigen ist wie vom individuellen Kriegsteilnehmer. Niemals zuvor aber war der Übergang in den zivilen Alltag so kritisch wie nach dem Ersten Weltkrieg, der eine radikale Diskontinuität auf allen Ebenen der Erfahrung markierte. Chiffre dieser radikal diskontinuierlichen und daher tendenziell inkommunikablen Erfahrung ist in Hofmannsthals Komödie das »draußen« (S. 11 ff.). Sie wird bereits in Szene I, 3 eingeführt, um den Protagonisten fortan als ein exklusives Leitmotiv zu begleiten, das allenfalls noch auf den Grafen Hechingen abstrahlt, mit dem Hans Karl das »draußen« teilte. Auch Stani Freudenberg und Baron Neuhoff waren zwar im Krieg, aber keiner von beiden war, wie es in einem Entwurf von 1917 heißt, »wirklich *draussen*« (S. 246). Der unerschütterliche Stani, der weder von Schuld noch von

¹⁵ Autobiographisches hatte Hofmannsthal bekanntlich nicht zu berichten, denn dank der Protektion einflussreicher Freunde beschränkten sich sein Truppendienst und seine »Front-erfahrung« während des gesamten Krieges auf etwa 48 Stunden. Am 27. Juli wurde er einberufen; noch vor seiner Abreise nach Pisano (Istrien), wo er einer Feldkompanie des Landsturm-Infanterie-Regiments Nr. 5 zugeordnet wurde, ergriff er Maßnahmen, um seine Rückkehr zu organisieren. Am 31. Juli – dem Tag der Gesamtmobilisierung in Österreich-Ungarn – konnte er bereits eine vorübergehende Beurlaubung melden, am 12. August nahm er den Dienst bei der Pressegruppe des Kriegsfürsorgeamtes in Wien auf. Vgl. Lunzer, Hofmannsthals politische Tätigkeit (Anm. 7), S. 25–30. Für die Gestaltung der Gespräche, in denen im Stück von Kriegserlebnissen die Rede ist – sie nehmen in den Entwürfen einen weit größeren Raum ein als im endgültigen Text –, war Hofmannsthal folglich auf fremde Berichte angewiesen. Zu ihnen gehören zwei Veröffentlichungen von Kriegsbriefen, auf deren Bedeutung Martin Stern zuerst aufmerksam machte: Feldpostbriefe eines Fahnenjunkers. Die Briefe des Leutnants im Garde-Füsiliere-Regiment Uli Klimsch an seine Angehörigen. Berlin o.J. (1915), 2. Aufl. Berlin o.J. (1916); Lettres d'un soldat (Août 1914–Avril 1915). Préface de André Chevrillon. Paris 1916 (dt. Übersetzung: Briefe eines Soldaten. Zürich 1918). Klimsch war in den Karpathen stationiert und geriet dort, nachdem er mehrere Granateinschläge, von denen er in seinem letzten Brief noch berichtet, knapp überlebt hatte, am 8. Juni 1915 in russische Gefangenschaft. Vgl. die Angaben Sterns in SW XII, S. 189f. sowie Harald Müller, Uli Klimsch. Eine Ergänzung zur Dokumentation über Gerhart Hauptmann und Hugo von Hofmannsthal. In: HB 39 (1989), S. 45–53.

Verstrickungen weiß, rühmt sich, über alle »Hypochondrien« erhaben und »im Feld nicht einen Tag krank« (S. 37) gewesen zu sein; der preußische Willensmensch Neuhoff agiert in seiner latenten Gewaltbereitschaft auch im Innenraum der zivilen Gesellschaft so, als ob er »draußen« wäre. Nur Hans Karl hat eine radikale Differenzerfahrung gemacht, nur er ist »anders« (S. 84), sich selbst fremd und zum Rätsel geworden, und es ist diese Andersheit, die im Prozeß der Komödie mit der inkommensurablen Welt des Nachkriegs vermittelt werden soll.

Einen vergleichbaren Prozeß hat Hofmannsthal einige Jahre später in der »Ägyptischen Helena« inszeniert. Indem das Libretto nach der Geschichte der aus dem eroberten Troja heimkehrenden Gatten Helena und Menelaos fragt, fragt es ein weiteres Mal nach den kulturellen Techniken, die die Passage von dem Ausnahmezustand des Kriegs in den Alltag des Nachkriegs regulieren.¹⁶ Die Figur des Kriegers Menelaos (Menelas), der so lange unter dem Zwang steht, die Rache an Paris immer wieder zu vollstrecken, bis Helena ihm den erlösenden Erinnerungstrank reicht, hat Hofmannsthal selbst ausdrücklich in einen zeitgenössischen Kontext gestellt:

Er ist kein Wahnsinniger, aber er ist in dem Zustand völliger Zerrüttung, den man in so vielen Kriegslazaretten bei denen, die aus allzu furchtbaren Situationen kamen, tage- und wochenlang beobachtet hat [...].¹⁷

Transponiert in das Licht der Komödie, motiviert dieser »Zustand völliger Zerrüttung« auch die Handlung des »Schwierigen«. Wie Hofmannsthals Menelas ist Hans Karl ein exemplarischer Kriegstraumatiker, dessen »unmögliche Zustand« (S. 13) auf eine der furchtbarsten Situationen des Ersten Weltkriegs reagieren, der Verschüttung infolge einer Granat- oder Minenexplosion.

*

Seit der romantischen Transformation des Bergwerks in einen Schauplatz des modernen Subjekts sind Verschüttung (und Bergung) Leitme-

¹⁶ Vgl. zur »Ägyptischen Helena« (allerdings ohne Hinweis auf den »Schwierigen«) Aleida Assmann, Trauma des Krieges und Literatur. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 95–116.

¹⁷ GW D V, S. 506.

taphern nicht nur der literarischen Darstellung der Psychohistorie. Hofmannsthals frühes Drama »Das Bergwerk zu Falun« knüpft unmittelbar an die romantische Tradition an, um die Geschichte des verschütteten Bergmanns Elis unter charakteristischer Ausblendung der wunderbaren Bergung seiner Leiche noch einmal neu zu inszenieren. Im »Schwierigen« allerdings lädt sich die Bildphantasie mit realhistorischen Erfahrungen auf, die den Blick auf andere diskursive Kontexte öffnen. Indem sie das Verhalten ihres Protagonisten auf ein Verschüttungstrauma zurückführt, setzt Hofmannsthals Komödie eine kritische Fußnote unter eines der schwärzesten Kapitel der Militär-, Psychiatrie- und Justizgeschichte des Ersten Weltkriegs.

Der Verlauf dieser Geschichte ist von den kulturellen Erwartungen, mit denen der Krieg geführt wurde, nicht zu trennen. Angepriesen als Kur gegen Schwäche und Kraftlosigkeit, als mit »fast allmächtiger Heilkraft ausgerüstetes Stahlbad [...] für die im Staub langer Friedensjahre und einförmiger Berufstätigkeit verdorrenden und verschmachtenden Nerven«,¹⁸ war der Krieg im Bewußtsein der Zeitgenossen auch ein anthropologisches Experiment, aus dem jener mit »stählernen Nerven« und »eisernem Willen« aufgerüstete Kriegertypus hervorgehen sollte, dessen Physiognomie nicht nur Ernst Jünger unter »wuchtemdem Stahlhelm«¹⁹ zu erkennen glaubte. Doch als die Front im Winter 1914/15 zum Stillstand kam, begannen die Lazarette sich massenhaft mit Soldaten zu füllen, die als Reaktion auf die Kombination von physischer Immobilität und entfesselter militärtechnischer Gewalt Symptome ausbildeten, wie sie zuvor als prototypisch für die weibliche Hysterikerin galten: Stummheit, Taubheit und Blindheit, Zittern und Lähmungen, Krämpfe und Anfälle. Die enthemmte Wut, mit der die tonangebende Fraktion innerhalb der deutsch-österreichischen Militärpsychiatrie auf die sogenannten »Kriegsneurotiker« reagierte,²⁰ ist nicht allein auf die Sorge um die Erhal-

¹⁸ Albert Eulenberg, Kriegsnervosität. In: Die Umschau 1 (1915), S. 1, zit. nach Bernd Ulrich, Nerven und Krieg. Skizzierung einer Beziehung. In: Geschichte und Psychologie. Annäherungsversuche. Hg. von Bedrich von Loewenstein. Pfaffenweiler 1992, S. 164f.

¹⁹ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. 1. Aufl. Leisnig 1920, S. VII.

²⁰ Vgl. Karl Heinz Roth, Die Modernisierung der Folter in den beiden Weltkriegen. Der Konflikt der Psychotherapeuten und Schulpsychiater um die deutschen »Kriegsneurotiker« 1915–1945. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 2/3 (1987), S. 8–75; Bernd Ulrich, Nerven und Krieg (Anm. 18).

tung der militärischen Schlagkraft zurückzuführen. Was in dem Kriegsneurotiker auf dem Spiel stand, war das anthropologische Projekt einer kriegereischen Zuchtwahl, aus der der überlegene Typus des deutschen Willensmenschen hervorgehen sollte. Vor dieser Ideologie des Willens hat auch Hofmannsthal sich in seiner Kriegspublizistik gelegentlich gebeugt. So erhebt sich in seinem Essay »Geist der Karpathen« (1915) über den Landschaften des Todes »jenes unaufhörliche Gebet von Männern: Ich will«. ²¹ Doch seine Komödie spricht eine andere Sprache. Sie entwirft in Gestalt des traumatisierten »Schwierigen« eine programmatische Gegenfigur zu dem wehrhaften modernen Anthropos, der in den Materialschlachten geschmiedet werden sollte. Zwar sind die Symptome des Traumas, den Notwendigkeiten des Genres entsprechend, auf das Niveau der Nervosität herabgestimmt. Doch selbst wenn nicht bekannt wäre, daß diese nervösen Symptome in den frühesten Entwürfen Helene zugeordnet waren, um erst im Zuge der Ausarbeitung auf den männlichen Protagonisten übertragen zu werden, ²² sind die Tics und Fehlleistungen, die Erregbarkeit, das Kopfweh, das Erröten und die Weinkrämpfe im veröffentlichten Text deutlich genug markiert, um in Hans Karl den Repräsentanten jenes Typus zu erkennen, der im Ersten Weltkrieg auch als »männlicher Hysteriker« bezeichnet wurde.

*

Soweit es ein medizinisches Fundament hat, ist Hofmannsthals Verständnis des Kriegstraumas wesentlich psychoanalytisch geprägt. Von einer überzeugenden Theorie der traumatischen Wirkung extremer Gewalt war die Psychoanalyse während des Ersten Weltkriegs allerdings noch weit entfernt. Bevor Freud das Problem 1921 in »Jenseits des Lustprinzips« wieder aufnahm, erklärte sie die Genese der »Kriegsneurosen« oder »Kriegshysterien« in Analogie zur Ätiologie der libidinösen Neurosen. ²³

²¹ GW RA II, S. 411.

²² Anfangs spielte Hofmannsthal mit dem Gedanken, den Titel des Dramas in den Plural zu setzen. In dieser Konzeption fiel Helene die Rolle der durch »zarte Hypochondrien«, »schweifende Sensibilität«, »Anwandlungen von Melancholie« und »zarte Überempfindlichkeit« charakterisierten Nervösen zu (S. 229).

²³ Der Stand der Theoriebildung (und Therapie) spiegelt sich in den Referaten des V. Internationalen Psychoanalytischen Kongresses, der im September 1918 in Budapest stattfand und dem Thema der Kriegsneurosen gewidmet war; vgl. den Sammelband »Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen«. Leipzig, Wien 1919 (Psychoanalytische Bibliothek 1).

In ihrer Behandlung verfolgten die psychoanalytischen Ärzte prinzipiell dasselbe Ziel wie ihre psychiatrischen Kollegen; auch sie agierten nach der vielzitierten Formulierung Freuds als »Maschinengewehre hinter der Front«,²⁴ die ihre Patienten auf dem schnellsten Weg wieder frontfähig zu machen suchten. In ihren Behandlungsmethoden aber ging die Psychoanalyse aufgrund ihrer Theorie der Neurose eigene Wege. Während die Psychiatrie den Kriegsneurotiker als Simulanten denunzierte, den es durch Foltermethoden zur Flucht in die Gesundheit zu zwingen galt, deutete die Psychoanalyse seine Symptome als Ausdruck unbewußter Konflikte, die in anamnetischen Kurzkuren – und oftmals unter Hypnose – überwunden werden sollten. Das Verschüttungstrauma fand dabei ihre besondere Aufmerksamkeit. Denn nicht nur war die Verschüttung die »häufigste Urheberin der Kriegsneurosen«,²⁵ sie schien an sich selbst die psychische Zerstörung, die sie auslöste, zu symbolisieren. Im Licht der psychoanalytischen Betrachtungsweise – erläuterte Ernst Simmel in seiner 1918 veröffentlichten Studie »Kriegsneurosen und ›psychisches Trauma« – bedeutet »Verschüttungsneurose« nichts anderes als

das plötzliche Verschütten, das plötzliche gewaltsame Vernichten, das Auslöschen des *Persönlichkeitskomplexes*, sodaß den dabei mitgeborenen Affekten nicht die Möglichkeit gegeben wird, im Intellekt, d. h. durch Standhaftigkeit, überwunden zu werden. Andererseits fehlt auch jede Möglichkeit einer natürlichen Affektreaktion, und so haben wir hier eine Abschwächung des Ichs, die zur Einklemmung des nicht erledigten Affekts führen muß.²⁶

Das psychoanalytische Verständnis der Verschüttung als Auslöschung des bewußten Ich und »Einklemmung« der Affektivität liegt auch Hofmannsthal's Drama zugrunde. Um zum *movens* einer komischen Handlung zu werden, muß der traumatische Charakter der Verschüttung allerdings entschärft werden. Das geschieht im »Schwierigen« wiederum im Anschluß an die Psychoanalyse und zwar an die klassische Formel Freuds, nach der das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Haus«.²⁷ Als

²⁴ Kurt Eissler, Freud und Wagner-Jauregg vor der Kommission zur Erhebung militärischer Pflichtverletzung. Wien 1979, S. 53.

²⁵ Ernst Simmel, Zweites Korreferat. In: Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen (Anm. 23), S. 42–60, hier S. 52.

²⁶ Ernst Simmel, Kriegsneurosen und »psychisches Trauma«. Leipzig, München 1918, S. 25.

²⁷ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders., Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1975, S. 284.

Leitmotiv seines Lustspiels bot sich diese Formel für Hofmannsthal aus mehreren Gründen an: sie ent-pathologisiert das Trauma, indem sie es in ein allgemeines Modell des Psychischen übersetzt; sie zitiert ein klassisches Komödienmotiv; sie läßt die femininen Züge des Protagonisten mitanklingen; und schließlich hat sie einen buchstäblichen und einen metaphorischen Sinn, der seinerseits auf verschiedenen Ebenen durchgespielt werden kann.

Für Hans Karl gilt Freuds Formel in denkbar umfassender Weise. Nicht nur agiert er unter dem Druck unbewußter Regungen, nicht nur schweigt er seit eineinhalb Jahren im Herrenhaus und nicht nur ist es die Herren-gasse, durch die ihn ein unbewußter Impuls schließlich zu Helene zurücklenkt; er vermag nicht einmal in dem – Parterre gelegenen – Arbeitszimmer seines eigenen Hauses die Rolle des »Hausherrn« (S. 7) zu spielen, als der er in der ersten Bühnenanweisung euphemistisch bezeichnet wird.

Es ist diese buchstäbliche Herrenlosigkeit des Bühlschen Hauses, die im Verlauf des ersten Akts in Szene gesetzt wird. Entgegen seiner ausdrücklichen – und in sich selbst doppelsinnigen – Anweisung, daß er ungestört an den »Akten, betreffend Hohenbühl« zu arbeiten gedenke und »für niemand zu Hause« sei (S. 10), läuten pausenlos Glocken, Telegraphen und Telefone und kündigen einen nicht abreißenden Strom von Besuchern an, die Hans Karl als Medium und ausführendes Organ ihrer divergierenden Interessen, Absichten und Zwecke benutzen wollen. Der neue Diener Vinzenz will herausfinden, ob er sich dauerhaft bei ihm einquartieren kann; Crescence beauftragt ihn, ihrem Sohn die Affäre mit Antoinette aus- und im zweiten Schritt Helene die Ehe mit Stani einzureden; Antoinette schickt ihre Kammerfrau, um die Liaison mit Bühl wiederanzuknüpfen, während Hechingen ihn bittet, seine Ehe mit Antoinette zu retten; Helene signalisiert ihr Interesse durch den Baron Neuhoff, der seinerseits erkunden will, ob seine Absichten auf Helene von Absichten Bühls durchkreuzt werden; und Altenwyl schließlich versucht, ihn zur Rede im Herrenhaus zu bewegen. So steht Hans Karl am Ende des ersten Akts mit einem »Programm« (S. 61) da, das sowohl seinen wie den Abend der Zuschauer füllen wird.

*

Das komische Spiel ist damit so angelegt, daß die Produktion des richtigen Paares mit der »Cur« (S. 223) des Helden zusammenfällt. Der Weg,

der Hans Karl zu Helene führt, soll zugleich die Passage von draußen nach drinnen sein, von der traumatischen Wirklichkeit des Krieges in die zivile Nachkriegswelt. Das erfordert eine weitere Transformation des traumatischen Komplexes, die Hofmannsthal nunmehr nicht mit den Mitteln der Psychoanalyse, sondern mit denen seiner Poetik des gesteigerten Augenblicks vornimmt. Unmittelbar vor seiner Verschüttung, in den wenigen Sekunden zwischen Granateinschlag und Bewußtseinsverlust,²⁸ hatte Hans Karl eine Offenbarung: »Das war nur ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein«, erzählt er Helene, »aber nach innen hat das ein anderes Maß. Für mich war's eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt hab', und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau.« (S. 102). In durchaus zeittypischer Weise wird hier das technisch fundierte Phänomen des traumatischen Schocks in das traditionelle Modell des mystischen Durchbruchs übersetzt. Ähnliche Übersetzungen finden sich etwa bei Musil, der sich über ein Jahrzehnt an der Feuertaufe durch einen italienischen Fliegerpfeil abarbeitete, der im Herbst 1915 während seines Einsatzes in Südtirol neben ihm einschlug.²⁹ Aber während Musils Fliegerpfeiltexzte die Grenze von Nicht-Sinn und Sinn erkunden, steht dieser in Hofmannsthals Komödie nicht zur Diskussion. Zur Diskussion steht die Möglichkeit seiner Freilegung. Denn Hans Karls mystische Vision seiner Ehe ist entstellt. Zum einen invertiert sie die Zeiten. »Das Ganze«, erläutert er, »hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges.« (S. 102) Zum anderen hat Hans Karl die Botschaft, die seine Rede in der relativierenden Partikel »eher« sprachlich noch präsent hält, in seiner reflexiven Bearbeitung des Erlebnisses getilgt. Während seiner Genesungszeit, erzählt er weiter, dachte er über die Ehe nach, aber es war nicht seine Ehe, die er sich vorstellte, sondern Helenes Ehe mit einem anderen, Unbekannten. Er hat ihre Hochzeit »in einer ganz genauen Weise« imaginiert, er hat »sogar das Ja-Wort« gehört, allerdings »ganz von weitem«, denn er war ein »Außenstehen-

²⁸ Vgl. die Variante: »Es sollen etwa 30 Sekunden gewesen sein zwischen dem Einschlagen von der Granate und dem Moment wo wir alle das Bewusstsein verloren haben, sagen die Ärzte.« (S. 394)

²⁹ Die Tagebuchnotiz »Das Schrapnellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna« (vgl. Musil, Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1983, Bd.1, S.312) hat Musil zunächst in den verschiedenen Fassungen des Textes »Ein Soldat erzählt« (ca. 1915/16) ausgearbeitet, der dann seinerseits in die Erzählung »Die Amsel« (1927) überging.

der« und bei der Zeremonie »natürlich nicht dabei« (S. 103). Um den verschütteten Sinn der mystischen Vision zu bergen, bedarf es also einer doppelten Korrektur. Was Hans Karl im Moment des Beinahe-Sterbens als Vergangenheit seines Lebens aufleuchtete, muß sich als Zukunft und in diesem Übersprung der Zeiten als jenes Zeitlos-Gültige erweisen, das Hofmannsthal's Komödie in ihren weniger geglückten Passagen propagiert. Zugleich muß die Selbstausslöschung rückgängig gemacht werden, durch die Hans Karl sich in der entstellenden Bearbeitung seines Erlebnisses als Zuschauer an die Peripherie des Geschehens versetzt. Er muß in die Mitte jener Imagination der Ehe Helenes gerückt werden, die in seiner Genesungszeit »ganz ungerufen« zur »Mitte« seines »Denkens« (S. 103) wurde. Die Passage von draußen nach drinnen wird damit noch einmal refiguriert: als Passage in das verschüttete Zentrum des eigenen Begehrens.

*

Das Telos dieser Passage ist kein Bild, sondern ein Wort: es ist das Ja-Wort, das Sich-Versprechen im Versprechen der Ehe. Das Versprechen ist der Inbegriff einer performativen Äußerung, eines Sprechakts. Wer (sich) verspricht, stellt keine wahre oder falsche Behauptung auf, er beschreibt und berichtet nicht, sondern er tut etwas, indem er oder dadurch, daß er etwas sagt. Insofern es um den Akt des (Sich-)Versprechens geht, transzendiert »Der Schwierige« die »ewige Antinomie von Sprechen und Tun«, die Hofmannsthal nach einer vielzitierten Selbstausslegung auch in dieser Komödie ausgetragen sehen wollte. Das Problem des Dramas ist nicht: »wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist«, ³⁰ Es fragt vielmehr nach der Möglichkeit eines Sprechens, das an sich selbst in exemplarischer Weise eine Handlung ist.

Helene hat diese Handlung schon vollzogen. Sie hat ihr Ja-Wort schon gegeben, und Hans Karl hat es von fern vernommen. Aber so wenig er sich als Adressat begreift, so wenig vermag er es zu beantworten. In seinen rationalisierenden und moralisierenden Begründungen dieses Unvermögens legt Hofmannsthal ihm Worte aus der Ehemetaphysik

³⁰ An Anton Wildgans, 14. Februar 1921, zit. nach SW XII, S. 504.

Kierkegaards in den Mund und macht ihn damit nach Ansicht vieler Interpreten zum Sprachrohr seiner selbst. Doch abgesehen davon, daß Hans Karl die höhere, metaphysische Notwendigkeit der Ehe in Szene II, 10 im Modus einer Fehlleistung beschwört – denn seine Rede richtet sich an Antoinette und verfehlt damit ihren Adressaten –, vollzieht sich die dramatische Reflexion des problematischen Akts des (Sich-)Versprechens vor der Folie anderer, weniger erbaulicher Lehren. Ein zentraler Bezugstext ist die »Genealogie der Moral«, deren zweite Abhandlung über »Schuld«, »schlechtes Gewissen« und Verwandtes« mit der Frage einsetzt:

Ein Thier heranzüchten, das *versprechen darf* – ist das nicht gerade jene paradoxe Aufgabe selbst, welche sich die Natur in Hinsicht auf den Menschen gestellt hat? ist es nicht das eigentliche Problem *vom* Menschen? ...³¹

Paradox ist diese Aufgabe für Nietzsche, weil sie im Widerspruch steht zur lebensnotwendigen »Vergesslichkeit« des Menschen, ohne die es »kein Glück, keine Heiterkeit, keine Hoffnung, keinen Stolz, keine *Gegenwart*« gibt. Ihre Verwirklichung erfordert, daß sich der Mensch ein »Gegenvermögen« »anzüchtet«, »ein Gedächtniss, mit Hülfe dessen für gewisse Fälle die Vergesslichkeit ausgehängt wird«. Und da Vergesslichkeit ein aktives Vermögen ist, muß auch dieses Gedächtnis »ein aktives Nicht-wieder-los-werden-*wollen*, ein Fort- und Fortwollen des ein Mal Gewollten, ein eigentliches *Gedächtniss des Willens*« sein.³² Das aber setzt voraus, daß der Mensch durch das wirksamste Instrument der Mnemotechnik, den Schmerz, zunächst »*berechenbar, regelmässig, nothwendig*« gemacht wurde. Erst an seinem Ende zeitigt dieser »ungeheure Prozess« der anthropologischen Disziplinierung jene »reifste Frucht«, für deren Ausbildung die »Sittlichkeit der Sitte und der socialen Zwangsjacke« nur Hilfsmittel waren: Es ist das »souveraine Individuum«, der »Freigewordene«, der »Herr des freien Willens«. Erst er muß nicht nur, sondern »[*darf*] wirklich versprechen« und »für sich *als Zukunft* gut sagen«. ³³

³¹ Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1980, Bd. 5, S. 291.

³² Ebd., S. 292.

³³ Ebd., S. 292f.

In Gestalt des preußischen Kopisten Neuhoff, der Helene mit dem »stärksten Willen [...] in der kraftlosesten aller Welten« (S. 93) bezwingen will, und des österreichischen Imitators Stani, dessen »Wahl«-Freiheit sich in dem Treppenwitz eines Heiratsentschlusses manifestiert, der auf der »Stiege« zum »zweiten Stock« (S. 53) spontan gefaßt wird, stellt Hofmannsthal Karikaturen dieses »souverainen Individuums« auf die Bühne. Im herrenlosen Haus des Bühlschen Selbst hat der Souverän jedoch abgedankt. Hans Karl ist nicht nur, wie Stani bemerkt, unfähig, nein zu sagen (vgl. S. 109), er kann vor allem sein Ja-Wort nicht geben. Eben in dieser Schwierigkeit aber liegt zugleich der Ansatz zur Lösung des Problems. Mit Nietzsche reflektiert Hofmannsthals Komödie auf die Exorbitanz des Versprechens, aber sie antwortet dieser Exorbitanz, indem sie, in prononcierter Wendung gegen Nietzsche, einen psychoanalytischen Ausweg wählt. Im Akt des Versprechens, des »für sich als Zukunft gut sagen«, liegt ein Übermaß, ein Zuviel, das nur durch ein spezifisches »Gedächtnis des Willens« gedeckt werden kann. Dieses Gedächtnis aber liegt jenseits der Verfügbarkeit des Bewußtseins. Es ist kein Vermögen des souveränen Individuums, sondern eine unbewußte Instanz, von dessen Leben das Ich nur »kärgliche Nachrichten«³⁴ erhält. Nur dieses unbewußte Gedächtnis hat jenen »eigentlichen, tieferen Willen« (S. 130), den das Versprechen verlangt, nur es/Es kann folglich für den exorbitanten Akt eintreten. Nun teilt das Unbewußte sich bekanntlich unter anderem dadurch mit, daß es in die Rede interveniert und die Fehlleistung des Sich-Versprechens produziert. Auf diese Intervention setzt Hofmannsthals Komödie. Nicht, um es zu entwerten, sondern um ihm maximale Verbindlichkeit zu verleihen, bindet sie das Ja-Wort an die Fehlleistung. Nur wer sich verspricht, indem er sich verspricht, darf sich wahrhaft versprechen.

*

Einen negativen Beleg für diesen Satz³⁵ liefert der komische Held in Form der nicht abreißenden Kette von Mißverständnissen und Konfu-

³⁴ Freud, Vorlesungen (Anm. 27), S. 284.

³⁵ Die folgenden Bemerkungen zur vieldiskutierten Sprachproblematik der Komödie beschränken sich auf die Entfaltung des Doppelsinns des Versprechens. Die eine Seite dieses Doppelsinns – das Versprechen als Fehlleistung – hat Bernhard Greiner (Die Rede des Unbewußten als Komödie: Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: Ders., Die Komödie.

sionen, die er im Zuge der Abwicklung des ihm im ersten Akt diktieren Programms anrichtet. Indem er dieses Programm übernimmt, gibt er gleich mehrfach sein Wort. Crescence verspricht er, bei Helene für Stani, Hechingen, bei Antoinette für ihn selbst (den Ehemann) zu werben. Hans Karl macht sich also zum Werkzeug und Boten fremder Wünsche, unter Absehung vom eigenen, unbewußten Begehren, das sich dennoch – oder vielmehr gerade deshalb – schon im ersten Akt im Raum seiner Rede artikuliert. Der Kammerfrau Agathe, die von Antoinette vorgeschickt wird, versichert er, daß »ihm nichts in der Welt ferner [liegt]« (S. 26) als eine Verlobung mit Helene. Eben weil das buchstäblich wahr ist, weil sein Wunsch, als ein verlegter, fernliegt, entrutscht ihm bereits im ersten Gespräch mit Crescence das Geständnis, daß ihre »bizarren Gedanken« über sein vermeintliches Interesse an Helene ihm »direkt Lust« (S. 16f.) machen, auf die Soirée zu gehen.

Im Rahmen des Lust-Spiels, als das das Stück sich damit nicht nur im Untertitel, sondern im Text selbst definiert, sind diese Versprecher psychoanalytisch motiviert. Nicht die »Sprache verspricht (sich)«, wie Paul de Man in Abwandlung Heideggers formuliert.³⁶ Vielmehr bildet das Versprechen im »Schwierigen« die Interferenz zweier Redeabsichten und psychischer Instanzen ab. Wie Freud erklärt, besteht die »unerläßliche Bedingung« der Fehlleistung darin, daß der Sprecher eine vorhandene Redeabsicht unterdrückt und zurückdrängt, und zwar durch und zugunsten einer anderen, »von ihm zugelassenen Intention«, an der die zurückgedrängte sich als Störung bemerkbar macht, indem sie das, was er sagen wollte, ersetzt oder entstellt.³⁷ Die Fehlleistung ist damit »Ausdruck eines konsequenten Programms«,³⁸ und eben in dieser Eigenschaft wird sie in die Spielanordnung von Hofmannsthals Komödie umgesetzt. Allerdings mit einer nicht unwichtigen Modifikation. Denn im Stück eröffnet erst die Fremdbestimmung des bewußten Selbst durch die Ab-

Tübingen 1992, S. 351–366) überzeugend analysiert. Die andere Seite – das Versprechen als Sprechakt und Ja-Wort – und damit die Logik des Doppelsinns wurde, wenn ich es richtig sehe, bislang noch nirgends ins Zentrum gestellt. Wohl auch deshalb blieb der bis in einzelne Formulierungen nachweisbare kritische Bezug auf Nietzsche unbemerkt.

³⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*. New Haven und London 1979, S. 22 (Dt. im Orig.).

³⁷ Freud, *Vorlesungen* (Anm. 27), S. 85.

³⁸ Ebd. S. 59.

sichten und Zwecke der *anderen* den Raum einer Rede, in der das Unbewußte als das Fremde im Selbst mitspricht. Diese Modifikation ermöglicht es, das psychoanalytische Sprachverständnis um eine mediale Reflexion zu erweitern. Das Unbewußte ist nämlich nicht die einzige Instanz, die entstellend in die Rede interveniert. Andere, hermeneutisch weniger zugängliche Störungen produziert Hans Karl auch in seiner Rolle als Kommunikationsmedium seiner Mitspieler. Denn ein Medium ist, wie Hofmannsthal seinen Protagonisten formulieren läßt, eine »indiskrete Maschine« (S. 47), die eine Eigenmacht entfaltet und irritierend in die Verbindung eingreift, die sie herstellt. Mehr als nur einen Vorgeschmack auf die Turbulenzen, die Hans Karl als Bote und Sprachrohr der anderen bei der Abwicklung seiner »Mission« (S. 20) erzeugen wird, bietet daher die hinreißende Szene seines Telefongesprächs mit Ado Hechingen. Nachdem er zunächst mehrfach betont hat, daß in diesem besonderen Fall anstelle seines Dieners er »selbst sprechen [werde]« und »selbst [...] am Apparat« (S. 51f.) sei, übernimmt im weiteren Verlauf der Apparat die Regie, um das sprechende Selbst auf die Funktion der bloßen Wiederholung der durch technisches Rauschen entstellten Wörter zu reduzieren, wobei nicht nur jedes Wort zur Phrase entwertet wird, sondern als wiederholtes seinerseits der medialen Störung unterliegt und also statt Klärung neue Mißverständnisse produziert: »Wie? Gestört? Ich habe gesagt: Es entspricht meiner Empfindung. Empfindung! Eine ganz gleichgültige Phrase! Keine Frage, eine Phrase! Ich habe eine gleichgültige Phrase gesagt! Welche? Es entspricht meiner Empfindung!« (S. 53)

*

In der Aussprache mit Antoinette in Szene II, 10 treibt die Komödie des Versprechens auf einen ersten Höhepunkt zu. Die Situation ist intrikat. Um ihr ihren Ehemann einzureden, muß Hans Karl Antoinette einen anderen ausreden, und dieser andere ist nicht, wie seine Schwester glaubt, Stani, sondern er selbst. Damit droht der Abschied zur Wiederholung des Anfangs zu werden, als Hans Karl sich Antoinette einredete, indem er ihr einen anderen potentiellen Liebhaber ausredete. Sein Plädoyer für den Ehemann Hechingen vermag Antoinette dann auch nicht zu überzeugen, und dies um so weniger, als die Grenzen zwischen Aus- und Einreden erneut verschwimmen. Während einerseits die ehemalige Geliebte im Abschied erneut »Charme« (S. 98) für ihn gewinnt, redet er sich

andererseits im Zuge seines Plädoyers für Hechingen in einen denkbar deplazierten Hymnus auf die Ehe hinein. Als die hellhörige Antoinette ihn mit der stummen Botschaft dieses Plädoyers konfrontiert – »Alles was du red'st, das heißt ja gar nichts anderes, als daß du heiraten willst, daß du demnächst die Helen heiraten wirst« (S. 87) –, antwortet er mit einem Dementi, das ihre Intuition nicht wirklich widerlegt und sich überdies durch den pathetisch gesteigerten Sprechakt, mit dem er es bekräftigt, selbst dementiert: »Aber ich denk' doch nicht an die Helen! Ich red' doch von dir. Ich schwör' dir, daß ich von dir red'« (S. 88) Diesem ersten Schwur folgen zunächst weitere Schwüre und Ja-Worte, bis das Ergebnis der Aussprache in zwei Versprechen festgehalten wird, die sich als ein »halbes Versprechen« und ein Versprechen »für die erste Zeit« (S. 90) selbst zurücknehmen und folglich schon im Szenenwechsel als gebrochene figuriert werden.³⁹

Die Aussprache mit Antoinette ist eine komische Variation über das Thema des falschen Versprechens. Der Sprechakt kann um so unbekümmerter explizit und inflationär eingesetzt werden, als er von einer Instanz getragen wird, die nach der psychoanalytischen Logik des Stücks für ihn nicht eintreten kann. Das Versprechen auf Zeit, mit dem Hans Karl sich definitiv von Antoinette trennt, präfiguriert dabei im Modus der komischen Inversion das definitive Adieu, das die Verlobung mit Helene einleitet. »Ja, ich habe mit Ihnen zu reden« (S. 97), adressiert er Helene unvermittelt zu Beginn von Szene II, 14 und gibt damit zu verstehen, daß das seit dreizehn Szenen unterbrochene Gespräch für ihn stets weiterlief. Ebenso unvermittelt bringt er das Gespräch auf das Thema des Heiratens, um zunächst die Kandidaten Neuhoff und Stani in ein und demselben Zug vorzuschlagen und zurückzuziehen und schließlich sich selbst mit einer Wendung, die sich als Selbstauslöschung kaschiert, ins Spiel zu bringen:

³⁹ Auf die Zusage Antoinettes, es ihm zuliebe, und wenn er ihr hilft, mit dem Ehemann zu versuchen, antwortet Hans Karl: »Jetzt hat Sie mir ein halbes Versprechen gegeben.« Der anschließende Szenenwechsel zu II, 11 wird durch den Auftritt des Berühmten Mannes markiert. Ohne ihn zu bemerken, setzt Antoinette das Gespräch fort, indem sie Hans Karl auf die implizite Zusage festlegt, ihr zu helfen: »ANTOINETTE: Er hat mir was versprochen. HANS KARL: Für die erste Zeit.« (S. 90)

Alles an Ihnen ist besonders und schön. Ihnen kann ja gar nichts geschehen. Heiraten Sie wen immer, heiraten Sie den Neuhoff, nein den Neuhoff, wenn sich's vermeiden laßt, lieber nicht, aber den ersten besten frischen Menschen, einen Menschen wie meinen Neffen Stani, ja, wirklich Helene, heiraten Sie den Stani, er möchte so gern, und Ihnen kann ja gar nichts passieren.

[...]

Nehmen Sie nicht den Neuhoff, Helen, – eher einen Menschen wie den Stani, oder auch nicht den Stani, einen ganz andern, der ein braver, nobler Mensch ist – und ein Mann: das ist alles, was ich nicht bin. (99f.)

Der damit drohende Abschied wird durch die Erzählung von der Verschüttung und den Phantasien während der Genesung zwar aufgeschoben, aber noch nicht endgültig abgewendet. Erst indem auch die Körper in männlichen Tränen und weiblichen Beinahe-Ohnmachten sprechend werden und die Hände sich in der Besiegelung des Abschieds verfehlen, kann der »definitive Moment« (S. 103) des Adieus zur stummen und ausschließlich gestisch markierten Schwelle des Ja-Worts werden. Während Crescence nach der Szenenanweisung »zu Helene tritt, die totenblaß da steht«, erscheint Hans Karl »nochmals in der Tür [...], sieht herein, wie unschlüssig, und verschwindet gleich wieder« (S. 104) als er Crescence entdeckt, die durch ihre Fehlinterpretation der Situation die bedrohte komische Balance wiederherstellt. Helene ihrerseits antwortet dem, was sich in den Worten und Gebärden des Geliebten unbewußt artikuliert, indem sie sich entschließt, Hans Karl nachzulaufen. Dieses »Unmögliche« (S. 130) bleibt ihr erspart, da Hans Karl an der realsymbolischen »Ecke von der Freyung und der Herrengasse« (S. 140) gegen seine »Absicht« umdreht und zurückkehrt. Nicht erspart bleibt ihr, den konversationellen Grundton, den auch sie kultiviert, zugunsten jenes Sprechens zu transzendieren, das das Stück mit einem durch die Psychoanalyse zum terminus technicus gewordenen Ausdruck als »fixieren«⁴⁰ bezeichnet. Indem er in seiner Erzählung von Verschüttungstrauma »etwas Vergangenes zitiert« habe, habe er »einen großen Fehler gemacht«, erklärt der zunehmend unsichere Hans Karl, als Helene ihn derart zu »fixieren« beginnt, und er fährt unter diesem Druck fort:

⁴⁰ Das Motiv, das Crescence in I, 3 mit der Bemerkung einführt, sie habe früher geglaubt, daß Helene »die einzige Person auf der Welt sei«, die Hans Karl »fixieren könnt'« (S. 14), wird im folgenden mehrfach wieder aufgegriffen, nicht zuletzt von Helene selbst: »Wer sich einfallen ließe, Sie fixieren zu wollen, wäre schon verloren.« (S. 98)

Es hat mich höchst unangenehm berührt in der Erinnerung, sobald ich allein mit mir selbst war, daß ich in meinem Alter mich so wenig in der Hand hab' – und ich bin wiedergekommen, um Ihnen Ihre volle Freiheit, pardon, das Wort ist mir ganz ungeschickt über die Lippen gekommen – um Ihnen Ihre volle Unbefangenheit zurückzugeben. (S. 128f.)

Als ob er einem Kleistschen Lustspiel entsprungen wäre, weiß Hans Karl nicht, was er sagt, und sagt, was er nicht weiß. An das Ende seiner Passage aber gelangt er erst dadurch, daß er eine Antwort findet, die sich auf die unbewußte Instanz bezieht, von der aus er spricht und die in seiner Rede in Form jenes Sich-Versprechens mitspricht, durch das er sich wahrhaft verspricht.

Fraglich bleibt allerdings, ob damit schon jenes vielzitierte »Sociale« erreicht ist, das Hofmannsthal als Telos der Komödie bezeichnete.⁴¹ Und dies nicht nur, weil Hofmannsthals Begriff des Sozialen vage bleibt, sondern weil das Stück den »Wirklichkeitsgehalt«⁴² seines happy end einschränkt. Da das bizarre Paar nicht mehr mitspielt, muß die Verlobung als Spiel im Spiel inszeniert werden. Das heißt nicht allein, daß sie sich »als Komödie, im Als-ob einer komisch-stellvertretenden Geste«,⁴³ ereignet, sondern daß das Stück sein Paar sozial nicht verorten kann.

*

Neben der Definition der Komödie als »das erreichte Sociale« ist wohl kein Satz so oft im Zusammenhang mit dem »Schwierigen« angeführt worden wie das Wort des Novalis, auf das Hofmannsthal sich selber berief: »Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.«⁴⁴ Doch auch dieser Satz verdeckt eher die Spezifik des Stücks als daß er sie erhellt. Zum einen war der Erste Weltkrieg kein »unglücklicher Krieg«. Er markierte eine epochale Zäsur, und dies nicht nur für die »unglücklichen« Verlierermächte, sondern in seiner Eigenschaft als erster industrialisierter Krieg, vor dessen beispielloser Entfesselung technischer Gewalt die Schlachten der Napoleonischen Kriege zu vor-modernen Gefechten schrumpfen. Zum anderen situiert Hofmannsthals

⁴¹ GW RA III, S. 611.

⁴² Greiner, Die Rede des Unbewußten (Anm. 35), S. 363.

⁴³ Ebd., 364.

⁴⁴ GW RA II, S. 138; vgl. auch Carl J. Burkhardt, Erinnerungen an Hofmannsthal. In: Hugo v. Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Bern/München 1963, S. 136.

Komödie sich nicht einfach »nach« dem Krieg. Ihr Anspruch zielt höher: Sie will das Trauma des Krieges bearbeiten, indem sie eine Passage inszeniert, die einen Verschüttungstraumatiker – also ein prototypisches Opfer der neuen militär-technischen Gewalt – von seiner Fixierung an das traumatische »draußen« befreit und in den Raum des zivilen Nachkriegs-Alltags überführt. Im Zuge der komischen Ausgestaltung dieser Passage formuliert das Stück eine historische Diagnose und ein kulturelles Programm, die sich auf der Basis der bisherigen Analysen in drei Überlegungen zusammenfassen lassen.

Die erste gilt der einleitend angesprochenen Frage, warum Hofmannsthal die realpolitischen Folgen des schon 1917 als beendet vorausgesetzten Krieges nach 1918 ignoriert und also einen nicht mehr existenten Erbadel und ein nicht mehr existentes Herrenhaus in der Nachkriegszeit weiterbestehen läßt. Während Hofmannsthals Interpreten in diesen Anachronismen entweder eine Flucht in die Zeitenthobenheit eines »säkularisierten Mysterienspiels«⁴⁵ oder ein Scheinproblem⁴⁶ oder eine inszenierte Fehlleistung⁴⁷ sehen wollen, legen das Stück und seine Entstehungsgeschichte nahe, sie als Zeichen eines Konflikts zwischen Historie und Imagination zu lesen. Eben weil die *Phantasie* des Untergangs der Welt, die sie heraufbeschwört, zur ihrer Grundsubstanz gehört, konnte die Komödie die historische Entwicklung, die diese Phantasie 1918 *verwirklichte* und überholte, nicht in sich aufnehmen. Wie immer wieder betont wurde, ist das aristokratische Milieu, in dem das Stück sich ansiedelt, nicht nur in ein komisch-ironisches, sondern punktuell in ein gespenstisches Licht getaucht. Dieses Gespenstische aber ist wesentlich durch die Formel vom herrenlosen Haus motiviert, die auch und gerade das politische Herrenhaus der österreichischen Aristokratie aushöhlt. Es erscheint im Stück als ein Geisterhaus, aus dem das Leben längst ausgezogen ist. Die Herrschaft allerdings hat das nicht bemerkt, sondern spielt sich selbst weiter, als ob sie noch am Leben wäre. In den Entwürfen ist es Helene, die das ›Phantasmagorische‹ dieses Spiels diagnostiziert.⁴⁸

⁴⁵ Heinz Politzer, Die letzten Tage des Schwierigen. Hofmannsthal, Karl Kraus und Schnitzler. In: Merkur 28 (1974), S. 216.

⁴⁶ Vgl. Frühwald, Die sprechende Zahl (Anm. 14).

⁴⁷ Vgl. Greiner, Die Rede des Unbewußten (Anm. 35).

⁴⁸ In einem Entwurf zum zweiten Akt heißt es: »[Helene (gegen Schluss) Es macht nichts, dass Sie mir weh getan haben – wir sind hier alle zusammen eine Welt die nicht mehr existiert,

Im veröffentlichten Text wird die Diagnose dadurch ironisch gebrochen, daß Neuhoﬀ sie in seinem Gespräch mit dem Berühmten Mann formuliert: »Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind alles nur mehr Schatten.« (S. 75) Die einzigen Figuren des Wiener Adels, die dem Spuk dieses schattenhaften Daseins nicht unterliegen, sind Helene und Hans Karl. Auch sie werden in ein eigentümliches Zwielficht gerückt, doch ist dieses Licht nicht das unheimliche des Toten, das sich als Lebendiges aufführt, sondern das melancholische des Lebendigen, das den Tod vorwegnimmt, indem es alles Gegenwärtige in ein Vergangenes verwandelt.⁴⁹

Worin aber liegt die Zukunftsfähigkeit dieser Figuren, die als einzige der abendländische Soirée der Komödie entkommen? Was Helene betrifft, so antwortet das Stück, indem es eine weibliche Tugend der klassischen Geschlechterideologie, die Tugend des Zuhörenkönnens, zu einem aktiven Vermögen und einer analytischen Fähigkeit aufwertet.⁵⁰ Weil sie zuzuhören vermag, kann sie hören, was nicht ausgesprochen wurde und das Risiko auf sich nehmen, dem Nicht-Ausgesprochenen, aber Mit-Gesprochenen, durch das Hans Karl sich (ihr) verspricht, in den selbstpreisgebenden Gesten des Nachlaufens und Mantel-Abwerfens zu antworten. Interessanter und prekärer ist die Physiognomie des zukunftsfähigen Mannes. Gewiß ist der schwierige Hans Karl auch ein Nachfolger der Hypochonder und melancholischen Clowns der Komödientradition. Aber diese traditionellen Züge werden in dem Stück durch

wir bewegen uns in einer Phantasmagorie – wir tun als ob wir noch am Leben wären –]« (S. 275).

⁴⁹ Im Zeichen dieser Melancholie steht nicht nur Hans Karls Erzählung von seiner Verschüttung, sondern auch seine Erinnerung an den Schloßteich, aus dem er als Kind – in Vorwegnahme der traumatischen Erfahrung des Beinahe-Sterbens – halbtot herausgefischt wurde und von dem man in jedem Herbst das Wasser abließ, so daß auf seinem Grund »auf einmal erst sichtbar« wurde, was »alles schon längst irgendwo fertig dasteht.« (S. 372) Die korrespondierende Selbstcharakterisierung Helenes findet sich in II, 14: »Für mich ist ja der Moment gar nicht da, ich stehe da und sehe die Lampen dort brennen und in mir sehe ich sie schon ausgelöscht. Und ich spreche mit Ihnen, wir sind ganz allein in einem Zimmer, aber in mir ist das jetzt schon vorbei.« (S. 100)

⁵⁰ In der entscheidenden Szene II, 14 macht Helene das Hören und Zuhören selbst zum Thema (vgl. S. 101f.). In einem Entwurf zum dritten Akt sagt sie von sich selbst: »Ich bin von denen die zuzuhören verstehen. Ich kann eine menschliche Stimme hören« (S. 407). Zu Helene als »homo interpres« vgl. auch Ursula Renner, Nachwort. In: Hofmannsthal, Der Schwierige. Hg. von Ursula Renner. Stuttgart 1999, S. 193.

die traumatische Erfahrung des »draußen«, die sich in der Verschüttung verdichtet, in spezifischer Weise motiviert und überlagern sich mit den Symptomen, die zeitgenössisch das Bild des »männlichen Hysterikers« definierten. Die Provokation, die diesem Typus innewohnt, wird erst deutlich, wenn man ihn als Gegenfigur zu den anthropologischen Entwürfen der Avantgarde liest, etwa zu Ernst Jüngers Kriegstagebuch »In Stahlgewittern«, dessen erste Auflage im selben Jahr erschien wie der Vorabdruck der Komödie. Der Mythos des traumaresistenten Kriegers, der sich in Jüngers Aufzeichnungen zu formulieren beginnt, bot einen Ansatzpunkt, um die militärische und politische Niederlage in einen anthropologischen Etappensieg und die verlorene Materialschlacht in den Produktionsprozeß jenes »Neuen Menschen« umzudeuten, der die Siege der Zukunft erringen sollte. Hofmannsthal gehört zu der Minderheitsfraktion deutschsprachiger Autoren, die gegenüber dieser zeittypischen Krieger-Phantasie immun blieb. Er antwortet ihr im »Schwierigen« mit einer nicht nur demonstrativ aristokratischen, sondern demonstrativ zivilen Imagination und geht dabei das Risiko eines komischen Helden ein, der sich zwar im Feld, wie das Stück zu betonen nicht versäumt, bravourös bewährte, dem es aber auf dem Ersatzschauplatz des Geschlechterkampfes auch nach Ansicht seines Bewunderers und Imitators Stani an der rechten kriegerischen Gesinnung mangelt:

wie Du jetzt bist begreif ich dass Du auf die Frauen verzichest: Du fühlst dich alt – du spürst dass deine Chancen Zufallschancen waren – Du hast die Nostalgie der 40 Jahre – denn das Eigentliche macht Dir ja unbegreiflicherweise keinen Spass, das *Siegen*. (S. 236)

So gründlich wie Stani sich im veröffentlichten Text im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Hans Karl und Antoinette irrt, so gründlich verkennt er in diesem Entwurf die Verführerqualitäten seines Onkels.⁵¹ Nur entspringen diese nicht dem Willen zum Sieg, sondern jener tradi-

⁵¹ Zu Hans Karl als Nachfolger der Verführer und Abenteurer aus Hofmannsthal früheren Texten vgl. Jürgen Rothenberg, »Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande«. Zum Aspekt des Komischen in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige«. In: HJbdSG 21 (1977), S. 393–417, hier S. 412ff. Daß der Konkurrent Neuhoß ursprünglich Neuhaus (= Casanova) heißen sollte (ebd., S. 413) verstärkt den Bezug. Ein Motiv der Umbenennung dürfte gewesen sein, die Semantik des »Hauses« exklusiv für Hans Karl zu reservieren.

tionell als weiblich codierten Fähigkeit, die Hans Carl am Clown Furlani fasziniert – der Fähigkeit, sich situativ und scheinbar absichtslos selbst verführen zu lassen. Keinesfalls also gibt das Stück in der Ausformulierung seiner zivilen Imagination die überlegene Attraktivität seines Protagonisten preis. Wohl aber versucht es, die rigiden Geschlechterrollen aufzubrechen⁵² und eine Erotik in Szene zu setzen, die sich jenseits des Willens zur Macht und der ebenso lächerlichen wie potentiell mörderischen Phantasie des »Zweikampfs« (S. 96) entfaltet, die zumal der hypermännliche preußische Baron Neuhoﬀ kultiviert. Die Konsequenz, mit der das geschieht, zeigt sich vor allem im dritten Akt, in dem der Protagonist nach dem Urteil von Hofmannsthals Vertrauten Leopold von Andrian eine »klägliche Rolle«⁵³ spielt. Und in der Tat: nirgends sind die Mißverständnisse odioser, nirgends ist die Konfusion größer und nirgends ist Hans Karl weniger Herr der Lage als nach dem komplizierten Gespräch mit Helene, dessen glücklichen Ausgang er erst im dritten Anlauf mitzuteilen vermag: »Sie hat sich – ich hab’ mich – wir haben uns miteinander verlobt.« (S. 136) Doch diese vermeintliche Kläglichkeit ist nur die Außenseite eines utopischen Entwurfs, der gerade dadurch konsistent wird, daß in das herrenlose Haus des Protagonisten nach dessen Triumph eben nicht die alte Herrschaft, sondern die von Vinzenz bereits in der ersten Szene antizipierte »legitime Weiberwirtschaft« (S. 9) einzieht.

Eine der Schwächen dieser schönen Utopie der kommunikativen De-Eskalation und geschlechtlichen Versöhnung liegt darin, daß sie die Gewalt der Erfahrungen unterschätzt, aus denen sie einen zivilen Ausweg sucht. Das »draußen«, die radikal diskontinuierliche Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs, bleibt im Stück eine Chiffre; und das Verschüttungstrauma wird durch eine doppelte, psychoanalytische und poetisch-mystische Reinterpretation seines spezifisch traumatischen Charakters entkleidet. Das kann im Rahmen einer komischen Handlung wohl nicht anders sein. Doch die Handlung innerhalb der Komödie ist ihrerseits eine Phantasie der Handlung, die die Komödie an sich selbst, als poetische Äußerung und Sprechakt zu sein beansprucht. Durch ihre eigenwillige Datierung simuliert sie, von jenem Ort aus zu sprechen oder

⁵² Vgl. Renner, Nachwort (Anm. 50), S. 192–198.

⁵³ An Leopold von Andrian, 21. Januar 1921, zit. nach SW XII, S. 501.

gesprochen zu sein, von dem aus der Verschüttungstraumatiker spricht. Sie spielt in der Entstehungszeit ihrer ersten beiden Akte, also im Herbst 1917, als die Niederlage und der Zerfall der Habsburger Monarchie schon besiegelt waren, der Krieg aber noch fort dauerte. Dieser Moment zwischen dem sicheren Untergang und seinem realen Vollzug wird im Stück als Moment des Erkenntnisprungs, ja, der mystischen Offenbarung ausgezeichnet. Er entspricht strukturell jenem epiphanen Augenblick zwischen Granateinschlag und Bewußtseinsverlust, in dem Hans Karl in Gestalt seiner Vision einer Ehe mit Helene die in die Vergangenheit invertierte Wahrheit über sein Leben zufällt. Indem die Komödie gegen die Faktizität ihrer eigenen Datierung den Krieg als beendet voraussetzt, spricht sie jedoch zugleich von der Position des Geretteten und Heimgekehrten aus, der seinen Untergang überlebt hat und im Prozeß seiner komischen Kur erkennt, daß die geschaute Vergangenheit einen Index auf die Zukunft hat. Grammatisch gesehen entspricht dieser doppelten und paradoxen Position der Modus des zweiten Futurs, der Vergangenheitsform der Zukunft, aus der die Komödie das Versprechen einer Zukunft des Vergangenen gewinnt. Dieser Modus aber ist 1917 ein reines Phantasma und wird es noch ein Jahr bleiben. Den traumatischen Untergang des Habsburger Reichs, den das Stück gleichsam überspielt, indem es sich diesseits und jenseits ansiedelt, hat Hofmannsthal in der entscheidenden Phase der Entstehung des »Schwierigen« noch vor sich. Doch traumatische Erfahrungen lassen sich nicht vorwegnehmen und antizipatorisch bewältigen. Die Imagination der geglückten Passage wurde 1918 genau an jener Stelle unterbrochen, sistiert und fixiert, über den die Komödie sich hinwegzuheben sucht. Der Autor des »Schwierigen« ist in jener Zukunft des Vergangenen, die er vorzeitig freizusetzen versuchte, nie angelangt.

Anhaltende Bewegung Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit

Der Sprung bezeichnet einen herausgehobenen Moment im Verlauf einer Bewegung – einen gleichsam emphatischen Augenblick der Stillstellung.

Was aber macht den Sprung zum Sprung? Die Plötzlichkeit seines Auftretens? Die Dynamik der Zustandsänderung eines Körpers, ja der gewaltsame Bruch in einer Bewegungsrichtung? Oder der Effekt seiner Wirkung, der Sprung auch in der Wahrnehmung des unvermuteten Ereignisses: als Überraschung, Staunen, Schock?

Das Wort »springen« bedeutete ur-sprünglich »aufspringen, hervorbrechen« und ist verwandt mit der indogermanischen Wortgruppe »Spur« (im Sinne von »zucken«, »mit dem Fuß ausschlagen«). Erst im 17. Jahrhundert folgte auf die Bedeutung des »Sprungs«, im Sinne von »Entspringen« aus einem Quellpunkt, auch die andere semantische Variante von »springen«: als Bezeichnung für die Plötzlichkeit eines Risses; also springen in der Bedeutung von »bersten«, »aufbrechen« – das Klaffen eines Hiatus, der »aufgesprungene Spalt«.

Der Sprung, als Bewegungsereignis gedacht, enthält ein Doppeltes: in der Bewegung ein Moment des Anhaltens – des »Still« – im Flug, in dem Ruhe und Bewegung zugleich aufgehoben sind. Das Paradox des Zenon, daß der fliegende Pfeil ruhe, kann auch als Merkmal des Sprungs in Anschlag gebracht werden. Markiert er doch einen ex-statischen Moment des Innehaltens, der durch einen scheinbar prägnanten Aus-Schnitt aus einer Bewegungs- und Zeitfigur abgegrenzt wirkt und der doch zugleich an seinen Rändern unscharf ist: In den Moment des Stillstands – Gipfel des Sprungs – ist der Zeit-Raum des Vorher und Nachher, des Steigens und Fallens hineingenommen. Rainer Maria Rilke hat diesen Augenblick der Kehre, »zwischen Fall und Flug«, in dem der Wurf aufgefangen und zugleich freigelassen ist, in seinem Sonett »Der Ball«¹ genau in Sprache gebracht:

¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Gesammelte Gedichte, Frankfurt a. M. 1962, S. 397f.

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freilässt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

Eine Phänomenologie des Sprungs nähert sich ihrem Gegenstand (der kein ›Gegen-stand‹ sein kann) nicht über die Physik, nicht über die Mechanik der (Sprung)Bewegung und ihre Zeit – Körper/Masse und Beschleunigungs-Relationen. Vielmehr rückt der *Sprung als Figur* in den Horizont der Aufmerksamkeit. Die hier folgenden Überlegungen kreisen um den Sprung als Paradigma des komplexen – figürlichen – Zusammenhangs von Still-Stellung und Bewegung, von Still/Motion: im Text und als textuelle Konstruktion des Sprungs.

Dabei ist es – um die Jahrhundertwende – der Sprung als Tanzfigur, der in exemplarischer Weise zu einem Experimentiermuster wird für die Wahrnehmungs- und Darstellungskonzepte der Moderne und der Avantgarde. Der Sprung des legendären Tänzers Waslaw Nijinsky verkörpert einen Mythos, den Schriftsteller und bildende Künstler der 10er und 20er Jahre erst hervorbringen, um darin die Aporien literarischer Zeitdarstellung poetologisch zu reflektieren: Wie läßt sich das Ereignis des Sprungs² lesen und schreiben? Wie das »Still« dieses emphatischen

² Es sollte hier zumindest darauf hingewiesen werden, daß das *Thema des Sprungs* – als Ereignis – nicht abgelöst gedacht werden kann von einem anderen Darstellungstopos von Plötzlichkeit, der die historische Situation des (nicht nur literarischen) Diskurses etwa gleichzeitig prägt: das *Thema des Schusses – als Ereignis*; in der Darstellung von Gewalt und Krieg, z. B. bei Ernst Jünger.

Augenblicks und wie schließlich den Bruch in der Wahrnehmung als Schrift/Spur (be)zeichnen?

Dabei erweisen sich insbesondere zwei Aspekte dieser Wahrnehmungs- und Darstellungsproblematik von »Still/Stellung« der Bewegung im Sprung als komplementär: Zum einen wird der Sprung – der Sprung Nijinskys – zu einem Topos der Undarstellbarkeit in der Literatur der Moderne. Der Zeitriß des Sprungs wird zur Figur des Textes selbst. Und zum anderen ist der Sprung, als »Still«, in seiner Bildfunktion zugleich an die mediale Konstitution der Wahrnehmung und ihre Veränderungen um 1900 gebunden: an die Möglichkeiten der photographischen und filmischen Aufzeichnung von Bewegung und die dadurch »einstellbaren« Formen der bildlichen Sistierung von Bewegung. Das »Still« des Sprungs in der Photographie und im Film bzw. Video wird im Schlußteil dieser Studie explizit thematisiert werden. Zugleich aber durchwirkt diese mediale Veränderung der (Bewegungs)Wahrnehmung auch schon die Texte zum Tanz und zum Sprung Nijinskys. Insofern ist die »Figur des Sprungs« nicht etwa als ein Spezifikum des tänzerischen Personalstils Nijinskys und der Bühnenästhetik der »Ballets Russes« zu begreifen, sondern sie kann als eine exemplarische Geste betrachtet werden, die die Darstellungskonzepte und Darstellungsaporien der Kunst konfiguriert und die zugleich in charakteristischen Mustern, etwa Schnitt und Montage, die Ästhetik der Avantgarde prägt.

Der Tanz und die Literatur sind jene Kunstformen, die zu Beginn der Moderne in eine komplexe Verbindung treten – verknüpft und einander fremd zugleich. Die Begegnung von Tanz und Literatur – seit dem *Fin de siècle*, seit Mallarmés Texten über das Ballett – steht im Zeichen einer fundamentalen Krise der europäischen Kultur: einer Wahrnehmungskrise, die zugleich eine Zeichenkrise ist. Sie wird charakterisiert durch eine geschärfte Aufmerksamkeit auf den Konflikt zwischen einer Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift. Dies impliziert zugleich eine gravierende Differenz zwischen zwei Kulturtechniken: der bewahrenden Formkraft, wie sie in niedergelegten Texten zur Geltung kommt, und der flüchtigen Gestalt des Tanzes, als des bewegten Körpers und seiner im Augenblick schwindenden Zeichen. Die flüchtigen Zeichen des Tanzes zu lesen und zu schreiben, wird zu einem Anliegen zahlreicher Schriftsteller der Jahrhundertwende. Dabei ist dieses »Schreiben des Tanzes« durch

ein Paradox ausgezeichnet, das zur Herausforderung der Literatur wird, die darin ihre eigenen Bedingungen reflektiert. Autoren wie Mallarmé, Hofmannsthal, Walser, Rilke und Valéry verfassen autoreflexive, poetologische Texte, in denen das Eigentümliche des Schreibens gerade aus der Unmöglichkeit hervorgetrieben wird, den Tanz zu schreiben: Schreiben als Ausdruck der Unmöglichkeit, in der Sprache der Literatur das flüchtige Ereignis als Text zu fixieren.

Schreiben und Lesen des Tanzes gehen deshalb ineinander über. Lesbarkeit und Schreibbarkeit – wie Roland Barthes die Verbindung dieser Tätigkeiten als Prozess in seiner Studie »S/Z« als Textpraxis formuliert hat – sind auch und gerade in Hinsicht auf das »Schreiben des Tanzes« ineinander verklammert. In Anlehnung an den von Mallarmé geprägten Begriff einer »écriture corporelle« könnte man – im Hinblick auf die Beziehung von Literatur und Tanz – auch von einer »lecture corporelle« sprechen. Denn die Schreibung ist immer schon eine Lesung des Tanzes; Schreib- und Lesebewegung remarkieren eine Bewegung, die »der Tanz« gewesen sein wird; und dennoch gibt es den Prozeß, der die Bewegung des Tanzes als Rede der Literatur hervorbringt.

Ich möchte im folgenden zeigen, in welcher Weise die Versuche, den Tanz zu schreiben, in der Literatur der Moderne um 1900 implizit eine Poetologie der Undarstellbarkeit entwerfen. Die Texte konfrontieren den Leser mit dem Paradox, »le transitoire« und »le fugitif« – Grundmerkmale des Tanzes – in eine Um-Schrift der Texte zu übertragen; und sie konfrontieren den Leser (und sich selbst) gleichzeitig mit der Erfahrung, daß eben dies – nämlich dieser Akt der Übertragung des Flüchtigen in den Text der Schrift – nicht möglich sei. So führt diese Aporie dazu, daß eben diese Unmöglichkeit der Darstellung selbst zum Gegenstand der literarischen Darstellung wird: als Reflexion, als Klage, als Spiel.

Die Auseinandersetzung mit dieser Schreibaporie einer »Bewegungsschrift« als Text kann beispielsweise in der Figur der Naivität geschehen, wie bei Robert Walser. Er schreibt über seine Wahrnehmung von Aufführungen der »Ballets Russes« in Berlin in der Haltung dessen, der »vom Tanz nichts versteht«:

Im übrigen braucht man ja die Tanzkunst nicht zu verstehen. Man braucht nicht zu wissen, was eine holdselige Hand- und Armbewegung bedeutet. Nur zu fühlen, zu sehen braucht man es.³

Und man braucht nicht nur kein Kenner zu sein. Es sei, so Walser weiter, im übrigen sowieso unmöglich, die Schönheit des Tanzes – insbesondere der großen Tanzkünstler und -künstlerinnen – »zu sagen«, etwa die Schönheit des Tanzes der Pawlowa: »Sagen, wie schön sie tanzt, die große Künstlerin Pawlowa, das kann ich nicht.«⁴ Eben der Gestus dessen, der sich durch die Aura des Ereignisses ganz und gar seiner sprachlichen Mittel enteignet sieht, ja in ehrerbietigem Abstand vom Wunderbaren und Vollkommenen die Unvollkommenheit seiner sprachlichen Möglichkeiten einzugestehen hat, deutet auf eine – als Naivität sich gebärdende – Reflexion über das Undarstellbare des Tanzes. Was hier sich in der Raffinesse der Einfachheit präsentiert – »sagen [...] das kann ich nicht« – findet sich in anderer Weise, komplex gespiegelt, hermetisch oder scheinbar realistisch, in nahezu allen modernen Texte, die versuchen, den Tanz zu schreiben: ein Kompendium von Topoi der Undarstellbarkeit.

Dabei treten bestimmte Formeln, die das Nichtdarstellbare des Tanzes bezeichnen, immer wieder auf: etwa »das Unvergleichliche«, das »Un-erklärliche«, das »Geheimnis«, das »Wunder«. Und es ist vor allem ein ganz bestimmtes Moment des Tanzes, das im Inventar der Unsagbarkeitstopoi diesen rhetorischen Platz einnimmt: nämlich das Phänomen der »Elevation« und seine Variante: der Sprung. Jener Moment der Erhebung, der Leichtigkeit, der scheinbaren Außerkraftsetzung der Schwerkraft wird im Text der sprachlichen Darstellung zu einer Leerstelle: Ein »blanc« markiert in der Literatur sehr häufig jenen Punkt der Körperbewegung, der Raum und Zeit durchschneidet und den Eindruck vermittelt, als ob der Körper von der Schwerkraft befreit sei, dem Flug nahe. Und neben dem Spitzentanz der Ballerina – der spezifisch weiblichen Form der Elevation seit dem frühen 19. Jahrhundert – wird insbesondere der Sprung, der kraftvolle Sprung des Tänzers zum Paradigma des

³ Robert Walser: Das Gesamtwerk, hg. von Jochen Greven, Genf/Hamburg 1966–75, Bd VI, S. 61f.

⁴ Ebd., S. 63. – Zum Motiv des Tanzes bei Robert Walser vgl. die umfassende und anregende Studie von Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*, Frankfurt a.M. 1998.

Nichtdarstellbaren in der Literatur. Ein Schriftsteller wie Robert Walser greift dabei, um nicht Pathosformeln des Außerordentlichen dieser Elevation bemühen zu müssen, zu einer Rhetorik der Unterbietung. Andere Dichter – etwa Rilke oder Valéry⁵ – suchen in einer Art literarischer Phänomenologie ein Äquivalent zum Fugitiven der Elevation zu finden.

Jener Tänzer, dessen phänomenale Sprungkraft sein Charisma begründete und ihn vor dem I. Weltkrieg zum Idol des europäischen Ballettpublikums erhob, war Waslaw Nijinsky.

Zahlreiche Texte existieren, die das Eigentümliche dieser Tanzkunst zu formulieren suchen – und fast alle diese Schriften zeigen in dieser Auseinandersetzung zugleich die Schwierigkeit, ›Tanz zu schreiben‹ – und insbesondere: die Schwierigkeit, das Singuläre des Tanzes von Nijinsky zu formulieren. Die wohl berühmteste und am häufigsten beschriebene Tanzfigur Nijinskys ist ›sein Sprung‹. Nijinskys Sprung soll deshalb im folgenden als Paradigma der Darstellungsproblematik von »Still-Stellen« betrachtet werden. Zugleich figuriert eben dieser enigmatische Sprung als ein Muster der Undarstellbarkeits-Topik in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Im Jahr 1912 veröffentlicht der expressionistische Dichter Ludwig Rubiner in dem von Kurt Hiller herausgegebenen Almanach »Der Kondor« folgendes Gedicht unter dem Titel »Der Tänzer Nijinski«:⁶

Mein Raum ist wie ein schräger blauer Draht nach dem ich greife.
Hinauf! Rettung vor diesem schmutzigen Weltkreis von Glühbirnen,
Und überall Geruch nach altem Plüsch und Hurenseife.
Fern auf und nieder in dem dunklen Aquarium schaukeln bleiche Ketten
von Stirnen.

Hinauf! Glastreppen von Luft. Meine Arme sind dünn. Ich drücke
Die Zehen zusammen. Da sinken grüne Lampen, Manschetten, Geigen-
bogen.

⁵ Eine Darstellung der Lesarten des Tanzes bei Rilke und Valéry habe ich an anderer Stelle unternommen; dort auch eine Auseinandersetzung mit der Forschung zu diesem Thema; vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

⁶ Ludwig Rubiner: *Der Tänzer Nijinski*, in: *Der Kondor*, hg. von Kurt Hiller, Heidelberg 1912, S. 114.

Rot über mir unerreichbar fliegt das Haar meiner blöden Perücke.
Hände hoch! Atmende kreischen im Dunkel. Ihr habt meine Luft gesogen!

Ich falle. Ich soll in eure warmen Höhlen, geile Hunde!
Teppiche, Bretter, dreht euch wie lange Würmer! Ich steh still inmitten.
Feindliche Logenlöcher, schwimmt im trüben kreisenden Schlunde.
Ersauft in der Ferne, schläfrige Lichter an zu hohen Soffitten.

Meine Fäuste drehn sich. Irgendwo sitzt ihr. Euer Hirn wird spritzen.
Ihr saust blaß durch Dunkel und Lampenschein, Affen in ängstlichen
Zweigen.

Ihr fliegt weit von mir im Kreis. Ich schweb auf den Zehenspitzen.
Die Stille kreist wie Schalen weißer Himmel. Licht! Da sitzen
lauter Menschen bleich und schweigen.

Die Bildlichkeit und die Form des Gedichts weisen die typische Gestik expressionistischer Lyrik auf.⁷ Da ist die Verwendung der Farben, in kräftigen Komplementärtönen »rot« und »grün« – wie Farbflecken auf einem Bild von Kirchner oder Nolde; da ist weiterhin die Vertikalität, die Aufwärtsrichtung der Bewegung im lyrischen Gestus; da sind schließlich die Brüche in der Bildlichkeit, in der »Oh-Mensch«-Pathos und Sozial-Groteske unvermittelt nebeneinanderstehen; und sodann die Form des Gedichts, – eine parataktisch assoziative Reihung von Wahrnehmungs-Splittern in frei-rhythmischen, harten Fügungen, die durchaus im Widerspruch zur Ordnung der Verse stehen: zu ihrer Anordnung in Vierzeilern und ihrer Bindung im Kreuzreim. All diese Elemente lassen sich als Ausdrucksformen des expressionistischen Sprachgestus lesen. So insbesondere schließlich auch die Grundstruktur des Gedichts, der Aufbau der Figuren in Oppositionen: Bühne und Auditorium, erhobenes Ich und gesichtslose Menge, Kultur (Theater) und Natur (der Vergleich mit dem Urwald, den Lianen, den Affen), soziale Gegensätze von »Oben und Unten« – diese Bild-Oppositionen gipfeln zuletzt im scharfen Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen »Hinauf!« und »Ich falle«. Im Feld dieser binären Grundstruktur der Bildkonzeption aber bewegt sich die Wahrnehmung zersplittert: immer wieder abgelenkt, mit neuen Reizen konfrontiert. Und das lyrische Ich, aus dessen Perspektive diese Wahr-

⁷ Zum herausgehobenen Ort des Tanzes in der Literatur (und insbesondere in der Lyrik) des Expressionismus vgl. die vorzüglich materialreiche Studie von Wolfgang Rothe: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt a.M. 1979.

nehmung eines fragmentierten Raumes sich mitteilt, erscheint seinerseits dissoziiert; und zwar dissoziiert in der Bewegung. Diese Bewegung aber – suggeriert als Impuls des »Hinauf!« des Sprungs – ist keineswegs als eine ebene Linie, keineswegs als parabolische Flugbahn evoziert. Eine durchbrochene, intermittierend sich entfaltende (Tanz-)Bewegung: ein Sprung, der wie im raschen Wechsel vom Hell-Dunkel eines Stroboskops gerastert erscheint. Der Absprung – das »Hinauf!« – und die Kraft des katapultierten Körpers werden zugleich als Befreiung in eine andere, ›lichtere‹ Sphäre als jene des dumpfen Spektakel-Milieus erkennbar. Darauf weist auch das Wort »Stirnen«. Durch seine exponierte Stellung (am Vers- und am Strophenende) markiert es den doppelten Blick, nach oben und nach unten: auf die Ge-Stirne der Lichterketten und auf die Gesichter der Zuschauer. Der Flug selbst aber, das Anhalten im Kulminationspunkt des Bogens – »Ich steh still inmitten« – und der Fall zurück auf den Boden sind allein über Wahrnehmungssplitter und Assoziationen des Ich formiert: in fremden Bildern, aggressionsgeladen. Diese Sprung-Bewegung birgt, als eine außerordentliche Kraft, das zerstörerische Potential von Gewalt; freilich einer Gewalt, in deren Spannungsfeld Täter und Opfer nicht klar unterschieden sind. Die Ausstellung des Sprungs selbst, die Aussetzung des Körpers (Subjekt und Objekt zugleich) konstituiert vielmehr eine *Situation* von potentieller Gewalt, deren Sprengungs-Raum im Austausch zwischen Bühne und Auditorium sich herstellt. Sprengung und Sprung trennen und verbinden zugleich den Rahmen und das Ereignis: den Zeit-Riß der Stillstellung.

Im disjunktiven Bewegungsraum dieser zwischen Aggression und Abwehr, zwischen Kontrolle und Angst entfalteten Dynamik erhält der ›Sprung Nijinskys‹ eine singuläre Bedeutung zugesprochen: die Bedeutung des ›Großen‹, des Fremden und Befremdlichen, des Exzentrischen. Der Sprung selbst – als Bewegung – wird aber nicht ›beschrieben‹; vielmehr ist er in einen Prozess der Wahrnehmung zer-gliedert, auseinandergerissen – ein Kaleidoskopeffekt. Der Sprung ist multipliziert, in eine gestaffelte Zeitfolge von Wahrnehmungsereignissen, die ihn dehnen, zerschneiden ... und ihn zuletzt, als Figur, unabgeschlossen lassen: Der Sprung – vielleicht die Bewegung des puren »Hinauf!«, die mit der schönen Metapher der »Glastreppen von Luft« bezeichnet ist, – markiert so die Leerstelle des Nicht-Darstellbaren. Der Eclat des Sprungs, der Raum und Zeit aufreißt, wird ersetzt durch die Metonymie einer Bahn des

Lichts: »Die Stille kreist wie Schalen weißer Himmel. Licht!« Still und Stille treten in eine unendliche Figur ein, die sich in sich selbst zurückbiegt: im Kreis. Und zugleich ist auch in dieser Metapher – »die Stille (das Still) kreis(s)t« – noch der Riß implementiert: das Kreis(s)en des Kreises; der Sprung in der »Schale«. So öffnet der Licht-Strahl unendlich und unabschließbar die Bewegung – durch einen Riß, der zur Figur der »blendenden Leerstelle« des Sprungs wird.

Literarische Texte wie das Gedicht »Nijinski« von Rubiner entfalten die Legende von der einzigartigen Sprungkraft dieses Tänzers. Der Mythos von Nijinskys Sprung wird zum Gleichnis für die »Sensation« der tänzerischen Elevation. Und er wird zugleich zum Topos für jenes transitorische Moment, das – als »Ereignis« – in der Literatur die Reflexion über die Möglichkeiten und die Grenzen seiner Darstellung als Text herausfordert.

Robert Walser schreibt in einem kleinen Text »Der Tänzer«, der 1914 in den »Weißen Blättern« erschien (und als Porträt Nijinskys gelesen werden kann) über die Leichtigkeit der Bewegung: »Er verspottete den Boden mit seinen Beinen, so wenig Schwere kannte er [...]«. ⁸ Zeitgenossen, Künstler ebenso wie Kritiker, nehmen die Dynamik, Flug und Balon des Tänzers ähnlich wahr: »Plötzlich ein enormer Sprung, senkrecht empor, *grand échappé*, mit fast geschlossenen Beinen«, erinnert sich seine Schwester, Bronislawa Nijinska, »so schwebte er mitten in der Luft.« ⁹

Tamara Karsawina, Nijinskys Partnerin in mehreren Werken der »Ballets Russes«, notierte:

Nijinsky fliegt über die ganze Breite der Bühne mit einem *grand assemblé entrechat-dix* [...] er scheint noch zwei bis drei Sekunden in der Luft zu stehen, bevor er wieder landet [...] er segelt diagonal über die ganze Bühne [...] er katapultiert sich hoch hinaus mit einem *sissonne soubresaut*, den Körper zurückgebogen, in der Luft schwebend. ¹⁰

⁸ Robert Walser: Der Tänzer, in: ders., Das Gesamtwerk, (Anm. 3), Bd. II, S. 100f.

⁹ Bronislawa Nijinska: Early Memoirs, London & Boston 1981, S. 142 f; Nijinska gibt an dieser Stelle eine genaue Beschreibung einer Sprungfolge, die schon früh Nijinskys Publikum zu Beifallsstürmen hinriß.

¹⁰ Vgl. Tamara Karsawina: Theater Street, London 1981, S. 177.



Abb. 1

Einer seiner wohl spektakulärsten Sprünge – wahrscheinlich der Sprung Nijinskys schlechthin – war jener grand jeté, mit dem er als Darsteller des »Spectre de la Rose« (1911) in dem gleichnamigen Tanzstück die Bühne verließ, mit einem »tremendous, effortless leap through the window« (Bronislava Nijinska¹¹).

Michel Fokine hatte diesen Pas de deux »Le Spectre de la Rose«, der zu den beliebtesten Balletten im Programm von Diaghilews Ensemble zählte, für Tamara Karsawina und Nijinsky zum Konzertwalzer Carl Maria von Webers, »Aufforderung zum Tanz«, choreographiert. Die Idee stammte von Jean-Louis Vaudoyer, einem mit Diaghilew befreundeten Pariser Journalisten: eine romantische Ball-Episode, die wie ein Nachspiel zu den Szenen aus dem Ballett »Carnaval«¹² zur Musik Robert Schumanns erfunden war. Die kleine Traumszene handelt von der Erinnerung einer jungen Dame an die Erlebnisse einer bezaubernden Ballnacht, die durch eine Rose heraufbeschworen werden. Das Phantom der Rose erscheint, ein Tanz erfüllt ihre Traumphantasie, und zuletzt entschwindet der Rosengeist wie im Flug durch das Fenster (Abb. 1). Vaudoyer hatte der Ballettszene zwei Verse aus einem Gedicht Théophile Gautiers, des großen Bewunderers und Anregers des romantischen Balletts, zugrundegelegt:

Je suis le spectre d'une rose,
Que tu portais hier au bal¹³

Der besondere Effekt, den dieser spektakuläre Sprung aus dem Fenster bei den Zuschauern bewirkte, war von Nijinsky in einer besonderen Weise kalkuliert. So wird berichtet, Nijinsky habe »bemerkt, daß die Hälfte des Sprungs, mit dem er das Ballett »Le Spectre de la Rose« ab-

¹¹ B. Nijinska: Early Memoirs (Anm. 9), S. 370.

¹² »Carnaval« (1910); Choreographie (für die »Ballets Russes«) durch Michel Fokine zur Musik von Robert Schumann; siehe Richard Buckle: Diaghilew. Herford 1984.

¹³ Zur Entstehungsgeschichte von »Le Spectre de la rose« vgl. Richard Buckle: Nijinsky, Herford, 1987, S. 127 und S. 136ff. – Buckle weist zu Recht auf die innovativen Seiten dieses auf den ersten Blick eher unspektakulären Balletts hin; neben Nijinskys Sprung aus dem Fenster ist besonders bemerkenswert, daß der erste Auftritt – das Betreten der Bühne durch die Ballerina – kein Tanzauftritt im strengen Sinn ist. Karsawina betritt die Bühne, und sie tanzt *nicht*. Sodann folgt zwar im Zentrum des Tanzes der Pas der deux, der größte Teil des gesamten Stücks aber erschien als ein großes Solo Nijinskys – eine für die damalige Zeit im Ballett ungewöhnliche Proportion der Partien von männlichem und weiblichem Solisten.

schloß, sich den Blicken der Zuschauer entzog. So dachte er sich aus, den Sprung zu verdoppeln, sich dann hinter den Kulissen in der Luft einzuhalten und senkrecht zu landen.«¹⁴ Ein Sprung, dessen Ende nicht wahrnehmbar ist. Im Bild-Rahmen des Fensters bleibt der fliegende Körper in einem un-endlichen Sprung stehen; der Tanz wird zur Figur: in einer im Bild angehaltenen Bewegung. Still.

Es bleibt jedoch die Frage offen, ob mit tanztechnischen Hinweisen, wie den eben zitierten, das Singuläre dieses Sprungs, das Magische dieser *Elevation* begriffen ist. Für die Schriftsteller ist eben jene Besonderheit des Tanzes, die Flüchtigkeit der Bewegung und ihre ›Körperlichkeit‹, das Faszinierende, das die literarische Darstellung herausfordert und immer schon an ihre Grenzen führt. Der Sprung markiert dabei gleichsam die ›Spitze‹ des grundsätzlichen Problems, Bewegung in Sprache zu fassen. So scheint es, als ob gerade das, was sich als das Außerordentliche an Nijinskys Sprung *nicht* beschreiben läßt, die Aura dieses Bewegungsphantoms allererst evoziert: eben jene Seite des Sprungs, die sich dem Blick entzieht. Und eben dieses Moment des Sprungs, der sich stets (der Be-Schreibung) entzieht, treibt den Mythos vom ›Sprung Nijinskys‹ hervor und bringt so den Tanz als *Literatur* hervor. In den Texten der Zeitgenossen bindet sich dieser Gedanke des Sprungs – als ›jeté‹ ins Offene – an den Topos des Undarstellbaren.

Im folgenden soll gefragt werden, wie diese Darstellungs-Problematik von Bewegung als Sprache – im Tanzdiskurs und in literarischen Texten – Ausdruck findet. Es ist die Kernfrage nach dem Verhältnis von Tanz und Literatur, von Körper und Schrift.

Einer der Topoi, die das metaphorische Feld von Nijinskys Sprung bereiteten, ist der Vergleich mit dem Flug; die Höhe und Weite des Sprungs, die Kraft der *Elevation*, die atemberaubende Wirkung des wie in den Flug katapultierten Anhaltens im Sprung – jener Effekt, den man im Ballettdiskurs ›*Ballon*‹ nennt –, all jene Wirkungen evozierten die Vorstellung des Fliegens. So formuliert auch Nijinskys Partnerin in ›*Le Spectre de la Rose*‹, Tamara Karsavina, diesen Eindruck:

¹⁴ So überliefert in Max Niehaus (Hg.): Nijinsky. Gast aus einer anderen Welt, München 1961, S. 40f; – zu diesen Berichten gehört auch der (u. a. von Bronislaw Nijinska, [Anm. 9], S. 370, dokumentierte) Hinweis: »Man empfing ihn (erg: hinter den Kulissen) wie einen Boxer mit warmen Handtüchern, Backenstreichen und Wasser ...« (ebd., S. 41)

Er hob ab, beschrieb dabei eine parabolische Bahn in der Luft und war den Blicken entschwunden. Niemand im Publikum konnte sehen, wie er wieder auf dem Boden aufkam. Vor aller Augen hatte er sich in die Luft geschwungen und war verschwunden. Wie ein Orkan brach der Beifall los.¹⁵

Der Eindruck der Kraft und der bezaubernden Schwerelosigkeit zugleich – das Antigravé, das diesen Flug-Effekt hervorrief – wurde noch potenziert durch das ›Verschwinden‹ des Körpers. Das Aufkommen auf dem Boden, hinter der Kulisse, ist nicht zu sehen. Es zu wissen und dennoch das Verschwinden – den Entzug der Wirkung der Schwerkraft – zu genießen, bereichert die Legende und mystifiziert den Körper des Tänzers. Dieser spricht, und *verspricht* das Unmögliche, indem er das, was Tanz sei, im Sprung zeigt und entzieht. Und er verbirgt (sich), auch dann, wenn er spricht: Nijinsky antwortete, als er um das Geheimnis seiner Sprünge befragt wurde, so zu springen sei »gar nicht schwierig. Man braucht sich nur in die Luft zu erheben, und dann macht man eine kleine Pause da oben.«¹⁶

Dieser Kommentar, der das Unbegreifliche des Sprungs als das Selbstverständliche referiert, vermehrte noch die Nijinsky-Legende: eine ambivalente Legende, denn der Beiname »Gott des Tanzes« wurde schon früh ergänzt durch die Zuschreibung »Idiot mit Genie«, – eine Bemerkung, die aus dem Kreis um Misia Sert zu kommen scheint.¹⁷

Das Phänomen der Unfaßbarkeit von Nijinskys Sprung, das Überwältigende dieses Tanzmoments, zog damals wie heute unterschiedliche Erklärungsversuche auf sich. Hypothesen, die das Unmögliche als möglich, das Unwahrscheinliche – je nach Diskurs – als physische, tanztechnische Möglichkeit zu (re)konstruieren suchten.

Ein Argumentationsstrang jener rationalen Erklärungen, die das Geheimnis zu entschleiern vorgaben, richtete sich auf den Körper Nijinskys: in der Examination seiner spezifischen physischen Eigenschaften und der anatomischen Voraussetzungen der Tanzbewegung. Daß Nijinsky eher klein von Statur war (nur etwa einen Meter und fünfundsechzig groß) habe die Illusion der besonderen Höhe des Sprungs verstärkt, sagte man beispielsweise. Und es gab auch alle Arten von mystifizieren-

¹⁵ T. Karsawina, (Anm. 10), S. 235f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Peter Ostwald, »Ich bin Gott«. Waslaw Nijinski. Leben und Wahnsinn, Hamburg 1997, S. 64.

den Spekulationen, etwa daß seine Füße ungewöhnlich geformt waren, daß sie an »Vogelkrallen« erinnerten.¹⁸ Bezeichnenderweise waren die Beine Nijinskys immer wieder Gegenstand der Betrachtung dieses ungewöhnlichen Tänzerkörpers – eines Körpers, der zeitgenössische Künstler wie Rodin, Bourdelle und Maillol faszinierte.¹⁹ Edwin Denby hat in seiner außerordentlich genau beobachtenden ikonographischen Studie zu den Fotografien von Nijinsky²⁰ unter anderem Nijinskys Beine und Beinbewegungen analysiert: »They retain their weight [...]. They are, however, completely expressive in this role; and the thighs in the *Spectre* picture with Karsavina are as full of tenderness as another dancer's face.«²¹

Immer wieder gab es Versuche, Nijinskys Tanztechnik zu beschreiben und damit das Charisma seiner Bühnenerscheinung zu erklären, beispielsweise im Blick auf die hervorragende Ausbildung in der Kaiserlichen Ballettschule in St. Petersburg durch die Lehrer Nijinskys, Michail Obuchow, Sergej Legat und Enrico Cecchetti.²²

Die Technik Nijinskys ist von Fachleuten der von Vestris [...] verglichen worden. [...] Ballon und Elevation haben eine nie gesehene Höhe, die Batterie ist klar und präzise. Entrechats dix bilden die Regel, zwölf Pirouetten und dreifache Lufttours erkennt man nur als tollen Wirbel, »grands jetés« sind bis zu sieben Meter weit. Ein Sprung reiht sich an den anderen zu einer Serie, und die Flüge werden durch Anhalten in der Luft verlängert. [...] Alles wird mühelos, mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit ausgeführt [...]. Nie ist eine Schwierigkeit zu sehen.²³

¹⁸ Ebd., S. 41.

¹⁹ Die Arbeiten von Rodin und Maillol (letzterer angeregt und bekanntgemacht mit Nijinsky durch Harry Graf Kessler), die man als eine bildnerisch-plastische Auseinandersetzung mit dem Tänzer (dem Tanz und dem Tänzerkörper) Nijinsky untersuchen könnte, bedürften noch einer eigenen Studie; zu Rodin vgl. Cécile Goldscheider: Rodin et la Danse, in: Art de France, Paris 1963, S. 322–335; zu Maillol und Nijinsky: Ursel Berger: Le Modèle idéal? Nijinsky, Maillol, Rodin und Graf Kessler, in: Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste, hg. v. Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, Berlin 1997, S. 15–29.

²⁰ Edwin Denby: Notes on Nijinsky's Photographs, in: Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives in Dance, hg. von Paul Magriel, New York 1977 (Erstauflage: 1947), S. 17–43. – Fotografien sind neben Zeichnungen, Skizzen (z. B. von Valentine Gross-Hugo), Gemälden, Plakaten und Reliefs (z. B. v. A. Bourdelle) die einzigen Bild-Dokumente der neuen Reproduktionsmedien; Filmaufnahmen stehen für Analysen nicht zur Verfügung.

²¹ E. Denby, ebd., S. 19.

²² Vgl. Buckle, Nijinsky, (Anm. 13), S. 13–33.

²³ Zit. in Niehaus, (Anm. 14), S. 40.

Auch die korrekte und genaue Benennung der technischen Details und des Schwierigkeitsgrads der Ausführung löst nicht das Rätsel des magischen Sprungs. Der Code des Balletts bietet zwar Begriffe und Regeln, ein Vokabular, das für den Kenner die jeweilige Virtuosität der Repräsentation artikuliert. Allein: Das Virtuose, das sich selbst ausstellt, ist gerade nicht das entscheidende Merkmal der Singularität dieser Bewegung. Die Zuschreibung virtuoser Technik – als pure Technik – verkennt die Qualität des »Unvergleichlichen« (Hugo von Hofmannsthal) von Nijinskys Sprung. Er selbst insizierte auf der Differenz: »Ich bin kein Springer, ich bin Künstler!«²⁴

Noch heute versuchen KritikerInnen, diese singuläre Wirkung zu begreifen, beispielsweise mit Hilfe des psychoanalytischen Diskurses, wie Arlene Croce, die Nijinskys Sprünge phallische Qualität attestiert und die sexuelle Komponente seiner Körperwirkung hervorhebt: »Nijinsky brachte die Beziehung zwischen [...] Sexualität und der Kunst des Tänzers zur Absolutheit.«²⁵

Kein Zweifel, Nijinsky war – als Bühnengestalt, als »Kunstfigur« (Hugo von Hofmannsthal) – das Objekt des Begehrens eines Publikums, das den orgiastischen Exotismus der »Ballets Russes«-Produktionen Saison für Saison in neuer Steigerung erwartete.

Nijinskys außerordentliche Verwandlungsfähigkeit in der Gestaltung seiner Rollen kam dieser Darstellungs-Situation sehr entgegen: Er »mimte« nicht, sondern er zeigte jenen Verwandlungsprozeß, der nur als Ver-Körperung (embodiment) bezeichnet werden kann, – eine Metamorphose des Körpers, die nicht mehr Rollen im konventionellen Sinn repräsentiert, sondern eine Transformation der Gestalt selbst zur Erscheinung bringt. Diese Körper-Darstellung hatte den Effekt einer Subversion nicht nur der Theater- und Ballett-Rollen-Konvention, sondern auch durch die damit verbundene Irritation des binären Geschlechtermodells. In »Le Spectre de la Rose« beispielsweise verkörperte Nijinsky im Pas de deux zwar (auch) die Position des zärtlich erträumten Liebhabers. Durchkreuzt aber wurde dieses Bild des Männlichen gleichzeitig durch den Eindruck eines androgynen, ja fremdartigen Körpers. Nijinsky schlüpfte

²⁴ Zit. nach Ostwald (Anm. 17), S. 44. – Es bleibt hier noch anzumerken, daß die Wortbedeutung »Springer« – wortgeschichtlich gesehen – Tänzer oder Gaukler meinte; und so dann die Schachfigur »Springer«.

²⁵ Arlene Croce: *Going to the Dance*, New York 1982, S. 277.

gleichsam in das von Léon Bakst entworfene Kostüm und modellierte darin den Körper des Rosengeists, etwa durch die sanfte Linienführung in der Armführung, im »Port de bras«. Bakst hatte seidene Blütenblätter in verschiedenen Rottönen auf das rosafarbene Ganz-Trikot nähen lassen. Die Blätter umschlossen das Gesicht des Tänzers wie Jugendstil-ranken. »Sein Gesicht war gleichsam das eines himmlischen Insekts, seine Brauen erinnerten an einen schönen Käfer, wie man ihn nächst dem Herzen einer Rose zu finden erwartet, und sein Mund glich einem Rosenblatt«, so berichtet Romola Nijinsky.²⁶ Und Richard Buckle kommentiert die komplexe Darstellungssituation, die Nijinsky durch jenes Spiel mit dem »Geist« als androgynem Wesen löste: »Er begriff instinktiv, daß ein in Blütenblättern gewandeter Mann, der – am Anfang und am Ende des Balletts – ganz allein Walzer tanzt, absurd wirken mußte. Daß ein geschlechtsloses, als Rose kostümiertes Wesen so tanzte, war jedoch etwas anderes. Er verfremdete den klassischen Port de bras, indem er die Arme um das Gesicht legte und Handgelenke und Finger spreizte (...)«²⁷; und seine Schwester schreibt über die Faszination dieser Rosenmetamorphose: »I have never seen more beautiful hand and arm movements – the arms above the head, unfolding like petals.«²⁸ (Abb. 2, 3)

Die Ausstrahlung des Körpers, die Nijinsky durch diese Gabe der Metamorphose zu eigen war, teilte sich – das zeigen die zeitgenössischen Berichte – in jedem Stück, in jedem Darstellungskontext in neuer Weise mit. In anderer Form als in »Spectre« gab es auch in »L'Après-midi d'un Faune« (1912) – Nijinskys erster Choreographie, in der er auch die Titelrolle verkörperte – eine Verwandlungssituation, die vom Tänzer eine entsprechende Transformationsarbeit forderte. In der Zeit der Proben überraschte Nijinsky seine Freunde »mehrere Tage lang mit Kopfbewegungen, als leide er an einem steifen Hals. Diaghilev und Bakst wurden unruhig, fragten ihn aus, erhielten keine Antwort. Schliesslich erfuhren wir, daß er sich fürs Tragen der Faunshörner einübte.«²⁹

Berichte, Dokumente, Anekdoten, die ja vielfältig überliefert sind, lassen sich von der Forschung (wie es hier gerade geschieht) je nach Fragestel-

²⁶ Romola Nijinsky: Nijinsky. (übers. v. Hans Bütow), Frankfurt a. M. 1981, S. 132.

²⁷ Buckle, (Anm. 13), S. 137.

²⁸ B. Nijinska, (Anm. 9), S. 370.

²⁹ In: Niehaus, (Anm. 14), S. 41.



Abb. 2

lung zu einer Matrix verbinden, die ein Text- und Kontext-Gefüge zur Figur von Nijinskys Sprung zu erstellen sucht. In diesem Gefüge sind dann bestimmte Züge der Gestalt Nijinskys – phantomartig – (re)konstruierbar. Im Netz der Hypothesen, Vermutungen, Erklärungen, die hier konstellierte werden, zeichnet sich zuletzt aber nur noch deutlicher die eingangs schon aufgestellte Vermutung ab: daß nämlich das Außergewöhnliche von Nijinskys tänzerischer Darstellung, seine Aura, jene



Abb. 3

Figur also, die hier ›Nijinskys Sprung‹ genannt wird (und die sich auf die ganze Gestaltenwelt seiner metamorphotischen Verkörperungen ausdehnt), stets und immer wieder nur als Moment von Undarstellbarkeit lesbar wird. Es ist dieser Eclat zwischen Tanz und (Beschreibungs-) Sprache, aus dem schließlich die Texte der Literatur entspringen. Was zur Sprache kommt, ist das »Unvergleichliche« (Hofmannsthal), das ›Wunder‹ des Tanzes, der »gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen« weiß, »was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden.«³⁰ Die spezifische physische Materialität des Tanzes – die »Allgemeinheit« einer begrifflosen Darstellung – und seine zeitlich-energetische Komponente prägen die von Hofmannsthal als »zusammenfassende, gegenwärtige« Kraft wahrgenommene Bewegungsdarstellung. Diese Merkmale kulminieren im Sprung des Tänzers. Das Überwältigende des Sprungs tut sich in der Plötzlichkeit dieses Ereignisses kund: im Schock, der das Aufreißen eines Spalts in Raum und Zeit begleitet.

Søren Kierkegaard hat – im Versuch, den Sprung des Tänzers Auguste Bournonville zu beschreiben – diesen Schock der Wahrnehmung mit dem Begriff des »Dämonischen« zu fassen gesucht; das »Dämonische« als Topos für das Andere, Fremde und Undarstellbare dieses Körper-Ereignisses:

Nicht das entsetzlichste Wort, das aus dem Abgrund der Bosheit hervordringt, vermag eine Wirkung zu erzielen, wie die Plötzlichkeit des Sprunges, der innerhalb des Bereiches des Mimischen liegt [...]. Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß deshalb das Mimische das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville großes Verdienst, durch die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Horror, der einen ergreift, wenn Mephistopheles durchs Fenster hereinspringt und in der Stellung des Sprunges stehenbleibt!³¹

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: Über die Pantomime, GW RA I, S. 502.

³¹ Søren Kierkegaard: Der Begriff der Angst, in: ders.: Die Krankheit zum Tode und Anderes, hg. von Hermann Diem und Walter Rest, Köln und Olten 1956, S. 601; vgl. dazu: Gabriele Brandstetter: Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz, in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 475–492, hier S. 477 f. – Es ist nicht nachweisbar, meines Erachtens jedoch auch nicht unwahrscheinlich, daß Nijinsky jene Bournonville-Choreographie, auf die sich Kierkegaard hier bezieht, kannte und in seine Konzeption des Sprunges in ›Le Spectre de la Rose‹ einbezog.

Daß der Schock der Plötzlichkeit, der sich im Sprung vermittelt, wesentlich eine non-verbale Erfahrung sei, teilt er mit der Überwältigung, die das Erhabene für das Subjekt – im Sinne Kants – bedeutet. Der Sprung markiert jene Zäsur in der Zeitwahrnehmung, die das Kontinuum nicht nur aufsprengt, sondern Kontinuität im Sinne von Dauer, als das scheinbar Gegebene, plötzlich aus-setzt. Der Riß in der Zeit klafft – als Hiat. Der Sprung ist als Ereignis nicht positivierbar: So rückt das »Dämonische«, wie in Kierkegaards Wahrnehmung von Bournonvilles Auftritt durch das Fenster, in die Leerstelle, füllt die mit Erschrecken wahrgenommene Kluft des aufgerissenen Zeit-Raums.

Wie Kierkegaard im Blick auf Bournonville, so hat Hugo von Hofmannsthal in Bezug auf Nijinsky die Darstellung des Sprungs als Problem von Undarstellbarkeit zu verstehen gesucht. In seiner kleinen Studie über »Nijinskys ›Nachmittag eines Fauns« (1912) schreibt er:

Jede Gebärde im Profil. Alles auf das Wesentliche reduziert, zusammengepreßt mit einer ungaublichen Kraft: Haltungen, Ausdrücke, die wesentlichen, die entscheidenden.

Ein Aufstehen, ein Heranlauern, ein Faunssprung, ein einziger ...

»Wenn ich den ganzen Faun nicht in einem Sprunge geben kann, bin ich ein Stümper vor mir«, fühlt man Nijinsky sich sagen.³²

Hofmannsthal sieht in Nijinskys Sprung die Grundfrage des Performativen als Darstellung des Ereignisses und Ereignis der Darstellung repräsentiert; – und ebenso auch de-repräsentiert, da das Ereignis des Sprungs »wesenhaft« nicht-repräsentierbar sei. Hofmannsthals Metaphorik bewegt sich in Bildern von Text und Gewebe. So spricht er Nijinskys Choreographie und Körperdarstellung eine »Dichtigkeit des Gewebes«³³ zu; und er wählt Bilder der dichten Materialität und Plastizität für die Beschreibung seiner Körperwahrnehmung: Nijinskys Körper sei von einer »skulpturalen Konzentration«. Etwas »grandios Gebundenes« trete dem Betrachter entgegen, Reduktion, kraftvolle Pressung, Konzentration »auf das Wesentliche«. Was dieses Wesentliche sei, als »gebändigter Reichtum«, wird freilich nicht benannt. Vielmehr wird es umschrie-

³² Hugo von Hofmannsthal: Nijinskys ›Nachmittag eines Fauns«, GW RAI, S. 508–510; hier: S. 510.

³³ Ebd., S. 508f.

ben allein durch Unsagbarkeits-Topoi wie ›das Außerordentliche‹, das ›Befremdliche‹, das ›Bedeutende‹ als Kunst, das schwer Faßliche und Widerständige.³⁴ In eine Richtung des Verstehens weist allenfalls der andeutende Rückgriff auf die Antike, wobei freilich nicht das Bild des klassischen Griechenland³⁵ im Hintergrund steht, sondern vielmehr der Gedanke einer archaischen Antike. Das Muster, das Hofmannsthal über die Bühnen-Darstellung von Nijinskys »Faune« blendet, stammt aus Friedrich Nietzsches in der »Geburt der Tragödie« vorgestellten Gedanken einer Begründung der modernen (musik- und tanztheatralen) Kunst aus einem Phantasma dionysischer Antike.

Daß Hofmannsthal auch das Antikenbild der deutschen Klassik am Horizont mitbedachte – und deren Bild von der Natur-Schönheit des menschlichen Körpers, die erst die griechische Plastik sehen lehrte (so Winckelmann, Herder und Goethe) – zeigt der letzte Abschnitt des Aufsatzes über Nijinskys »Faune«. Goethe, so schreibt Hofmannsthal, hätte angesichts solcher »höchsten Kunst [...] im Genuß einer Darbietung wie dieser die Freude empfangen [...], der ein Element von Ehrerbietung nicht fremd ist.«³⁶ Dieser Rekurs – eine Reverenz nicht zuletzt vor Goethe – mutet merkwürdig an, angesichts der anticlassischen Gestalt von Nijinskys Choreographie des »Faune«, die gleichermaßen den Enthusiasmus der Modernisten und die Entrüstung der Konservativen unter den zeitgenössischen Künstlern und Kunstkritikern hervorrief.

Es könnte aber eine Anknüpfung Hofmannsthals an einen kleinen Text Goethes sein, an eine Kunstbetrachtung, die – unter dem Titel »Der Tänzerin Grab« – eine antike Fries-Darstellung zum Gegenstand hat. Und die Reliefstruktur des Frieses hatte Hofmannsthal auch in Nijinskys Bühnen- und Körper-Konzept des »Faune« wahrgenommen: Die »skulpturale Konzentration, dieses Basrelief sind [sic] es, die ich in der mimisch-dichterischen Arbeit von Nijinsky wiederfinde.«³⁷ Das Vermittelnde eines ›körperlichen Dichtens‹, das sich herstellt zwischen

³⁴ Ebd. S. 508f.

³⁵ Ebd., S. 509: »Eine Vision der Antike, die ganz die unsrige ist (...) gleich fern der Antike Winckelmanns, der Antike Ingres' wie der Antike Tizians.« – Zur Antiken-Konzeption in der Ästhetik des Tanzes der Jahrhundertwende – in Beziehung zu Hofmannsthal – vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren, (Anm. 5), S. 49–98, S. 148–182.

³⁶ Hofmannsthal, Nijinskys »Nachmittag eines Fauns« (Anm. 32), S. 510.

³⁷ Ebd. S. 509

der »skulpturalen Konzentration« des Reliefs und dem Aufriß des Zeit-Raums im Sprung, liegt im Moment der Elevation: im Transitorischen der Tanzbewegung, jener Flüchtigkeit, die sich der darstellenden Fixierung immer schon entzogen haben wird. Das Gelenk zwischen dem niemals sich schließenden Hiatus und dem Relief in Stein – als »Grabmal«³⁸ – ist aber bezeichnet durch das Moment des (Hin-)Übergehens in den Tod. Diesen Gedanken verfolgt Goethe in seiner kleinen Schrift »Der Tänzerin Grab«, indem er den Zusammenhang von Tanzkunst und Plastik, von Bewegungsmoment und Überschreitung als Übergang in eine andere, »jenseitige« Welt betrachtet:

Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken, und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden.³⁹

Die Eigentümlichkeit des Tanzes als Kunstform offenbart sich im Prozess der Metamorphose des bewegten Körpers. Als Kunst des Transitorischen, des permanenten Übergangs, eignet dem Tanz eine Darstellungsqualität, die ihn wie keine andere Kunstform zum Projektionsfeld für das stets Nicht-Bezeichnenbare zu prädestinieren scheint; für das, was dem Notat immer schon *ent-sprungen* sein wird – im Doppelsinn des Wortes.

Der Sprung Nijinskys steht für dieses Paradox der Darstellung: Erscheinung und Löschung der Zeichen im Prozeß des Auftritts. Der Einbruch – an den Rändern jenes Hiatus, den der »grand jeté« im Tanz öffnet – entzieht den Grund, indem er das Grundlose, den Abgrund, aufreißt; das »Dämonische« im Sinne von Kierkegaards Begriff des Sprungs. Martin Heideggers Schlußwort in seinem Vortrag über den »Satz vom Grund« spielt darauf an: »Der Satz vom Grund ist ein Satz zur Tür hinaus«.⁴⁰ Die Wendung dieses »Satzes« beruft eine Denkfigur, in der drei

³⁸ Zum Thema »Grabmal« und Choreographie, Still-Stellen und Bewegung(text) vgl. Gabriele Brandstetter: Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung, in: ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung, hg. von Gabriele Brandstetter und Hortensia Völckers, mit einem Bildessay von Bruce Mau, Ostfildern 2000, S. 102–136.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweimal zwanzig Bänden. Zweite Abteilung. Schriften zur Kunst, hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart 1962, S. 57.

⁴⁰ Martin Heidegger: Der Satz vom Grund, in: Gesamtausgabe. Abteilung I. Veröffentlichte Schriften, 1910–1976, Bd. 10, hg. v. Petra Jaeger, Pfullingen 1997, S. 79–80.

Sinn-Ebenen einander überlagern: zunächst die Körperbewegung des Sprungs – als »Satz«, als heftiger, gleichsam unvorbereiteter Absprung; wobei auch der »Satz« als Abschnitt in einem Spiel noch impliziert ist; sodann die Struktur der Sprache: der Satz als grammatische Form; und schließlich, als Theorem ontologischer Philosophie, »der Satz vom Grund«, der sich nicht ergründen läßt: »zur Tür hinaus«. Sein und Zeit fügen sich in diese Figur des »Satzes« – und beinahe könnte man Heidegger verdächtigen (gewiß zu Unrecht), ein Umkehr-Spiel mit Nijinskys »Satz« aus dem Fenster zu treiben.

Das Paradox der Darstellbarkeit von Nijinskys Sprung öffnet jene Leerstelle, die allererst die Faszination des Bezeichnens hervorbringt. Waren es bei Hofmannsthal Unsagbarkeitstopoi, die wie magisch angezogen in den »blanc« dieses ungeschriebenen »Satzes« Nijinskys drängten, so kreist die Beschreibung Jean Cocteaus lustvoll in Tautologien: »Ich habe den Faun gesehen. Ich bin ganz neidisch auf sein geflecktes Kleid [...] er ist der Faun; mehr weiß ich nicht [...] Wir haben den Faun gesehen. Ein unvergeßliches Schauspiel, das uns in heiliger Betroffenheit erstarren läßt.«⁴¹

In besonders eindrucksvoller Weise präsentiert sich das Undarstellbarkeits-Thema in Text und Bild in einem Brief von Oskar Kokoschka. Kokoschka schreibt im Jahr 1973 an Nijinskys Frau, die ihn offensichtlich gebeten hatte, seine Erinnerung an den Tanz Nijinskys aufzuzeichnen. Er berichtet, daß er Nijinsky auf Einladung seines Freundes, des Architekten Adolf Loos, anläßlich des Gastspiels der »Ballets Russes« 1912 an der Wiener Oper zum ersten Mal gesehen habe. Nijinsky tanzte »Le Spectre de la Rose«, ein für Kokoschka unvergeßliches Erlebnis:

Man gab an dem Abend »Le Spectre de la Rose« mit Nijinsky in der Hauptrolle, ein für mich einmaliges Erlebnis, das ich nie vergessen konnte. Nicht wegen der in Wien ungewohnten Modernität der tänzerischen Darbietung eines Ensembles, Dekoration, Motiv und Orchestration, sondern vor allem, weil da vor meinen Augen etwas geschehen war, was einer Erklärung gemäß rationellem Denken in einer Zeit, die nicht länger an Wunder zu glauben fähig ist, gar nicht geschehen konnte. Es wird immer ein Geheimnis bleiben,

⁴¹ Jean Cocteau: Une répétition du »Prelude à l'Après-midi d'un Faune«, in: Comoedia, 28. Mai 1912, zit. nach: Mallarmé, Debussy, Nijinsky, de Meyer. Nachmittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie, hg. von Jean-Michel Nectoux, München 1989; S. 27.

wieso dort auf der Bühne aus einer Gruppe kostümierter Menschen ein Wesen, sichtbar ohne Anstrengung und Anlauf, in die Luft sich erhob, in der Luft schwebte, sozusagen in Überwindung der physikalischen Gesetze, und im Dunkel der Kulissen verschwand. Ich konnte es nicht begreifen.⁴²

Kokoschka beruft – aus der erinnernden Rückschau – den Eindruck des Sprungs Nijinskys. Er benennt die besondere *Elevation* des Tänzers, den *Ballon*, den Effekt des Sprungs aus dem Fenster. Zugleich aber thematisiert er, bewußter als die meisten Zeitgenossen, das ganz und gar Inkommensurable von Nijinskys Sprung, indem er die Begriffe »Geheimnis« und »Wunder« in die Rede flicht. Und er rückt zugleich das Ereignis dieser Körper-Erscheinung in den Kontext der Zeit der Jahrhundertwende und ihres kulturellen Wandels: Die Moderne, die rationale Erklärungen zu suchen und zu finden weiß und »nicht länger an Wunder zu glauben fähig ist«, eine Zeit, die mit Max Webers Befund von der »Entzauberung der Welt« durch den Wissenschaftsdiskurs zu leben hat, sieht sich – so Kokoschka – mit dem Phänomen von Nijinskys Tanz vor das Unerklärliche, vor ein »Wunder« gestellt. Nicht das Wunder aber wird – in der Zeit der aufblühenden sogenannten »Körperkultur« – noch geglaubt; jedoch der Körper: An ihn glaubt man in diesem beginnenden 20. Jahrhundert inbrünstiger denn je. Doch auch dieses Credo – das Bekenntnis zur Herstellbarkeit und Beherrschbarkeit der Welt durch die Körper-Formierung des Subjekts – vermittelt den »Grund« von Nijinskys »Satz« zum Fenster hinaus nicht. Kokoschka berichtet in dem zitierten Brief weiter, wie er – daran gewöhnt, Modelle und ihre Körperlichkeit bildnerisch zu erfassen – versuchte, das Geheimnis von Nijinskys charismatischer Bühnenpräsenz buchstäblich an seinem Körper zu ertasten. Bei einer Einladung zum Dinner kam er neben Nijinsky zu sitzen und betrachtete den Tänzer: »das Gesicht fast noch knabenhaft, der Oberkörper gleichfalls zart und ephebenhaft. Da ließ ich absichtlich meine Serviette fallen und berührte seinen Oberschenkel. Ich hätte meinen müssen, er wäre der eines Kentauren, kein menschliches Wesen länger. Ein Unterleib aus Stahl!« Doch auch diese Wahrnehmung einer Körperlichkeit, die über menschliches Maß hinauszudeuten scheint, wahrt noch das Geheimnis, »erklärte nicht die in seinem Wesen verborgenen Grundlagen, erklärte

⁴² Oskar Kokoschka: Brief an Romola Nijinsky; Villeneuve, 30. November 1973; zit. nach dem Abdruck in Mallarmé, Debussy, Nijinsky, (Anm. 41), S. 44.

nicht das Geheimnis, das zu dem Phänomen eines menschlichen Wesens ohne Schwere führte, wie ich es erlebt habe.«⁴³

Oskar Kokoschka bringt nicht nur – aus der Erinnerung nach mehr als 60 Jahren – die literarischen Topoi der Undarstellbarkeit in der Wahrnehmung des Tanzes und des Tänzers zur Sprache: »Geheimnis« und »Wunder«. Er schafft auch, als Maler, ein Äquivalent zu jenem »blanc«, das die Literatur für das Paradox einer »Schreibung« des flüchtigen Moments des Tanzes »ein-setzt«. Der Sprung Nijinskys wird nämlich bei Kokoschka gleichsam zur weißen Stelle auf der Leinwand des bildenden Künstlers. Kokoschka porträtiert Nijinsky.⁴⁴ Und er bildet dabei nicht etwa den Körper des Tänzers ab, skizziert nicht eine Pose oder eine Bewegungsstudie, sondern er zeichnet allein Nijinskys Gesicht – mit wenigen, sicher gesetzten Strichen auf ocker getöntem Papier. (Abb. 4) Auffallend wirken in diesem Gesicht vor allem die Augen über den leicht geschrägten Wangenknochen, den Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Das Gesicht – als Porträt des Tänzers – wird zur Figur jenes Zeit-Raums des Tanzes, dessen bewegte Gestalt im Bild keinen Ort findet. Das Gesicht – im Französischen steht dafür das Wort »figure« – vertritt die »Figur des Sprunges«, die im Bild, stillgestellt, die Plötzlichkeit und den Ereignis-Schock – das »Wunder« – nicht darzustellen vermag.⁴⁵ Die Leerstelle der im Bild un-bezeichnet gebliebenen Seite markiert so jenen Augen-Blick, der im Sprung sich auftut. Das Porträt Nijinskys ist selbst die Figur der Nicht-Bezeichnung: der »blanc« von Nijinskys Sprung.

Robert Walser, der Nijinsky in Kreuzlingen, im psychiatrischen Sanatorium »Bellevue«, beobachtet hatte, zeichnete die Kluft, die das phantastische Ereignis des Sprunges für den Zuschauer aufreißt, in seinen Text »Der Tänzer« ein: und zwar, indem er die Darstellung selber spal-

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Kokoschkas Porträt Nijinskys ist mit Bleistift auf bräunlich getöntes Papier gezeichnet, datiert vom 20. Juli 1912; Abb. in »Mallarmé, Debussy« (Anm. 41), S. 45; in dem zitierten Brief an Romola schreibt Kokoschka über dieses Porträt, das offenbar unmittelbar nach der Aufführung in Wien entstanden war: »Ich zeichnete Nijinskys Portrait am nächsten Morgen, als er probte. Aber gleichwohl es auch sein bestes Bildnis bleiben wird, ich konnte mir das Wunder nicht erklären.« (ebd., S. 44)

⁴⁵ Hier eröffnet sich – aus der bildenden Kunst und aus dem Tanz der Moderne – noch einmal eine interessante (und meines Wissens noch nicht aus dieser Perspektive diskutierte) Re-Vision der Laokoon-Debatte im 18. Jahrhundert.

tet und zwei Blickpunkte zugleich – quasi schizophren – einzunehmen trachtet; zum einen den Blickpunkt des von der Singularität des Flugs Überwältigten:

Wenn er aus der Luft niederschwebte, so war es weniger ein Fallen als ein Fliegen, ähnlich wie ein großer Vogel fliegt, der nicht fallen kann, und wenn er den Boden wieder mit seinen leichten Füßen berührte, so setzte er auch sogleich wieder zu neuen kühnen Schritten und Sprüngen an, als sei es ihm unmöglich, je mit Tanzen und Schweben aufzuhören, als wolle, als solle, als müsse er unaufhörlich weitertanzen.⁴⁶

Zum anderen, und gleichzeitig, übermittelt der Text die Perspektive des naiven Betrachters, dem die Kenntnis für die adäquate Lesart dessen, was hier im Tanz geschrieben ist, fehlt, und der deshalb einen beliebigen Vergleichspunkt heranzieht:

Er hüpfte daher wie ein artiges, sprungfertiges, wohlerzogenes Hündchen, welches, indem es übermütig umherspringt, Rührung und Sympathie erweckt.⁴⁷

Der Vergleich mit dem Hündchen, das springt – ein Vergleich, der, je näher er der Alltagswelt zu liegen scheint, desto komisch-unpassender erscheint – markiert um so suggestiver die »metaphorische Falle«, die die Frage nach der Darstellbarkeit des einzigartigen Sprungs mit sich bringt.

Das Schreiben der Sprunges mündet zuletzt in die Figur der Undarstellbarkeit; darin reformuliert sich Tanz als Text.

Hier nun gilt es innezuhalten und einen Blickwechsel zu riskieren: einen Medien-Sprung vom literarischen Text zum Photo und zum Video-Still. Wieder handelt es sich um Nijinskys Sprung. Es geht jedoch nicht um jene frühen Studioaufnahmen, die beispielsweise de Meyer und andere Photographen von Nijinskys Posen in verschiedenen Choreographien der »Ballets Russes« angefertigt haben. Im Zentrum der Betrachtung steht ein einziges Photo: aus der Zeit, die Nijinsky, nach seinem Zusammenbruch 1917, in psychiatrischen Anstalten verbrachte, zunächst im Sanatorium »Bellevue« in Kreuzlingen und später in Münsingen.

⁴⁶ R. Walser, *Der Tänzer*, (Anm. 8), S. 100.

⁴⁷ Ebd.



Abb. 4

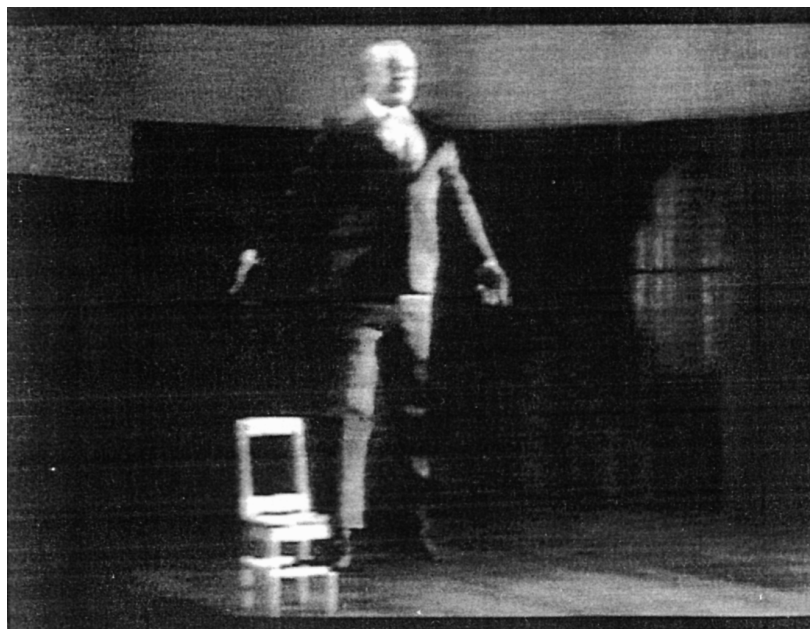


Abb. 5

Im weltberühmten »Bellevue« behandelte Ludwig Binswanger Nijinsky und, nahezu gleichzeitig, andere bekannte Künstler und Wissenschaftler, wie etwa Aby Warburg. Binswangers Konzept von »Krankheit als Sinngebung«, als Hinweis für eine biographische Neuorientierung des Patienten, implizierte Maßnahmen, die in der Psychiatrie ungewöhnlich waren. Dazu zählten beispielsweise die öffentlichen Vorträge von Künstlern und Wissenschaftlern, die bei Binswanger in Behandlung waren. Aby Warburgs Vortrag über das »Schlangenritual« ist eines der prominenten Beispiele für dieses therapeutische Konzept. Nijinskys Wiederbegegnung mit dem Tanz – und mit Tänzern – aus seiner großen Zeit bei den »Ballets Russes« war ebenfalls als Element in einem solchen Prozess der Heilung gedacht. Nicht in Kreuzlingen jedoch, sondern später, während Nijinskys Aufenthalt in der Anstalt in Münsingen, wurde eine solche Begegnung als Szene einer Anagnorisis schließlich verwirklicht. Am 7. Juni 1939 besuchte Serge Lifar, Tänzer und Choreograph an

der Pariser Oper, Nijinsky, seinen berühmten Vorgänger bei Diaghilews »Ballets Russes«. ⁴⁸ Es sind zeitgenössische Berichte und eine Photographie von diesem Treffen überliefert – veröffentlicht kurz danach in der Zeitschrift »Paris Match«:

Lifar tanzte ihm [Nijinsky] vor, N[ijinsky] soll einige Male hochgesprungen sein, ließ sich aber im Gegensatz zu seinen gesunden Zeiten plump wieder fallen. ⁴⁹

Der Sprung des kranken Nijinsky – fixiert in einer schlechten Photographie (Abb. 5) – schwerfällig und plump, führte den wenigen Zuschauern dieser Szene und den zahlreichen Lesern von Paris Match – jenem Pariser Publikum, das einst Nijinsky, dem »Gott des Tanzes«, zugejubelt hatte, – peinlich vor Augen, was noch in der Ruine dieser Vorführung, und gerade im Mangel der Leichtigkeit wiederaufscheint: die Legende von der einzigartigen Sprungkraft dieses Tänzers – der Mythos von Nijinskys Sprung. Im Photo sistiert, zeigt sich jene Monstrosität, als »Still-Stellung«, die Roland Barthes für die Darstellung der Photographie und ihre duplizierte Zeitlichkeit als grundlegend in Anschlag bringt: die Zeitstockung, »Inbegriff des Stillstands«, die zugleich einen »rätselhaften Punkt von Inaktualität« ins Bild setzt:

In der Photographie zeigt sich die Stilllegung der Zeit nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die Zeit stockt [...]. So gibt es in ihm [dem Photo] einen rätselhaften Punkt von Inaktualität, eine seltsame Stauung, Inbegriff eines *Stillstands*. ⁵⁰

Diesen Moment des Sprunges im Bild, der – als Still der Photographie – ja zuletzt nur die Enteignung (die Undarstellbarkeit) der Zeitlichkeit und Körperlichkeit von Nijinskys Sprung dokumentiert, nimmt Irène Jouannet in ihrem Video »Final – l'ultime rencontre de Nijinsky et Lifar« (1990) ⁵¹ zum Ausgangspunkt einer nachgestellten filmischen Szene. Zu

⁴⁸ Serge Lifar war, nach Leonide Massine, der zweite große Tänzer, der für Diaghilew den Verlust Nijinskys – sowohl in künstlerischer als auch in persönlicher Hinsicht – ersetzte. Lifar tanzte bei den »Ballets Russes« bis zu Diaghilews Tod, 1929.

⁴⁹ Bericht aus der Krankenakte Nijinskys in der Anstalt Münsingen, 9. Juni 1939; zit. nach Ostwald (s. Anm. 17), S. 382f.

⁵⁰ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989, S. 101.

⁵¹ Zu diesem Video vgl.: Claudia Rosiny: Videotanz. Analyse einer internationalen Kunst-

sehen ist folgende Situation: In einem Ballettsaal, auf einem Stuhl sitzend, ein älterer massiger Herr. Er betrachtet mit unbewegter Miene den virtuoson Tanz, den ein junger Tänzer vor ihm ausführt. Zuletzt verharret der Tänzer erschöpft in einer Pose. Da beginnen die Hände des angegurtet Sitzenden – und allein die Hände – einen eigentümlichen Tanz; daraufhin bemüht sich der junge Tänzer (es ist die Rolle Serge Lifars) erneut, die höchsten Sprung-Leistungen zu zeigen. Schließlich gleitet er in eine berühmte Pose: jene unvergeßliche Pose aus Nijinskys »L'Après-midi d'un Faune«, in der er in einer Torsion aus der Körpermitte, halb Seit- und halb in der Frontsicht, mit parallel flach nach unten weisenden Händen gezeigt ist. Beim Anblick dieser Figur, wie aus einer Erinnerung heraus, erhebt sich der ältere Herr schwerfällig, streift die Gurte ab und breitet die Arme seitlich, wie zum Flug. Er setzt zum Sprung an, und der schwere Körper hebt sich empor ... zu einem unendlichen Sprung. Unendlich, denn diese Bewegung wird im Bild des Video angehalten: ein (Aus)Schnitt des Sprungs als Photographie, die die Bewegung arretiert, fixiert im »Still« des Kamera-Blicks.

Die Darstellung dieser Tanzszene im Video geht von einem Photo – als »Still« des Sprungs Nijinskys – aus, und sie mündet darin auch zuletzt wieder: das Photo hebt so die (Medien)Bewegung des Videos auf. Es steht für den Schnitt durch die Zeitachse. Und damit zeigt sich auf eine völlig andere Weise als in den Texten der Literatur doch eine ähnliche Figur des Entzugs: die Nicht-Repräsentierbarkeit des Sprungs – als ästhetisches Ereignis – in den Bild-Medien. Dabei setzt die Videokünstlerin in raffinierter Weise die Spiegelung von »Still« und »Motion« – die Strukturmerkmale des Mediums also – ein, um das Thema der Darstellbarkeit des Sprungs zu reflektieren. Sie erreicht dies durch die Einbeziehung des medialen Rahmenwechsels: zwischen Photographie und Video. Denn so wird nicht nur die Zeit-Differenz zwischen dem historischen Bild und seiner Aktualisierung im Video sichtbar, sondern auch die Dialektik von (Tanz)Bewegung *im* Rahmen des Videos und der Kinetik des Mediums selbst: in der Auflösung des Photo-Stills in Bewegungssimulation. Bill Viola hat in seinem Video »Reflecting Pool« (1977–79) eine komplex gestaffelte Einstellung dieser Rahmen-Reflexion des Mediums inszeniert,

form anhand einer Auswertung der Filmbeträge zum Dance Screen von 1990–1994, Zürich 1999.

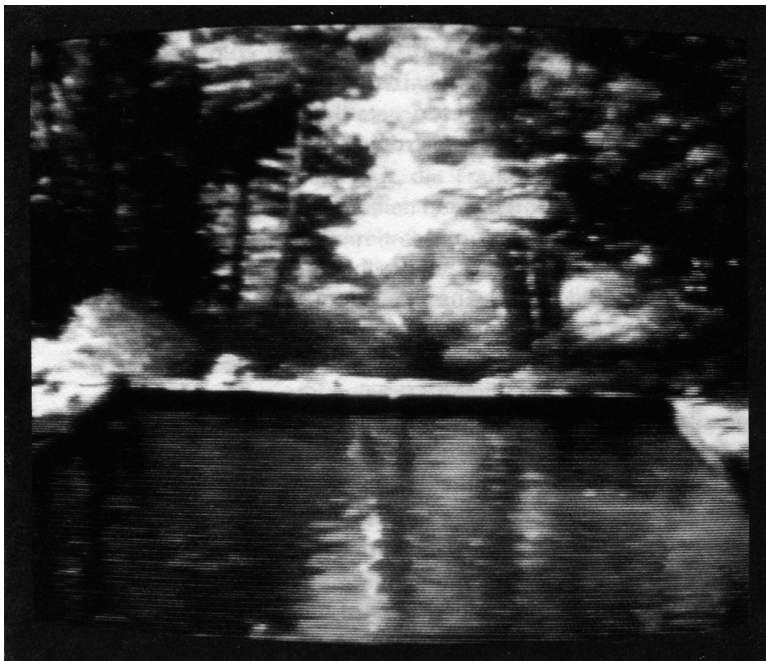


Abb. 6

die in mancher Hinsicht an die Still/Motion-Darstellung von Nijinskys Sprung erinnert. Auch in Violas Video geht es um einen Sprung, der mitten in der Bewegung durch das Medium stillgestellt wird: der Körper eines Mannes im Sprung schwebt minutenlang über der spiegelnden Wasserfläche, bevor er – aus der medial angehaltenen Bewegung – in das Becken taucht. (Abb. 6)⁵²

⁵² Die Szene des 7 Minuten dauernden Videos: Ein nackter Mann tritt aus einem Waldstück auf eine Lichtung mit einem Schwimmbecken. Der Mann blickt auf die Wasserfläche und springt – mit hochgezogenen Beinen – in das Becken, in das er ganz untertaucht. Die Spiegelungen und Wellenbewegungen des Wassers an der Oberfläche erscheinen (auch) als Reflexe eines Geschehens in der Tiefe; der Mann taucht auf, entsteht dem Wasser und geht weg. – Dieses Video thematisiert den Narziß-Mythos und die christliche Taufzeremonie; zugleich aber ist es vor allem eine Studie über Spiegelung beziehungsweise über (mediale) Reflexion. Der herausgehobene Moment des in der Bewegung angehaltenen Sprungs bedürfte – im Kontext der gesamten Darstellung – einer genaueren Betrachtung. So erinnert beispielsweise die Sprung-Figur mit angezogenen Beinen (gleichsam ein Kauern in der Schweben) an die berühmte Plastik, die Auguste Rodin von Nijinsky anfertigte.

Eine Mediengeschichte des »Stills« in Gegenüberstellung zu einer Poetik des avantgardistischen Tanzes und dessen Figuren des »Still« (als eines Tanzes der Nicht-Bewegung) wäre erst noch zu schreiben.⁵³ Wollte man – historisch – zwischen Darstellungsformen der Moderne und der Postmoderne unterscheiden, so wäre das »Still« – die angehaltene Bewegung – als Topos der Undarstellbarkeit einer Ästhetik der Moderne zuzuschreiben: der Idee des »blanc« im Text, durch die die Stelle des weißen Blatts und des sich immer erst noch schreibenden Texts der Bewegung offengehalten ist. Aus einer Perspektive der Postmoderne hingegen wird ein Konzept des »Still« – als Bewegung und Anhalten – zugleich und vor allem zum Modell einer Wahrnehmungsproblematik im Tanz (und im Text), die durch die Medien Photographie und Film geprägt ist: als eine Konfiguration von Bewegungs-Wahrnehmung durch medial codierte Blickweisen und Praktiken.

In dieser Weise ist der Blick auf Nijinskys Sprung je schon prä-formiert: als anhaltende und angehaltene Bewegung. Erst durch filmische Medien (ich zähle hier das Video dazu) wird wahrnehmbar, daß Tanz immer schon aus diskreten Momenten zusammengesetzt ist. Daß der Sprung, scheinbar eine kontinuierliche Bewegung, stets auch ein Überspringen der Kontingenz performiert. Die angehaltene Bewegung – der Zeitschnitt als Sprung – ist bezeichnet auch durch jene Eigenschaft, die Roland Barthes als das Noëma der Photographie beschrieben hat: die dokumentarische Behauptung des »es-ist-so-gewesen« und gleichzeitig die Absenz des Körpers im Moment der »Stilllegung der Zeit«.⁵⁴ Barthes verwendet in diesem Kontext – für die Korrelation von Betrachter, Photo und dargestelltem Körper – ein Begriffsfeld, das sich aufzugreifen hier lohnt: in Hinsicht auf Nijinskys Sprung. Barthes beruft das semantische Feld von »Spectre«, »spektrum«: der Betrachter als Spektator; das »Spektrum« als Oberfläche des Bildes; und schließlich die Nähe der gesamten (photographischen) Inszenierung zur Welt des »Spektakels«. Das Photo von Nijinskys Sprung repräsentiert, so gesehen, das Spektakel der Abwesenheit des Tanzes in der angehaltenen Bewegung im Bild. Es zeigt

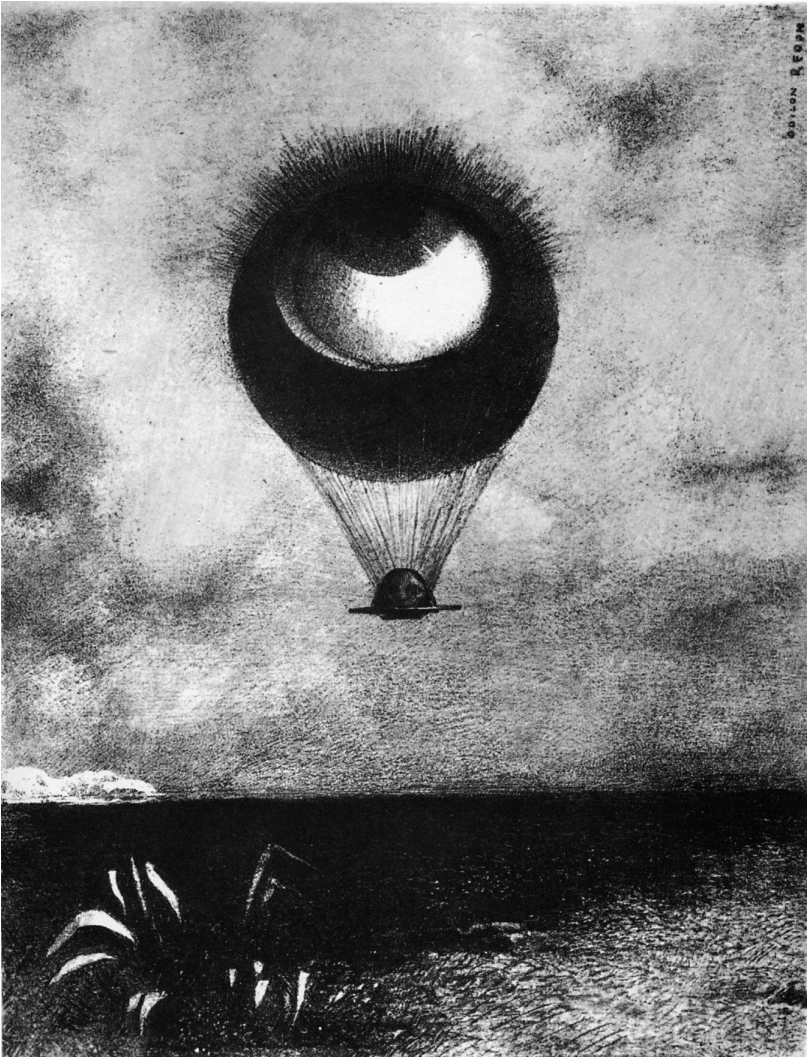
⁵³ Erste Überlegungen dazu habe ich in meiner Untersuchung zu Tanz und Postmoderne angestellt; vgl. G. Brandstetter: Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater, in: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000, S. 122–138.

⁵⁴ R. Barthes, (Anm. 50), S. 101.

aber auch jenes Andere des Photos, sein Geisterhaftes – das Mortifizierte und Wiederkehrende: jene »Still«-Wiedergängerei, die Roland Barthes mit dem Begriff »spectre« bezeichnet; und zwar im doppelten Wort-Sinn von Licht-Streuung und Gespenst. In eben dieser spektralen Doppelung tritt uns Nijinskys Sprung, der als Bild nicht zu halten ist, vor Augen. Es scheint darin immer wieder die Szene aus »Spectre de la Rose« auf: Nijinskys Sprung aus dem Fenster, der – angehalten – nicht endet. Ein sistierter Sprung aus dem Rahmen: zum Beispiel aus dem Illusionsrahmen des Theaters der »Ballets Russes« in das Spektrum eines anderen Mediums: des Textes, des Photos, des Video.

Die Geschichte der Beschwörungen dieses »Spectre« de Nijinsky und ebenso die Geschichte der Medientransformationen dieses Sprungs findet immer wieder eine Fortsetzung. Zuletzt auf den »Tanzwochen Wien 2000« unter dem Titel »ReMembering the Body«.⁵⁵ Die Gruppe »Kv LuxFlux Saira Blanche Theatre« zeigte eine Performance, betitelt »CAKP. Einladung an Nijinsky«. Die Installation und die Aktionen gruppierten sich wiederum um jenes Foto, das Nijinsky – in der Anstalt – im Sprung zeigt. In einer Art Séance der Performer gleitet das Photo rotierend flach über den Boden der Bühne. Das Bild-Porträt Nijinskys ist in dieser Präsentation – in der Bewegung und Belichtung – nicht zu entziffern. Und doch: gerade mit dieser Auslöschung des Bildes gerät das »Still« von Nijinskys Sprung in anhaltende Bewegung: in der medialen Beschwörung jenes »spectre«, die den Geist – Figur der Undarstellbarkeit schlechthin – als Revenant des Tanzes in das Spektakel der Wiederholungen zurückholt.

⁵⁵ Zum Katalog der Ausstellung (im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst) und der »Tanzwochen« vgl. »ReMembering the Body«, hg. v. G. Brandstetter, H. Völckers, (Anm. 38).



L'occhio, come un strano pallone che si muove verso l'infinito.

Odilon Redon, 1882

Augenangst? Die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie

Que cherchent-ils au ciel, tous ces aveugles?

Baudelaire, Les Fleurs du Mal

*Schauen Sie sich das Bild noch einmal an.
Ist es verschwunden?*

Sigmund Freud, Studien über Hysterie

I Freuds Urverdrängung der Bilder

Den Stand der Psychoanalyse in Deutschland kann man nicht anders beschreiben, als indem man konstatiert, sie stehe im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion und rufe bei Ärzten wie bei Laien Äußerungen unterschiedenster Ablehnung hervor [...].¹

Mit dieser Beschwerde, die hier den Anfang machen soll, kommt Sigmund Freud in seinem 1914 erstmals veröffentlichten Aufsatz »Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung« auf die Widerstände zurück, denen die Psychoanalyse seit ihrem Auftritt auf der Bühne der Wissenschaft ausgesetzt ist. Genau 50 Jahre später wird Jacques Lacan, dessen vielzitierte »Rückkehr zu Freud«² den wohl konsequentesten Versuch einer Fortführung der Freudschen Lehre darstellen dürfte, sich an ebenso grundlegender Stelle, in einem Seminar über »Die vier Grundbegriffe

¹ Freud, Sigmund: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: ders.: Gesammelte Werke. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland hgg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower, Frankfurt a. M. 1999; X, 74; alle folgenden Angaben zu Werken Sigmund Freuds beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf diese Ausgabe der »Gesammelten Werke«, wobei römische Ziffern den Band bezeichnen, arabische die Seitenzahl.

² Vgl. Weber, Samuel: Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse. Wien 1990.

der Psychoanalyse«,³ über ganz ähnliche Probleme beklagen. Ähnlich, aber nicht identisch – denn Lacan klagt über seine »Exkommunikation« aus der psychoanalytischen Vereinigung Frankreichs, also über die Widerstände, die seiner Lehre von Seiten seiner Analytiker-Kollegen entgegengebracht werden, just zu dem Zeitpunkt, als er auf das zurückkommen will, was bisher nie analysiert worden ist: das Begehren Freuds.⁴ Wer also allgemein nach dem unbewußten Begehren der Menschen fragt, hat mit Widerständen von Laien und Wissenschaftlern zu rechnen, wer nach dem unbewußten Begehren Freuds fragt, mit denen der Analytiker. Widerstände aber, so lehrt die Psychoanalyse, gehen vom Unbewußten aus und treten dort auf, wo der Patient mit verdrängten und somit Unlust erregenden Vorstellungen konfrontiert wird. »Äußerungen entschiedenster Ablehnung« sind für den Analytiker daher allemal ein sicherer Hinweis auf ein unbewußtes Begehren, und somit darauf, daß sich die Analyse auf dem richtigen Weg befindet.⁵ Entsprechend erklärt auch Freud 1925 rückblickend »Die Widerstände gegen die Psychoanalyse«:

Die starken Widerstände gegen die Psychoanalyse waren also nicht intellektueller Natur, sondern stammten aus affektiven Quellen. Daraus erklärten sich ihre Leidenschaftlichkeit wie ihre logische Genügsamkeit. Die Situation folgte einer einfachen Formel: die Menschen benahmen sich gegen die Psychoanalyse als Masse genau wie der einzelne Neurotiker, den man wegen seiner Beschwerden in Behandlung genommen hatte.⁶

»Leidenschaftlichkeit« und »logische Genügsamkeit« kennzeichnen indessen auch Jacques Lacans offiziellen Ausschluß aus der psychoanalytischen Vereinigung Frankreichs, betrieben von den eigenen Kollegen und von ihm selbst als »Exkommunikation«⁷ betitelt. Das freilich legt, in der Linie von Freuds Argumentation, keinen anderen Schluß nahe, als daß auch im Falle der Psychoanalyse selbst irgendetwas im Unbewußten Verborgenes vor der Entdeckung bewahrt werden soll – ein Verdacht, dem auch Lacan in seinem Seminar Ausdruck verleiht:

³ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim, Berlin 1987.

⁴ Vgl. ebd., S. 19.

⁵ Vgl. dazu auch Freud: Die Verneinung; XIV, 9–15.

⁶ Freud: Die Widerstände gegen die Psychoanalyse; XIV, 108.

⁷ Vgl. Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse; S. 7 (s. Anm. 3).

Auch bringt uns die Hysterie, ich möchte sagen, einer Art Erbsünde der Analyse auf die Spur. Eine solche Erbsünde muß es tatsächlich geben. Es kann sein, daß die einzig wahre in dem einen Umstand besteht: im Begehren von Freud selbst, das heißt in der Tatsache, daß etwas bei Freud nie analysiert worden ist.

Genau zu diesem Punkt war ich gekommen, als ich mich durch eine seltsame Koinzidenz in die Lage versetzt sah, aus meinem Seminar ausscheiden zu müssen.

Was ich nämlich über die Namen-des-Vaters zu sagen hatte, zielte tatsächlich auf nichts anderes als auf die Frage nach dem Ursprung, das heißt auf die Frage, was dem Begehren Freuds das Privileg verschafft hatte, die Eingangstür zu finden zu jenem Feld von Erfahrung, das er als das Unbewußte bezeichnete.

Zu diesem Ursprung zurückzugehen, ist ganz wesentlich, wenn wir die Analyse auf die Füße stellen wollen.⁸

Worin aber besteht das Begehren Freuds, das dann als »Erbsünde« die Psychoanalyse kompromittieren soll? Was ist es, das der angehende Vater der Psychoanalyse sah, und nicht wahrhaben wollte? Für den Fall, daß Lacan, entgegen der Meinung (oder dem Willen) seiner Kollegen, Recht hätte, müßte sich jedenfalls auch am Ursprung der Freudschen Theorie irgendeine »seltsame Koinzidenz«, irgendein Hinweis auf eine originäre Verdrängung finden lassen. Den Ursprung der Psychoanalyse, zu dem auch Lacan bezüglich ihrer »Erbsünde« zurückzukehren anrät, bilden bekanntlich Freuds frühe Forschungen auf dem Gebiet der Hysterie. Es empfiehlt sich daher, dort mit der Spurensuche zu beginnen.

Vorspiel auf dem Theater

Freuds wissenschaftliches Interesse wendet sich erstmals der Erforschung der Hysterie zu, als er 1885, im Rahmen einer Studienreise nach Paris, den Vorträgen des bekannten Neuropathologen Jean-Martin Charcot in der Salpêtrière beiwohnt. Bei diesen als »Leçons de mardi« berühmt gewordenen Vorträgen Charcots fühlt man sich aus heutiger Perspektive allerdings mehr an Theater- oder Variétévorstellungen erinnert, denn an wissenschaftliche Vorträge. Charcot, der durchaus theatralisches Talent und Sinn für inszenatorische Finesse besitzt, führt haupt-

⁸ Ebd., S. 19.

sächlich in seiner Klinik internierte Hysterikerinnen vor, die er mittels Hypnose und Magnetismus in groteske, teils obszöne Körperhaltungen und seltsame Geisteszustände versetzt, so daß sich unter den Zuschauern neben Medizinern schon bald auch Künstler und Schaulustige befinden.⁹ Außerdem läßt Charcot seine Patientinnen während ihrer hysterischen Anfälle vom eigenen Klinikphotographen zum Zwecke der Archivierung ablichten und veröffentlicht mehrere Sammlungen dieser Bilder unter dem Titel »Ikongraphie der Salpêtrière«.¹⁰ Freud aber ignoriert die üppige Bildlichkeit der Hysterie, der er in Paris ausgesetzt ist, übersetzt nur Charcots Schriften,¹¹ und veröffentlicht schließlich 1895 zusammen mit Joseph Breuer die »Studien über Hysterie«, die mit der darin erstmals der medizinischen Öffentlichkeit anhand von Fallbeispielen¹² vorgestellten »kathartischen Methode« das theoretische Fundament der Psychoanalyse legen. Nur am Rande ist hier noch die Rede vom »hysterischen Bogen« und von den markanten »attitudes passionelles« der Pariser Hysterica. Freud begleitet den »Meister« Charcot auf der Visite, er sieht ihn hysterische Anfälle provozieren und Symptome demonstrieren, er ist beinahe täglich mit der wuchernden Bildlichkeit der hysterischen Körper konfrontiert, die in Charcots Salpêtrière prächtiger gedeiht denn je – und dennoch: kein Wort Freuds zu den eindrucksvollen Demonstrationen und riesigen Bildarchiven. Statt dessen eine Heilmethode, die eine der Patientinnen treffend als »talking cure« bezeichnet und eine Theorie, deren Kernstück verdrängte Erlebnisse bilden. Über diese Grundvoraussetzung der Hysterie schreibt Freud in einer der Fallgeschichten der »Studien über Hysterie«:

Nun wußte ich bereits aus der Analyse ähnlicher Fälle, daß, wo Hysterie neu akquiriert werden soll, eine psychische Bedingung hierfür unerlässlich ist, nämlich daß eine Vorstellung *absichtlich aus dem Bewußtsein verdrängt*, von der assoziativen Verarbeitung ausgeschlossen werde.

⁹ Vgl. Didi-Huberman, Georges: Die Erfindung der Hysterie. München 1997; S. 27 f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 43f.

¹¹ Charcot, Jean-Martin: Leçons de mardi à la Salpêtrière, aus dem Französischen übersetzt und mit einem Vorwort des Übersetzers Sigmund Freud, Leipzig/Wien 1892; Vgl. dazu Freud: Nachtragsband, S. 153–178.

¹² Das theoretische Vorwort »Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene« war bereits 1893 als »Vorläufige Mitteilung« veröffentlicht worden.

[...] Grund der Verdrängung selbst konnte nur eine Unlustempfindung sein, die Unverträglichkeit der einen zu verdrängenden Idee mit der herrschenden Vorstellungsmasse des Ich. Die verdrängte Vorstellung rächt sich aber dadurch, daß sie pathogen wird.¹³

Die zentrale, für die damalige Fachwelt unerhörte These der »Studien über Hysterie« lautet daher: »*der Hysterische leide größtenteils an Reminiszenzen*«¹⁴ – eine Behauptung, die deshalb großes Aufsehen erregt, weil die typischen Symptome der Hysterie, die hier als »Reminiszenzen« bezeichnet werden, hauptsächlich körperlicher Art sind. Während die Mehrzahl der auf diesem Gebiet forschenden Mediziner (so z.B. Charcot) sich erfolglos bemüht hatte, für diese Symptome auch eine physische Grundlage zu finden, behaupten Freud und Breuer, entgegen der herrschenden Lehrmeinung, als Ursache der Hysterie ein »psychisches Trauma«, ein starkes affektives Erlebnis, das nicht ins Bewußtsein vordringt, oder, wie zitiert, daraus verdrängt wird, und später als »gegenwärtig wirkendes Agens« die hysterischen Symptome generiert, ohne der willkürlichen Erinnerung des Kranken zugänglich zu sein.¹⁵ In den »Studien über Hysterie« heißt es darüber:

Wir haben Neuralgien wie Anästhesien der verschiedensten Art und von oft jahrelanger Dauer, Kontrakturen und Lähmungen, hysterische Anfälle und epileptoide Konvulsionen, die alle Beobachter für echte Epilepsie gehalten hatten, *petit mal* und ticartige Affektionen, dauerndes Erbrechen und Anorexie bis zur Nahrungsverweigerung, die verschiedensten Sehstörungen, immer wiederkehrende Gesichtshalluzinationen u. dgl. m. auf solche veranlassenden Momente zurückführen können.¹⁶

Zwei Gruppen von Symptomen lassen sich hier unterscheiden: Die eine bilden die »Gesichtshalluzinationen«, also psychische Phänomene, deren Zusammenhang mit einem psychischen Trauma nicht unplausibel erscheint. Bei der anderen Gruppe hingegen, die die heterogene Gesamtheit der körperlichen Störungen bildet, ist dieser Zusammenhang nicht von vornherein evident. Wie können sich psychische Phänomene in körperliche verwandeln, und in welchem Verhältnis stehen beide zu einander? Welchen Zweck verfolgt schließlich diese Umwandlung? Aus-

¹³ Breuer, Josef/Freud, Sigmund: Studien über Hysterie; I, 174.

¹⁴ Ebd., I, 86.

¹⁵ Ebd., I, 81–90.

¹⁶ Ebd., I, 82.

kunft hierüber gibt eine kurze Passage aus dem Aufsatz über »Die Abwehr-Neuropsychosen«, den Freud bereits ein Jahr zuvor veröffentlicht hatte:

Bei der Hysterie erfolgt die Unschädlichmachung der unverträglichen Vorstellung dadurch, daß deren *Erregungssumme ins Körperliche umgesetzt* wird, wofür ich den Namen *Konversion* vorschlagen möchte.

[...] Das Ich hat damit erreicht, daß es widerspruchsfrei geworden ist, es hat sich aber dafür mit einem Erinnerungssymbol belastet, welches als unlösbare motorische Innervation oder als stets wiederkehrende halluzinatorische Sensation nach Art eines Parasiten im Bewußtsein haust, und welches bestehen bleibt, bis eine Konversion in umgekehrter Richtung stattfindet.¹⁷

Das »Ich« wird »widerspruchsfrei«, indem es »unverträgliche Vorstellungen« verdrängt. Dabei allerdings setzt sich die »Erregungssumme« dieser Vorstellungen, ihr affektiver Gehalt, in körperliche Innervationen oder halluzinatorische Wahrnehmungen um, die als unverständliche hysterische Symptome im Bewußtsein verbleiben: parasitäre »Erinnerungssymbole«, Merkzeichen verlorener Erinnerungen, pathologische Reminiszenzen. Gesichtshalluzinationen wie körperliche Defekte – Freud erklärt sie gleichermaßen als bildliche Substitutionen verdrängter Vorstellungen, als dunkle Metaphern eines »vergessenen« psychischen Traumas. Darüber hinaus aber enthält die Passage auch schon einen Hinweis auf den nächsten Schritt, nämlich darauf, wie diesen parasitären Bildern medizinisch zu begegnen sei: Um die Symptome zum Verschwinden zu bringen muß die »Konversion« rückgängig gemacht werden. In was aber will Freud die Bilder »rekonvertieren«? Die »Studien über Hysterie« geben folgende Beschreibung der neuartigen »kathartischen Methode«:

Wir fanden nämlich, anfangs zu unserer größten Überraschung, *daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekte Worte gab.*¹⁸

Was Charcot an körperlich-bildhaften Symptomen zwecks photographischer Statuierung und Archivierung erzeugt und auf seiner wissenschaftlichen Bühne vorführt, ohne jemals einem Patienten ein Wort über seine

¹⁷ Freud: Die Abwehr-Neuropsychosen; I, 63f.

¹⁸ Breuer/Freud: Studien über Hysterie; I, 85.

Erkrankung zu glauben (denn als ein weiteres Symptom der Hysterie gilt ihm die zwanghafte Unaufrichtigkeit der Kranken),¹⁹ erledigt Freud schlicht dadurch, daß er die Patienten zu Wort kommen läßt: Zur Heilung hysterischer Symptome ist nur nötig, daß »der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schildert und dem Affekte Worte« gibt. Die hermetischen körperlichen Metaphern verschwinden (zur »größten Überraschung« der Ärzte, was hier wiederum nicht überrascht) »so gleich und ohne Wiederkehr«, wenn der Patient selbst die betreffende traumatische Situation nachträglich in die kausale Logik des bewußten Sprechens überführt.

Die Austreibung der Bilder

Die Verdrängung wird aufgehoben in der Ersetzung symptomatischer Körperbilder durch sprachliche Signifikanten, das heißt der Körper kommt zur Sprache, aber nur unter Aufgabe seiner spezifischen Körperlichkeit durch die Überführung in abstrakte Sprachzeichen. Der Arzt fungiert hierbei als »Lektor« des entstehenden Textes, denn er hat nur die Aufgabe, das psychische Trauma »wachzurufen«, also »die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken«.²⁰ Wie aber kann es gelingen, das psychische Trauma im Gedächtnis des Patienten aufzufinden, wenn dieses gerade dadurch definiert ist, der bewußten Erinnerung nicht zugänglich zu sein? Als einziger Hinweis auf das im Unbewußten auf Erweckung wartende Trauma bleiben Freud die bewußten »Erinnerungssymbole«, und so macht er schließlich Jagd auf Bilder:

Ist einmal ein Bild aus der Erinnerung aufgetaucht, so kann man den Kranken sagen hören, daß es in dem Maße zerbröckle und undeutlich werde, wie er in der Schilderung desselben fortschreite. *Der Kranke trägt es gleichsam ab, indem er es in Worte umsetzt.* Man orientiert sich nun an dem Erinnerungsbilde selbst, um die Richtung zu finden, nach welcher die Arbeit fortzusetzen ist.

¹⁹ Vgl. Charcot, Jean-Martin: Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dr. Sigmund Freud. Leipzig und Wien 1886; S. 14ff.

²⁰ Daß hierbei eine Suggestion durch den Arzt eine Rolle spielen könnte, weist Freud mehrmals strikt zurück. Vgl. Breuer/Freud: Studien über Hysterie; I, 86 und Freud: Zur Ätiologie der Hysterie; I, 441.

»Schauen Sie sich das Bild nocheinmal an. Ist es verschwunden?« – »Im ganzen ja, aber dieses Detail sehe ich noch.« – »Dann hat dies noch etwas zu bedeuten. Sie werden entweder etwas Neues dazu sehen, oder es wird Ihnen bei diesem Rest etwas einfallen.« – Wenn die Arbeit beendet ist, zeigt sich das Gesichtsfeld wieder frei, man kann ein anderes Bild hervorlocken. Andere Male bleibt ein solches Bild hartnäckig vor dem inneren Auge des Kranken stehen, trotz seiner Beschreibung, und das ist für mich ein Zeichen, daß er mir noch etwas Wichtiges über das Thema des Bildes zu sagen hat. Sobald er dies vollzogen hat, schwindet das Bild, wie ein erlöster Geist zur Ruhe eingeht.²¹

Für die kathartische Methode, die theoretisch wie praktisch als Ursprung der Psychoanalyse gelten darf,²² ergibt sich demnach folgendes Konzept: Während nach und nach die pathogenen Verdrängungen und Traumata »zu voller Helligkeit erweckt« und vom Patienten selbst in Sprache »rekonvertiert« werden, beginnen die parasitären Bilder zu zerbröckeln, undeutlich zu werden, und gehen schließlich für immer zur Ruhe ein wie »erlöste Geister«. Von Anfang an arbeitet die Psychoanalyse im Spannungsfeld zwischen Bild und Sprache, Bild und Text, und zwar mit der Tendenz, die eigentümliche Bildlichkeit hysterischer Phänomene sprachlich »abzutragen«. Gesichtshalluzinationen, körperliche Defekte ohne physische Ursachen und scheinbar harmlose Kindheits-erinnerungen²³ – allesamt gelten sie Freud als metaphorische Substitutionen psychischer Traumata und verdrängter Vorstellungen, die als bildliche »Erinnerungssymbole« Lücken und Inkohärenzen in der bewußten Lebensgeschichte der Kranken markieren. Die »Schilderung in möglichst ausführlicher Weise« und das »dem Affekte Worte Geben« durch den Kranken selbst bringt die verdrängten Vorstellungen und Erlebnisse zu Bewußtsein, schließt die Erinnerungslücken und »rekonvertiert« bildhafte Symptome in Sprache – womit gleichzeitig auch schon gesagt ist, daß die ursprüngliche Konversion vom Text zum Bild erfolgt. Was am Ende erscheint, wenn nichts mehr erscheint und »das Gesichtsfeld sich wieder frei zeigt«, ist Sprache, genau wie das, was bereits da ist, bevor irgendetwas erscheint.

²¹ Breuer/Freud: Studien über Hysterie; I, 282f.

²² Freud selbst empfiehlt 1908 im Vorwort zur zweiten Auflage jedem an der Psychoanalyse Interessierten, mit den »Studien über Hysterie« zu beginnen, und den Weg zurückzulegen, den auch er selbst gegangen sei; vgl. ebd., S. 80.

²³ Vgl. Freud: Über Deckerinnerungen; I, 531–54.

In der ätiologisch-biographischen Sukzession gesund–krank–gesund markieren die Bilder für Freud das akute Stadium der Krankheit, das er gemäß seinem hippokratischen Auftrag zu eliminieren sucht. Dem entsprechend spielen die Bilder auch nur als Sprachstörungen eine Rolle, und nicht in ihrer spezifischen Bildlichkeit – sie markieren nur die Gedächtnislücken, wo die Analyse anzusetzen, der Patient noch etwas zu sagen hat. Wenn Freud dort den Patienten die Bilder ab- und dafür Text eintragen läßt, entstehen aus Krankengeschichten kohärente Lebensgeschichten. Die Psychoanalyse ist eine ikonoklastische Poetologie – sie »konvertiert« ikonographische Ätiologien in textuelle Biographien.

Was aber verschaffte, um die Frage Lacans noch einmal aufzugreifen, dem Begehren Freuds das Privileg, »die Eingangstür zu jenem Feld von Erfahrung« zu finden, »das er als das Unbewußte bezeichnete«? In einer Fußnote zu einer der Fallgeschichten der »Studien über Hysterie« findet sich folgende persönliche Anmerkung Freuds:

Man kann das offenbar nur verstehen, wenn man sich selbst in solch einem Zustande befunden hat. Ich verfüge über eine sehr auffällige Erinnerung dieser Art, die mir lebhaft vor Augen steht. Wenn ich mich bemühe, mich zu erinnern, was damals in mir vorging, so ist meine Ausbeute recht armselig. Ich sah damals etwas, was mir gar nicht in die Erwartung paßte, und ließ mich durch das Gesehene nicht im mindesten in meiner bestimmten Absicht beirren, während doch diese Wahrnehmung meine Absicht hätte aufheben sollen. Ich wurde mir des Widerspruches nicht bewußt, und ebensowenig merkte ich etwas von dem Affekt der Abstoßung, der doch unzweifelhaft schuld daran war, daß jene Wahrnehmung zu gar keiner psychischen Geltung gelangte. Ich war mit jener Blindheit bei sehenden Augen geschlagen, die man an Müttern gegen ihre Töchter, an Männern gegen ihre Ehefrauen, an Herrschern gegen ihre Günstlinge so sehr bewundert.²⁴

Die nur anhand eigener Erfahrungen verstehbare »Blindheit bei sehenden Augen«, die Freud an seinen Hysterica diagnostiziert, besteht darin, Unlust erregende Tatsachen einfach zu übersehen, also nicht zu sehen, was man nicht sehen will. Was aber dem ehrgeizigen Mediziner Freud, dessen Vorträge über Hysterie zu dieser Zeit nur durch eisige Stille und wissenschaftliche Isolation beantwortet werden,²⁵ zweifellos am meisten Unlust bereitet, sind die hysterischen Symptome seiner Patienten. Ein-

²⁴ Breuer/Freud: Studien über Hysterie; I, 175.

²⁵ Vgl. Freud: Die Widerstände gegen die Psychoanalyse; X, 59.

zig die Tatsache, über eine Methode zu verfügen, die diese Symptome verschwinden ließe, würde die Richtigkeit seiner Theorie beweisen und damit die wissenschaftliche Reputation sichern. Entgegen den bahnbrechenden Heilungserfolgen aber, von denen die »Studien über Hysterie« berichten, gesteht Freud in einem Brief an seinen Freund Wilhelm Fließ, daß es ihm nicht gelungen sei, »nur eine Analyse zum wirklichen Abschluß zu bringen«.²⁶ Bilder also, die hartnäckig dem Absprechen in den Sitzungen widerstehen, werden einer zweiten Kur namens wissenschaftliche Publikation unterzogen, die sie ebenfalls sprachlich auflöst, und zwar mit derselben Nachträglichkeit, die schon die Wirkung des psychischen Traumas und die kathartische Methode kennzeichneten.²⁷

Was Freud, »blind bei sehenden Augen«, nicht sah, ist, daß er die symptomatischen Bilder, die ihm die hysterischen Patienten darboten, nicht (mehr) sehen wollte: Bilder unterliegen in der Psychoanalyse einer Urverdrängung, weshalb sie auch »zu gar keiner psychischen Geltung« gelangen. Und so kommt es, daß Charcots theatralische Darbietungen und Bildarchive bei Freud keine weitere Beachtung finden, hysterische Symptome bei »ausführlicher Schilderung« durch den Kranken »sogleich und ohne Widerkehr« verschwinden und aus therapeutischen Fehlschlägen bei Veröffentlichung Heilungserfolge werden.

Weil aber, nach Freuds Diktum, Verdrängungen metaphorische Erinnerungssymbole hinterlassen und Erbsünden bekanntlich nicht einfach zu sühnen sind, ist zu erwarten, daß auch in der Psychoanalyse selbst die verdrängten Bilder noch einmal wiederkehren.

²⁶ Vgl. Freud: Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904. Ungekürzte Ausgabe. Hg. Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a.M. 1986; Brief 139, S. 283.

²⁷ Zum Thema der Nachträglichkeit vgl. Stingelin, Martin: »O pudenda origo«. Zur psychoanalytischen Poetik der Nachträglichkeit. In: Borch-Jacobsen, Mikkel: Anna O. zum Gedächtnis. Eine hundertjährige Irreführung. München 1997; S. 121–154; Zur Fähigkeit Freuds, aus Selbstanalysen theoretischen Gewinn zu ziehen, vgl. Schneider, Manfred/Kittler, Friedrich A.: Das Beste, was du wissen kannst. In: Kittler, Friedrich A./Schneider, Manfred/Weber, Samuel: Diskursanalysen 2. Institution Universität. Opladen 1990; S. 129–151.

»Aller Anfang ist schwer«, sagt der Volksmund, dem auch Freud so oft das Quentchen Wahrheit nicht absprechen will. Im Falle der Psychoanalyse aber ist er gleich doppelt schwer, denn wenn einerseits ohne sprachliche Formulierung kein hysterisches Symptom verschwindet, andererseits aber ohne bildhaftes Symptom der Arzt keinen Anhaltspunkt zur Behandlung besitzt, dann steht am Ursprung der Psychoanalyse unreduzierbar die Differenz zwischen Bild und Text als mediale Bedingung ihrer Möglichkeit. Weil jedoch Freuds Unbewußtes²⁸ von Anfang an den Text privilegiert, werden die Bilder zum Unbewußten der Psychoanalyse selbst, zu ihrem Anderen, das sie als Krankheit bekämpft. Bereits die kathartische Methode macht, indem sie den Patienten Bilder »absprechen« läßt, eine pathologische »Konversion« rückgängig, die folglich zuvor vom Text zum Bild stattgefunden haben muß.²⁹ Doch Freud, der nicht sieht, daß er nicht sehen, sondern schreiben will, übersieht die Spur dieses ursprünglichen, unbewußten Textes und versucht im Gegenteil, sich ein Bild zu machen von jenem »psychischen Apparat«, dessen Defekte er an seinen Patienten studiert. Und genau deshalb, weil sein allgemeines Modell der menschlichen Psyche ihre pathologischen Normabweichungen, mithin also die theoretischen Prämissen der Heilmethode zusammenfaßt, wird die Jagd auf Bilder programmatisch auch für die gesamte Metapsychologie der Psychoanalyse. Freud paßt das Modell des »psychischen Apparates« mehrmals dem rasch fortschreitenden Erkenntnisstand seiner Forschung an, und jedesmal zeichnet sich die skripturale Grundkonzeption des Unbewußten deutlicher in der Metaphorik des »Apparates« ab.³⁰ Gleichzeitig und als Kehrseite dieser Ent-

²⁸ Hier ist sowohl Freuds Verdrängung der Bilder, als auch die Privilegierung der Schrift in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten gemeint. Eines ist jeweils die Kehrseite des Anderen, so daß man sagen kann: Das Unbewußte der Psychoanalyse spiegelt das ihres Vaters.

²⁹ Spuren dieser Erkenntnis finden sich bereits in den »Studien über Hysterie«, so z.B. dort, wo Freud Überlegungen zur verbalen »Kränkung« als psychisches Trauma anstellt. Vgl. Breuer/Freud: Studien über Hysterie; I, 87.

³⁰ Eine äußerst scharfsichtige Interpretation der Metaphorik dieser Modelle, an die sich auch die folgende Lektüre in wesentlichen Punkten hält, findet sich bei Jacques Derrida. Vgl. Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1994; S. 302–350.

wicklung verstärkt sich auch die ikonoklastische Tendenz der Psychoanalyse, weshalb sich hier eine Skizze der Entwicklungsstufen des »psychischen Apparates« lohnt.

Neuronengeschichten

Als Urszene der Bemühungen um ein integrales Modell der menschlichen Psyche läßt sich eine nächtliche Zugfahrt des Jahres 1895, des Jahres der Veröffentlichung der »Studien über Hysterie«, ausmachen. In deren Verlauf nämlich beginnt Freud (diesmal offensichtlich sehend bei blinden Augen, »denn es war zu finster zum Lesen«³¹), mit der Niederschrift eines Manuskripts, das er, kaum nach Wien zurückgekehrt, zum »Entwurf einer Psychologie« ausarbeitet. Umgesetzt in Kategorien der Neurologie finden sich hier wiederum die Begriffe der Wahrnehmung, des Gedächtnisses, des Bewußtseins und der Verdrängung, also die zentralen Punkte der »Studien über Hysterie«, und zumindest die dabei entwickelten Fragen können für die Psychoanalyse als wegweisend gelten. Besonders bemerkenswert ist dabei ein Problem, das sich im Zusammenhang mit der »Darstellung«³² des Gedächtnisses ergibt:

Eine Haupteigenschaft des Nervengewebes ist das Gedächtnis, d.h. ganz allgemein die Fähigkeit, durch einmalige Vorgänge dauernd verändert zu werden [...]. Eine irgendwie beachtenswerte psychologische Theorie muß eine Erklärung des »Gedächtnisses« liefern. Nun stößt jede solche Erklärung auf die Schwierigkeit, daß sie einerseits annehmen muß, die Neurone seien nach der Erregung dauernd anders als vorher, während doch nicht geleugnet werden kann, daß die neuen Erregungen im allgemeinen auf dieselben Aufnahmebedingungen stoßen wie die früheren. Die Neurone sollen also sowohl beeinflusst sein als auch unverändert, unvoreingenommen. Einen Apparat, der diese komplizierte Leistung vermöchte, können wir vorderhand nicht ausdenken [...].³³

Die Konstruktion des »Apparates« stößt hier auf das Paradox eines Systems, das sowohl »beeinflusst«, als auch »unvoreingenommen« sein soll. Die Lösung des Problems liegt jedoch in der Struktur des besagten »Gewebes«, dessen »Haupteigenschaft« das Gedächtnis ist:

³¹ Freud: Briefe an Wilhelm Fließ; Brief 73, S. 142 (s. Anm. 26).

³² Vgl. Freud: Entwurf einer Psychologie; Nachtragsband, S. 392.

³³ Ebd., S. 391.

Es gibt also durchlässige (keinen Widerstand leistende und nichts retenierende) Neurone, die der Wahrnehmung dienen, und undurchlässige (mit Widerstand behaftete [...]) Neurone, die Träger des Gedächtnisses, wahrscheinlich also der psychischen Vorgänge überhaupt sind. Ich will das erstere System von Neuronen fortan ϕ , das letztere ψ nennen.³⁴

Während die Reize der Außenwelt von den Wahrnehmungsneuronen (»System ϕ «) ohne jegliche Beeinflussung einfach weitergeleitet werden, hinterlassen sie im »System ψ « dauerhafte Spuren, die Freud »Bahnungen«³⁵ nennt. Die Stärke der »Bahnung«, des »Eindrucks«, den ein äußerer Reiz im Gedächtnis hinterläßt, ergibt sich aus dem Verhältnis der Größe des Reizes zu dem Widerstand, den die Neuronen des »Systems ψ « ihm entgegenbringen, also aus der Differenz zweier entgegengesetzter Kräfte. Äußere Reize von schwacher Intensität, die den Widerstand der ψ -Neuronen nicht überwinden können, hinterlassen keine Spuren im Gedächtnis, indessen genügend starke den Widerstand dauerhaft herabsetzen und die »Bahnungen« erzeugen, wonach also neue Eindrücke auch neue Spuren »bahnen«, während wiederholte Wahrnehmungen auf bereits »gebahnte« Wege treffen. Auch hier spielen demnach Differenzen zwischen Kräften die entscheidende Rolle. Entsprechend heißt es im »Entwurf«:

*Das Gedächtnis sei dargestellt durch die Unterschiede in den Bahnungen zwischen den ψ Neuronen.*³⁶

Die sich aus dieser These ergebenden Konsequenzen faßt Jacques Derrida in seinem Aufsatz »Freud und der Schauplatz der Schrift« folgendermaßen zusammen:

Die Spur als Gedächtnis ist keine reine Bahnung, die man sich stets wieder in einfacher Präsenz aneignen könnte. Sie ist die unfassbare und unsichtbare Differenz zwischen den Bahnungen. Man weiß also schon, daß das psychische Leben weder die Transparenz des Sinns noch die Dichte der Kraft, sondern die Differenz in der Arbeit der Kräfte ist. Nietzsche hatte das ausdrücklich gesagt.³⁷

³⁴ Ebd., S. 392.

³⁵ Vgl. ebd., S. 392f.

³⁶ Ebd., S. 393.

³⁷ Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 308 (s. Anm. 30).

Der Hinweis auf Nietzsche ist wertvoll, denn er hilft die implizite Logik von Freuds Konzept zu verstehen. Nietzsche erklärt jeglichen Sinn und jegliche Wahrheit als aktuelle Resultante einer Differenz zwischen aktiven und reaktiven, oder besser aggressiven und defensiven Kräften, deren ewig wiederkehrende Konfrontation stets neue Konstellationen hervorbringt. Den aktiven, aggressiven Kräften entsprechen in Freuds Schema genau die äußeren Reize, auf die das »System ψ « mit einem Widerstand reagiert, der folglich eine defensive Kraft, eine Schutzfunktion sein muß. Genau das ist auch der Fall:

Wie unwillkürlich denkt man hierbei an das ursprüngliche Bestreben des Nervensystems, sich die Belastung durch $Q\dot{h}$ [i. e. Reizquantität] zu ersparen oder sie möglichst zu verringern. Durch die Not des Lebens gezwungen, hat das Nervensystem sich einen $Q\dot{h}$ -Vorrat [i. e. der Widerstand] anlegen müssen. [...] Nun erspart es sich die *Erfüllung* mit $Q\dot{h}$, die Besetzung, wenigstens teilweise, indem es die *Bahnungen* herstellt. Man sieht also, die *Bahnungen* dienen der *Primärfunktion*.³⁸

Die »Primärfunktion« besteht darin, das Erregungsniveau des Systems konstant zu halten, bzw. eine Niveauerhöhung in Folge zu starker Sinnesreize zu verhindern, was durch eine Art Reizschutz in Form eigener Gegenbesetzung geschieht.³⁹ Dadurch wird jedoch die Besetzung nicht verhindert, sondern nur aufgeschoben, weil die Bahnung den Widerstand herabsetzt und den Vorrat dadurch reduziert.⁴⁰ Obwohl Freuds Schilderung (wie jede sprachlich verfaßte) es nahelegt, darf hier jedoch nicht die Vorstellung einer temporalen Sukzession aufkommen, denn es handelt sich beim »Primärprozeß« strenggenommen gar nicht um einen Prozeß.⁴¹ Wie bei Nietzsche, und übrigens auch bei Newton, tritt hier nie zunächst eine, dann, als Reaktion, die andere Kraft auf, sondern es wirken stets beide antagonistischen Kräfte. Daraus zieht Derrida einen verblüffenden Schluß:

³⁸ Freud: Entwurf einer Psychologie; Nachtragsband, S. 393.

³⁹ Vgl. ebd., S. 389f; Dieselbe Annahme findet sich sehr viel später wieder im 4. und 5. Kapitel von »Jenseits des Lustprinzips«, wo Freud auch seinen Hoffnungen Ausdruck gibt, daß die Psychologie doch noch eine physiologische Basis erhält, was freilich jede Psychoanalyse überflüssig machen würde. Vgl. Freud: Jenseits des Lustprinzips; XIII, 23–45.

⁴⁰ Vgl. Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 310 (s. Anm. 30).

⁴¹ In der »Traumdeutung« wird Freud den »Primärprozeß« denn auch zur »theoretischen Fiktion« erklären. Vgl. Freud: Traumdeutung; II/III, 609.

Die Wiederholung *trifft* nämlich nicht zum ersten Eindruck unvermutet *hinzu*, ihre Möglichkeit ist bereits im Widerstand da, den die psychischen Neuronen *beim ersten Mal* aufbieten. Der Widerstand selbst ist nur möglich, wenn der Widerstand der Kräfte fort dauert oder sich ursprünglich wiederholt. Die Vorstellung eines *ersten Mals* ist es, die an sich rätselhaft wird.⁴²

Was hat das nun in Bezug auf Freuds Theorie der Wahrnehmung und des Gedächtnisses, die Systeme ϕ und ψ , zu bedeuten? Alle Wahrnehmungen unterliegen dem »Primärprozeß«, werden also nach ihrer Reizintensität gefiltert, wobei die Chance zur Erinnerung zu werden mit jeder Wiederholung steigt. Bezüglich des Gedächtnisses, um dessen Klärung es Freud ja hauptsächlich geht, muß die Wiederholung sogar als ursprünglich angesehen werden, einfach weil Erinnerungen, an die man sich nicht erinnert, keine sind: Erinnerung ist stets Wiedererinnerung. Der so gewonnene Begriff einer »ursprünglichen Wiederholung« läßt also jede Rede von präsenten Sinneseindrücken obsolet erscheinen, und gleichzeitig erledigt die unausweichliche Reizzensur des Primärprozesses jeden Begriff einer objektiven Wahrnehmung,⁴³ oder, in den Worten Derridas:

Das Leben schützt sich zweifellos mit Hilfe der Wiederholung, der Spur und des Aufschubs (*différance*). Vor dieser Formulierung muß man sich aber in acht nehmen: es gibt nicht *zunächst* präsenten Leben, das sich *anschließend* zu schützen, zu verzögern und im Aufschub vorzubehalten begännen. Der Aufschub bildet das Wesen des Lebens. Vielmehr: da der Aufschub (*différance*) kein Wesen ist, weil er nichts ist, ist er *nicht* das Leben, wenn Sein als *ousia*, Präsenz, Wesenheit / Wirklichkeit, Substanz oder Subjekt bestimmt wird. Das Leben muß als Spur gedacht werden, ehe man das Sein als Präsenz bestimmt.⁴⁴

Das »Sein« aber, das erst als Präsenz bestimmt werden kann, wenn das Leben als Spur gedacht wird, ist das Bewußtsein, das von nun an ein sekundäres Phänomen ist. All die klassischen Termini in der Aufzählung Derridas sind philosophische Bestimmungen des Bewußtseins, einfach weil dieses bisher als alleinige Instanz des Denkens gegolten hatte, wohin-

⁴² Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 310 (s. Anm. 30).

⁴³ Im »Entwurf« schreibt Freud: »Was wir *Dinge* nennen sind Reste, die sich der Beurteilung entziehen«; Freud: Entwurf einer Psychologie; Nachtragsband, S. 429.

⁴⁴ Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 311 (s. Anm. 30).

gegen es bei Freud gegenüber dem »Primärprozeß« nachträglich und daher von diesem determiniert ist. Res cogitans und Subjekt, Präsenz und Wirklichkeit sind nur verspätete metaphorische Substitutionen an anderer Stelle, nichts als ein Effekt des aufgrund wesenloser, nicht-seiender Differenzen arbeitenden »Primärprozesses«. Die Differenz aber, die Bedingung der Möglichkeit jeder Spur, identifiziert Derrida als das Prinzip der Schrift, wie auch der Sprache allgemein, und so komplettiert die Theorie des Gedächtnisses, die der »Entwurf« liefert, genau die Behandlungsmethode der »Studien über Hysterie«. Die kathartische Methode »rekonvertiert« bildhafte Symptome in eine Sprache, deren strukturelles Funktionsprinzip nach Derrida identisch ist mit dem jener ursprünglichen, aber stets abwesenden Einschreibung ins Gedächtnis, einer Erinnerungsspur, die die Psychoanalyse lesbar machen soll anhand von Bildern, die nur denkbar sind als »Unfall« zwischen Ein- und Ausdruck.⁴⁵ Doch ganz gleich, was man von den Ideen Derridas halten mag – Freud läßt an der Beschaffenheit seiner »Bahnungen« schon bald keinen Zweifel mehr. Zwar bleibt der »Entwurf einer Psychologie« unfertig liegen (er wird von Freud auch später nicht komplettiert oder veröffentlicht werden), aber schon 1896, also im folgenden Jahr, kann Freud seinem Freund Fließ von einer neuen Version des »psychischen Mechanismus« berichten, wobei er sich einer ganz anderen Metaphorik bedient:

Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt. Das wesentlich Neue an meiner Theorie ist also die Behauptung, daß das Gedächtnis nicht einfach, sondern mehrfach vorhanden ist, in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt.⁴⁶

Das Psychische offenbart seine schriftliche »Natur«, und infolgedessen liest sich die Beschreibung des psychischen Apparates nun folgendermaßen:

W sind Neurone, in denen die Wahrnehmungen entstehen, woran sich Bewußtsein knüpft, die aber an sich keine Spur des Geschehens bewahren. *Bewußtsein und Gedächtnis schließen sich nämlich aus.*

⁴⁵ Problematisch bleibt dabei bezüglich seiner Raum- und Zeitstruktur genau das »Zwischen«, das die Differenz »ist«, und das jedenfalls durch die Hysterie beträchtlich in die Länge gezogen wird.

⁴⁶ Freud: Briefe an Wilhelm Fließ. Brief 112, S. 217 (s. Anm. 26).

Wz [Wahrnehmungszeichen] ist die erste Niederschrift der Wahrnehmungen, des Bewußtseins ganz unfähig, nach Gleichzeitigkeitsassoziationen gefügt.

Ub (Unbewußtsein) ist die zweite Niederschrift, nach anderen, etwa Kausalbeziehungen angeordnet. Ub-Spuren würden etwa Begriffserinnerungen entsprechen, ebenfalls dem Bewußtsein unzugänglich.

Vb (Vorbewußtsein) ist die dritte Umschrift, an Wortvorstellungen gebunden, unserem offiziellen Ich entsprechend. Aus diesem Vb werden die Besetzungen nach gewissen Regeln bewußt, und zwar ist dieses sekundäre *Denkbewußtsein* ein der Zeit nach nachträgliches, wahrscheinlich an die halluzinatorische Belebung von Wortvorstellungen geknüpft, so daß die Bewußtseinsneurone wieder Wahrnehmungsneurone und an sich ohne Gedächtnis wären.⁴⁷

Bilder gibt es hier nur am Anfang und am Ende, einmal am Entstehungsort der Wahrnehmungen, das andere Mal im »sekundären Denkbewußtsein« als »halluzinatorische Belebung von Wortvorstellungen«, und beide Male geknüpft an Neurone, die »keine Spur des Geschehens bewahren«. Alle relevanten psychischen Funktionen aber fallen den verschiedenen »Niederschriften« zu, weil, wie oben zitiert, nur Instanzen, die Eindrücke »retenieren«, geeignet sind, das Gedächtnis »darzustellen« und somit »Träger der psychischen Funktionen überhaupt« zu sein: »*Bewußtsein und Gedächtnis schließen sich nämlich aus*«. In Freuds skripturaler Metaphorik des Psychischen finden die Bilder nur ganz am Rande einen Platz, als Markierung der Grenzen, die für die Psyche Wahrnehmung und Bewußtsein darstellen. Die intrapsychischen Vorgänge aber sind Schriftprozesse, wie sich z. B. an der folgenden, im selben Brief enthaltenen Definition der Verdrängung erkennen läßt: »Die Versagung der Übersetzung, das ist das, was klinisch ›Verdrängung‹ heißt«,⁴⁸ und was, so ist hinzuzufügen, bildliche Symptome generiert, die dann mittels Psychoanalyse nachträglich doch noch »übersetzt« werden. Aus der »Konversion« der kathartischen Methode ist schließlich eine »Übersetzung« geworden, und deren Mechanismus herauszufinden bedeutet, den Schlüssel zu den wichtigsten psychischen Prozessen zu besitzen. In dieser Hinsicht erweist sich das Studium der Träume als vorteilhaft gegenüber dem der Hysterie, weil Freud mit seinen eigenen Träumen reichlich Material zur Verfügung steht, über dessen Veröffentlichung er frei verfügen kann, und weil er

⁴⁷ Ebd., S. 217f.

⁴⁸ Ebd., S. 219.

mit der Analyse seiner eigenen Person, die er als »ungefähr normal«⁴⁹ einschätzt, dem Vorwurf zu entgehen hofft, seine Erkenntnisse besäßen nur Gültigkeit für pathologische Geisteszustände. Was aber die Methode der Traumanalyse angeht, so gedenkt Freud »den Traum selbst wie ein Symptom zu behandeln und die für letztere ausgearbeitete Methode der Deutung auf ihn anzuwenden«⁵⁰ – Träume wie Symptome, beide sind nur Bilder, die einen tieferen Sinn, eine ganz andere Wahrheit verdecken, welche sich nur durch Bildabbau und -zersetzung heben läßt. Die theoretische Äquivalenz von Symptom und Traum als Bilder aber ist ihrerseits ein Symptom von Freuds unbewußtem Ikonoklasmus.

Traumtext und Bilderschrift

1899 leitet Freud mit der Veröffentlichung seiner Selbstanalyse ein neues Jahrhundert der Psychologie ein, und selbstverständlich enthält die »Traumdeutung«, um die es sich dabei handelt, auch eine neue Version des »psychischen Apparates«:

Wir weichen jedem Mißbrauch dieser Darstellungsweise [i.e. der topologischen] aus, wenn wir uns erinnern, daß Vorstellungen, Gedanken, psychische Gebilde im allgemeinen überhaupt nicht in organischen Elementen des Nervensystems lokalisiert werden dürfen, sondern sozusagen *zwischen ihnen*, wo Widerstände und Bahnungen das ihnen entsprechende Korrelat bilden. Alles, was Gegenstand unserer inneren Wahrnehmung werden kann, ist *virtuell*, wie das durch den Gang der Lichtstrahlen gegebene Bild im Fernrohr. Die Systeme aber, die selbst nichts Psychisches sind und nie unserer psychischen Wahrnehmung zugänglich werden, sind wir berechtigt anzunehmen gleich den Linsen des Fernrohrs, die das Bild entwerfen.⁵¹

Wie schon im »Entwurf« läßt sich das eigentliche psychische Geschehen nur zwischen den »Elementen des Nervensystems« lokalisieren, als »Widerstände und Bahnungen«, als ort- und substanzlose Kräftedifferenzen, denen in der skripturalen Analogie die verschiedenen »Umschriften« entsprechen. Dagegen lassen sich die Systeme, »die selbst nichts psychisches sind«, im Bild des Fernrohrs erfassen: als »Linsen«. Der »psychische Ap-

⁴⁹ Freud: Die Traumdeutung, II/III, 109.

⁵⁰ Ebd., II/III, 105.

⁵¹ Ebd., II/III, 615f.

parat« der »Traumdeutung« ist eine optische Maschine, aber die Bilder, die er im Bewußtsein des Träumers flimmern läßt, sind determiniert durch die Schrift des Psychischen, sind Produkt einer »Übersetzung«:

Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennen lernen sollen.⁵²

Weil der bildhafte »Trauminhalt« von sprachlichen »Traumgedanken« beherrscht ist, täuscht sich jeder, der etwa versuchen wollte, die Traum-bilder als Bilder anzusehen. Wer dagegen Träume richtig verstehen will, muß sie als »Bilderschrift« auffassen:

Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte. Ich habe etwa ein Bilder-rätsel vor mir:⁵³

Die »richtige Beurteilung« des Rebus ist erst möglich, wenn man sich bemüht, »jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist«. ⁵⁴ Was jedoch bereits das Bild an Sinn zu kommunizieren scheint, ist pure Täuschung:

Für unsere Deutung bleibt es Vorschrift, den scheinbaren Zusammenhang im Traum, als seiner Herkunft nach verdächtig, in allen Fällen unbeachtet zu lassen und vom Klaren, wie vom Verworrenen den gleichen Weg des Rückgangs zum Traummaterial einzuschlagen.⁵⁵

Nicht nur die Bilder des Traumes bleiben also auf der Strecke, sondern auch das, was etwa sinnvoll an ihnen erscheint, ist »seiner Herkunft nach verdächtig« und darf die »Übertragung« in die »Sprache der Traumgedanken« nicht überstehen. Sehr treffend bemerkt dazu der Medientheoretiker Friedrich Kittler:

⁵² Ebd., II/III, 283.

⁵³ Ebd., 283f.

⁵⁴ Ebd., II/III, 284.

⁵⁵ Ebd., II/III, 504f.

Daß »Die Traumdeutung« das Phänomen Traum ignoriert [...], ist schon der erste Schritt zur Entzifferung. Transpositionen liquidieren ihr Ausgangsmedium. An Freuds Forderung, jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, ist jede Silbe und jedes Wort wörtlich zu nehmen.⁵⁶

Durch den Primat einer latenten »Sprache der Traumgedanken«, die über das formale Kriterium differentieller Zeichenbeziehungen definiert ist, fallen die Bilder und der mit ihnen verbundene Sinn also buchstäblich der Verdrängung durch sprachliche Zeichen anheim. Die Traumanalyse achtet nur auf Relationen zwischen Bildelementen und ignoriert deren bildlichen Sinn, indem sie sie als metaphorische Substitutionen und metonymische Verschiebungen⁵⁷ auffaßt, die durch die Traumzensur bewirkt und durch die Analyse rückgängig gemacht werden. Da Bilder die Wahrheit allemal nur entstellt wiedergeben, müssen sie zerlegt und anhand ihrer immanenten Relationen in die »Sprache der Traumgedanken« überführt werden, die gleichzeitig die der Psychoanalyse ist. Was also hier als der poetologische Aspekt der Psychoanalyse behandelt wird – die Texterzeugung durch Bildzersetzung – ist für Freud stets die Rekonstruktion eines ursprünglichen Sinns. So wird nicht nur, wie Derrida schreibt, »die topische, zeitliche und formale Regression des Traumes als Rückweg in einer Schriftlandschaft gedeutet werden müssen«,⁵⁸ sondern auch die der Traumdeutung. Und weil Bilder auf dieser Reise durch skripturale Seelenlandschaften nur abseitige Irrlichter sind, die die Deutung vom richtigen Wege abbringen, erteilt Freud auch gleich die entsprechenden »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«:

Man strebt zweierlei bei ihm [i. e. dem Patienten] an, eine Steigerung seiner Aufmerksamkeit für seine psychischen Wahrnehmungen und eine Ausschaltung der Kritik, mit der er die ihm auftauchenden Gedanken sonst zu sichten pflegt. Zum Zwecke seiner Selbstbeobachtung mit gesammelter Aufmerksamkeit ist es vorteilhaft, daß er eine ruhige Lage einnimmt und die Augen schließt;⁵⁹

⁵⁶ Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München ³1995; S. 347.

⁵⁷ Vgl. Freud: Die Traumdeutung; II/III, 284ff und 310ff.

⁵⁸ Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 316f (s. Anm. 30).

⁵⁹ Freud: Die Traumdeutung; II/III, 105.

Das Gegenstück zu dieser »analytischen Grundregel« für den Patienten bildet beim Analytiker die »gleichschwebende Aufmerksamkeit«, ⁶⁰ das heißt der Verzicht auf alle bewußte Kritik des ihm Mitgeteilten:

[E]r [i. e. der Analytiker] soll dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analytisierten einstellen wie der Receiver des Telefons zum Teller eingestellt ist. ⁶¹

Daß schließlich auch der Analytiker sich nicht durch die Beobachtung des Patienten ablenken lassen soll, ergibt sich schon aus der klassisch gewordenen Konstellation von Sessel und Couch, wie Freud sie in seinem Behandlungszimmer in Wien eingeführt hat. Damit die Unbewußten kommunizieren können, ohne dabei von außen durch Bildeindrücke gestört zu werden, müssen Wahrnehmung und Bewußtsein, die bildhaften Ränder des psychischen Apparates, bei Arzt und Patient konsequent ausgeschaltet werden. Wiederum lautet also das mediale Funktionsprinzip der Psychoanalyse: Optimierung des Schriftverkehrs durch Elimination der Bilder.

Die optische Metaphorik aber, die den »psychischen Apparat« der »Traumdeutung« noch ganz beherrscht, wird Freud erst wesentlich später eliminieren und ebenfalls in eine skripturale überführen. Dies geschieht in der kurzen »Notiz über den Wunderblock« von 1925, deren in diesem Zusammenhang relevante Passagen im wesentlichen für sich sprechen, und daher hier fast unkommentiert wiedergegeben werden können:

Wenn ich meinem Gedächtnis mißtraue, – der Neurotiker tut dies bekanntlich in auffälligem Ausmaße, aber auch der Normale hat allen Grund dazu – so kann ich dessen Funktion ergänzen und versichern, indem ich mir eine schriftliche Aufzeichnung mache. Die Fläche, welche die Aufzeichnung bewahrt, die Schreibtafel oder das Blatt Papier, ist dann gleichsam ein materialisiertes Stück des Erinnerungsapparates [...]. ⁶²

Die Schreibtafel hat dabei den Vorteil, daß sie durch Löschung stets von neuem aufnahmebereit gemacht werden kann, wodurch sie allerdings die Fähigkeit zur Erhaltung von »Dauerspuren« einbüßt. Umgekehrt

⁶⁰ Vgl. Freud: Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung; VIII, 377.

⁶¹ Ebd., VIII, 381.

⁶² Freud: Notiz über den Wunderblock, VIII, 3.

erhält das beschriebene Blatt Papier zwar »dauerhafte ›Erinnerungsspuren‹«, die aber nicht wieder gelöscht werden können, so daß es hier an der »unbegrenzten Aufnahmefähigkeit« mangelt.⁶³ Der »Wunderblock« aber vereinigt beide Fähigkeiten:

Vor einiger Zeit ist nun unter dem Namen Wunderblock ein kleines Gerät in den Handel gekommen, das mehr zu leisten verspricht als das Blatt Papier oder die Schiefertafel. Es will nicht mehr sein als eine Schreibtafel, von der man die Aufzeichnungen mit einer bequemen Hantierung entfernen kann. Untersucht man es aber näher, so findet man in seiner Konstruktion eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit dem von mir supponierten Bau unseres Wahrnehmungsapparates und überzeugt sich, daß es wirklich beides liefern kann, eine immer bereite Aufnahmsfläche und Dauerspuren der aufgenommenen Aufzeichnungen.

Der Wunderblock ist eine in einen Papierrand gefaßte Tafel aus dunkelbräunlicher Harz- oder Wachsmasse, über welche ein dünnes, durchscheinendes Blatt gelegt ist [...]. Dieses Blatt ist der interessantere Anteil des kleinen Apparates. Es besteht selbst aus zwei Schichten [...]. Die obere Schicht ist eine durchsichtige Zelluloidplatte, die untere ein dünnes, also durchscheinendes Wachspapier. [...]

Man gebraucht diesen Wunderblock, indem man die Aufschreibung auf der Zelluloidplatte des die Wachstafel deckenden Blattes ausführt. Dazu bedarf es keines Bleistiftes oder einer Kreide, denn das Schreiben beruht nicht darauf, daß Material an die aufnehmende Fläche abgegeben wird. Es ist eine Rückkehr zur Art wie die Alten auf Ton- und Wachstäfelchen schrieben. Ein spitzer Stilus ritzt die Oberfläche, deren Vertiefungen die »Schrift« ergeben. Beim Wunderblock geschieht dieses Ritzen nicht direkt, sondern unter Vermittlung des darüber liegenden Deckblattes. Der Stilus drückt an den von ihm berührten Stellen die Unterfläche des Wachspapiers an die Wachstafel an und diese Furchen werden an der sonst glatten weißlichgrauen Oberfläche des Zelluloids als dunkle Schrift sichtbar.⁶⁴

[...]

Hebt man das ganze Deckblatt – Zelluloid und Wachspapier – von der Wachstafel ab, so verschwindet die Schrift und stellt sich, wie erwähnt, auch später nicht wieder her. Die Oberfläche des Wunderblocks ist schriftfrei und von neuem aufnahmefähig. Es ist aber leicht festzustellen, daß die Dauerspur des Geschriebenen auf der Wachstafel selbst erhalten bleibt und bei geeigneter Belichtung lesbar ist. Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahmsfläche wie eine Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock; er löst

⁶³ Ebd., VIII, 3f.

⁶⁴ Ebd., VIII, 5f.

das Problem, die beiden Leistungen zu vereinigen, indem *er sie auf zwei gesonderte, mit einander verbundene Bestandteile – Systeme – verteilt*. Das ist aber ganz die Art, wie nach meiner oben erwähnten Annahme unser seelischer Apparat die Wahrnehmungsfunktion erledigt. Die reizaufnehmende Schicht – das System *W-Bw* [i. e. Wahrnehmung-Bewußtsein] bildet keine Dauerspuren, die Grundlagen der Erinnerung kommen in anderen, anstoßenden Systemen zustande.⁶⁵

Beinahe dreißig Jahre nachdem der skripturale Ursprung des Psychischen in dem zitierten Bief an Wilhelm Fließ von 1896 beginnt, sich explizit in Freuds Metaphorik abzuzeichnen, wird auch der psychische Apparat in die Analogie der Schrift »übersetzt«. Wie Derrida in seinem Aufsatz feststellt, ist der Wunderblock genau jene »vorderhand nicht ausdenkbare Maschine«, die der »Entwurf« gefordert hatte.⁶⁶ Der Wunderblock erfüllt exakt die ehemals paradoxe Forderung »unbegrenzter Aufnahmefähigkeit« bei gleichzeitiger »Erhaltung von Dauerspuren«. Beinahe erstaunt darüber, endlich ein passendes Bild, eine treffende Metapher für den »psychischen Apparat« gefunden zu haben, konstatiert Freud die Analogie des Wunderblocks zu seiner Konzeption. Diese Verwunderung mag darin begründet sein, daß der Begriff eines sinnvollen Bildes, einer treffenden Metapher, für die Psychoanalyse nicht denkbar ist, weil Bilder, seien es nun Träume, Symptome oder Kindheitserinnerungen, durch die ihnen eigene »Entstellung« die Wahrheit stets nur preisgeben, indem sie sie verbergen. Während aber Freud noch glaubt, mit dem Wunderblock eine gute Metapher gefunden zu haben, findet mit der »Notiz über den Wunderblock« die Psychoanalyse tatsächlich zu sich selbst zurück, denn nicht metaphorisch ist das Psychische Schrift und der Apparat eine Schreibmaschine, sondern buchstäblich: Wort für Wort. Bilder aber werden dank dieser Konzeption an die Grenzen des »psychischen Apparates«, und damit ins Jenseits des Psychischen befördert, sobald sie erscheinen.

⁶⁵ Ebd., VIII, 6f.

⁶⁶ Vgl. Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, S. 312 (s. Anm. 30).

III Der andere Schauplatz und die Anamorphose des Subjekts

Nachdem sich die Untersuchung der Psychoanalyse als ikonoklastischer Poetologie bisher nur auf Texte Freuds bezogen hat, stellt sich nun die Frage, ob der besagte Ikonoklasmus nur eine Eigenheit des Freudschen Diskurses sei, die sich etwa in der Richtung von Lacans Vorhaben einer Analyse von Freuds spezifischem Begehren theoretisch einholen ließe, oder ob diese Tendenz hier nur ihren Ursprung hat und seither im gesamten psychoanalytischen Diskurs insistiert, der ja nach wie vor nicht aufhört, auf seinen Begründer Freud zurückzukommen. Auskunft darüber soll im folgenden der wohl prominenteste ›Rückkehrer zu Freud‹ geben: Jacques Lacan.

Der Name Lacan verbindet sich im analytischen Diskurs mit der beachtlichen, aber durchaus umstrittenen Leistung, die Psychoanalyse auf den Stand der modernen Sprachwissenschaft gebracht zu haben, wie sie von Ferdinand de Saussure in den Vorlesungen seines »Cours de linguistique générale«⁶⁷ begründet wird. Diese theoretische Neuerung erfolgt allerdings nicht als Synthese zweier eigenständiger Theorien, insofern Lacan die strukturelle Linguistik überall in den Schriften Freuds präfiguriert zu finden glaubt und sie, so sie sich nicht von selbst fügt, den psychoanalytischen Erfordernissen kurzerhand anpaßt. Die Frage ist nun, ob eine strukturelle, also von formalen Kriterien geleitete Relektüre der Theorie Freuds, wie sie Lacans Schriften und Seminare darstellen, dennoch die von Freud induzierte ikonoklastische Tendenz übernimmt, ob er, anders gesagt, Freud tatsächlich so beim Wort nimmt, wie er es stets beteuert hat.

Identität – ein Wahnsinn für sich

Auch in Lacans Theorie läßt sich eine für ihre Entwicklung fundamentale ›optische Urszene‹ entdecken, und zwar in dem Aufsatz »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, mit dessen Veröffentlichung Lacan gleichzeitig erstmals für wissenschaftliches Aufsehen sorgt.

⁶⁷ Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Genf 1915.

Unter der Bezeichnung »Spiegelstadium« faßt Lacan die Tatsache, daß Säuglinge ihr Bild im Spiegel zu erkennen vermögen, noch bevor sie in der Lage sind, sich selbständig fortzubewegen und artikuliert zu sprechen:

Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.⁶⁸

Die »Verwandlung«, die diese Identifikation beim Subjekt bewirkt, charakterisiert Lacan folgendermaßen:

Das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.⁶⁹

Die »Ichfunktion«, die, wie schon der Titel des Aufsatzes es vorwegnimmt, im Spiegelstadium »gebildet« wird, basiert auf »der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation« und heckt für das Subjekt nichts als »Phantasmen« aus, die schließlich in eine »wahnhafte Identität« mit sich selbst münden. Diese Identität mit sich selbst und die Ganzheit des (eben deshalb so genannten) Individuums, seit Descartes' *Co-gito* Kennzeichen des souveränen Subjekts mit seinem gesunden (Selbst-) Bewußtsein, führt Lacan zurück auf eine Täuschung durch das Spiegelbild, das Souveränität, Identität und Ganzheit eben nur vorspiegelt und als »wahnhafte« in einem imaginären Raum ansiedelt.⁷⁰ Und da im Spiegelstadium die psychische Instanz des bewußten »Ich« entsteht, die seit

⁶⁸ Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders.: Schriften I. Weinheim, Berlin 1996; S. 64.

⁶⁹ Ebd., S. 67.

⁷⁰ Als früher Vorläufer Lacans kann in diesem Punkt E. T. A. Hoffmann gelten, der seinen Erzähler in »Der Sandmann« ein Portrait entwerfen läßt, das man »ähnlich findet, ohne das Original zu kennen«, womit er eine Forderung stellt, die einzig das jeweils eigene Spiegelbild erfüllen kann. Vgl. hierzu Kittler, Friedrich: Das Phantom unseres Ich. In: Kittler, Friedrich A. / Turk, Horst (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Frankfurt a. M. 1977; S. 163.

Freud als »Realitätsprinzip«⁷¹ »die ganze mentale Entwicklung des Subjekts« bestimmt, charakterisiert diese fundamentale Täuschung fortan alle Bilder des Bewußtseins.⁷² Worin besteht aber diese fundamentale Täuschung, der das Subjekt notwendigerweise unterliegt? Sie besteht, so Lacan, darin, daß das Subjekt weder souverän ist, weil der Säugling zur Zeit des Spiegelstadiums ohne die Hilfe eines Anderen gar nicht vor den Spiegel gelangt, noch mit seinem Bild von sich identisch, einfach weil der Spiegel alles seitenverkehrt wiedergibt. So kann sich das bewußte Ich als mit sich selbst identisch erst konstituieren, weil es, verführt durch »die lockende Täuschung der räumlichen Identifikation«, sich selbst als jenen Anderen im Spiegel imaginiert und dabei das Prinzip des Anderen einfach übersieht, das für die Entstehung seiner Identität dennoch unerläßlich ist. Wiederum ist also getäuscht, wer sich etwa auf »Bildwerte« verlassen wollte, wohingegen die »richtige Beurteilung« in einer anderen Richtung, in der Richtung des Anderen nämlich, zu suchen ist.

Die Funktion des Anderen, gegen das sich das Bewußtsein isolieren muß, um als identisches bestehen zu können, auf das es aber gleichzeitig zu seiner Konstitution angewiesen ist, bestimmt Lacan in seinem Aufsatz »Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder Die Vernunft seit Freud«. Auch hierbei hält er sich streng an die Richtlinien, die Freud für die Behandlung von Bildern vorgibt: Ignoranz gegenüber jedem logischen Sinn, den die Bilder enthalten, und statt dessen Konzentration auf die Zeichenbeziehungen, die Sinn erst machen. Diese beschreibt Lacan unter direktem Verweis auf »Die Traumdeutung« und im expliziten Rückgriff auf Saussures Linguistik, folgendermaßen:

Die Entstellung, im Französischen *transposition*, in der Freud die allgemeine Vorbedingung der Traumfunktion aufzeigt, ist, was wir weiter oben mit Saussure als Gleiten des Signifikats unter dem Signifikanten bezeichnet haben, das im Diskurs immer (auf, wohlgemerkt, unbewußte Weise) wirksam ist.⁷³

⁷¹ Vgl. Freud: Das Ich und das Es; XIII, 235–290.

⁷² Das Bewußtsein wurde, wie es die Auffassung als »reflektierende« Instanz des Subjekts belegt, auch in der Tradition als Spiegel der Welt im Menschen gedacht. Wirklich neu ist an dieser Theorie also nur die fundamentale Täuschung, der damit das Subjekt unterliegt.

⁷³ Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder Die Vernunft seit Freud. In: ders.: Schriften 2. Weinheim, Berlin ³1991; S. 36.

So wird es möglich, die beiden Mechanismen der Traumarbeit, von Freud als »Verdichtung« und »Verschiebung« bezeichnet,⁷⁴ mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Kategorien zu präzisieren:

Es finden sich hier aber beide Abhänge der Einwirkung des Signifikanten auf das Signifizierte.

Die Verdichtung [...] meint die Überbelastungsstruktur der Signifikanten, in der die Metapher ihr Feld einnimmt, wobei der Name (Verdichtung) darauf hinweist, daß dieser Mechanismus von der Natur der Poesie ist, und zwar soweit, als er deren eigentlich traditionelle Funktion einschließt.

Die Verschiebung [...] ist dieses Umstellen der Bedeutung, das die Metonymie zeigt, und das seit seinem Erscheinen bei Freud als jenes Mittel des Unbewußten gedacht wird, das am besten geeignet ist, die Zensur zu umgehen.⁷⁵

Und da uns Freud, so Lacan, »in der Traumanalyse nichts anderes vorführen will, als die Gesetze des Unbewußten in ihrer allgemeinsten Gültigkeit«,⁷⁶ lautet Lacans Pointe, die Freuds Annahmen radikalisiert, einfach indem sie sie beim Wort nimmt: »*Das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache.*«⁷⁷ Die Gesetzmäßigkeiten der Struktur des Unbewußten kann Lacan daher den Vorlesungen Saussures entnehmen, und er kommt zu Ergebnissen, die weitgehend mit denen von Jacques Derridas paralleler Lektüre übereinstimmen.⁷⁸ Demnach können sprachliche Zeichen nur Sinn und Bedeutung (also ein Signifikat) erlangen, weil sich ihre materiellen Bestandteile (Signifikanten) voneinander unterscheiden. Saussures »Arbitrarität« in der Verbindung von Signifikant und Signifikat kommt überhaupt erst zum Zug, weil die Differenz der Signifikanten untereinander dieselben unterscheidbar macht. Diese Tatsache eröffnet das Spiel einer signifikanten Kombinatorik, die Signifikate von der konkreten Lokalisation »ihres« Signifikanten in der Kette abhängig macht, zu der dieser sich mit anderen Signifikanten verbindet, von denen er sich unterschei-

⁷⁴ Vgl. Freud: Die Traumdeutung; II/III, 283–314.

⁷⁵ Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder Die Vernunft seit Freud, S. 36 (s. Anm. 73).

⁷⁶ Ebd., S. 40.

⁷⁷ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 26 (s. Anm. 3).

⁷⁸ Vgl. Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1996; S. 49–129. Der gemeinsame Weg der Interpretation endet an dem Punkt, wo Lacan aus technischen Gründen auf dem Primat der Mündlichkeit besteht, Derrida aber auf dem der Schrift, die er mit der Differenz identifiziert.

det. So wird das Signifikat zu einem labilen, stets temporären Gebilde, das sofort erlischt und einem anderen Platz macht, vertauscht man nur einen Signifikanten gegen einen anderen, oder ändert die Reihenfolge, wie es beim Anagramm der Fall ist.⁷⁹ Genau das meint Lacan, wenn er von der »Einwirkung des Signifikanten auf das Signifizierte« spricht: Das Signifikat ist zu einem Effekt des Signifikanten geworden, Sinn zu einer letztlich unfaßbaren Erscheinung, weil er entlang zweier Achsen, jener »Abhänge«, entflieht, die durch die signifikante Verweisungsstruktur vorgegeben werden. Zum einen verweist der Signifikant metonymisch auf die Kette, in der er seinen Platz einnimmt, zum anderen metaphorisch⁸⁰ auf Signifikanten, die seinen Platz in der Kette einnehmen könnten, deren Platz auch er wiederum einnimmt und deren Bedeutung er so supplementiert und antizipiert. Daher ist das transzendente Signifikat eher in der metaphorischen Richtung zu suchen, während es sich bei der Metonymie um die »eigentliche signifikante Funktion«⁸¹ handelt, um das System differentieller Verweise, das Signifikate erst ins Spiel bringt:

Man kann also sagen, daß der Sinn in der Signifikantenkette insistiert, daß aber nicht ein Element der Kette seine Konsistenz hat in der Bedeutung, deren es im Augenblick gerade fähig ist.⁸²

Bereits hier, bei den sprachwissenschaftlichen Prämissen seiner Theorie, die er immerhin mehr als zehn Jahre vor Einführung des Etiketts »Poststrukturalismus« formuliert, wird die Originalität Lacans deutlich. Seinen großen Coup allerdings stellt erst die Übertragung dieser Erkenntnisse auf Freuds »psychischen Apparat«⁸³ dar, der folgende Frage zugrunde liegt:

⁷⁹ Es dürfte daher kein Zufall sein, daß Saussure auch Studien über Anagramme betrieb.

⁸⁰ Lacans Metonymie faßt die moderne Linguistik unter der Bezeichnung des »Syntagma«, das aufgrund der linearen Bewegung der Schrift in der Zeit strenggenommen der diachronen Linguistik zugeordnet werden muß, während es sich bei der Metapher um einen »paradigmatischen« Verweis handelt, der als synchroner den Ort ins Spiel bringt. Nach Jacques Derridas Meinung prägt diese sprachliche Struktur entscheidend die Vorstellungen von Raum und Zeit. Vgl. dazu Derrida, Jacques: *Die différance*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999; S. 31–56.

⁸¹ Lacan: *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten*, S. 30 (s. Anm. 73).

⁸² Ebd., S. 27.

⁸³ Vgl. Freud: *Die Traumdeutung*; II/III, 541ff.

Ist der Platz, den ich als Subjekt des Signifikanten einnehme in bezug auf den, den ich als Subjekt des Signifikats einnehme, konzentrisch oder exzentrisch? Das ist die Frage.⁸⁴

Das »Subjekt des Signifikats« – das ist das Ich-Bewußtsein des Cartesischen Cogito, dem nach wie vor Sinn und Bedeutung, sowie die mit ihnen an die Identität des »Ich« geknüpften Bilder der Wahrnehmung zugeordnet sind, nur eben nicht mehr als Gewißheiten, sondern als imaginäre Täuschung, die im Spiegelstadium ihren Ursprung hat. Demgegenüber steht, streng vom Bewußtsein getrennt, wie Saussures Signifikant vom Signifikat, das »Subjekt des Signifikanten«, das unbewußte Subjekt, dessen metonymische Bewegung nun Ursprung und Voraussetzung der Leistungen des Bewußtseins ist. Es muß also von einer Exzentrizität zweier verschiedener Subjekte, oder besser, von einer Spaltung⁸⁵ des bisher einheitlichen Subjekts gesprochen werden, von dem das einst souveräne Cartesische Subjekt der Selbstgewißheit nun den beherrschten Teil darstellt, der sich als selbst-identischer nur durch eine illusorische Isolation gegen den Anderen behaupten kann. Wo aber ist bei alledem jener »Andere« zu suchen, der für Lacans Theorie eine so entscheidende Rolle spielt?

Zur Unzeit am Abort

Der imaginäre Sinn, den die metonymische Bewegung des Signifikanten generiert, wurde oben als instabile, ephemere Lokalisation in der Signifikanten-Kette bezeichnet. So läßt sich das Bewußtsein als eine Art »imaginärer Fleck« inmitten der tendenziell endlosen symbolisch-signifikanten Verweisungsstruktur des Unbewußten ausmachen. Das oben beschriebene »Rinnen« des Sinns, das »Gleiten« der Bedeutung ist in dieser Topologie als ein Abfließen, ein Entgleiten entlang der »Abhänge« der signifikanten Kette aus dem Bereich des Bewußtseins beschreibbar. Jeg-

⁸⁴ Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten, S. 42 (s. Anm. 73).

⁸⁵ Präziser gefaßt müßte hier von einer doppelten Spaltung die Rede sein, denn das Prinzip der Differenz regiert beide »Abhänge«: einmal den metaphorischen der Trennung von Bewußtsein und Unbewußtem, dem sich grundlegende Oppositionen, wie z. B. präsent-absent und manifest-latent, verdanken; zum anderen den metonymischen der diskontinuierlichen Bewegung des Signifikanten im Unbewußten.

liche Bedeutung hat demnach die Tendenz ständig aus dem Bewußtsein in den Bereich des Unbewußten zu ›entfliehen‹ (woher sie auch kam), was genau der Bewegung entspricht, die Lacan als metonymische faßt. Wiederum insistiert der imaginäre Sinn zwischen den (das heißt: in der Differenz der) Signifikanten der unbewußten Sprache, woher er kommt und wohin er ›entflieht‹. In dieser Bewegung erkennt nun Lacan das unbewußte Begehren, das sich, gemäß der Struktur des Unbewußten, nicht nur fortwährend nach dem Modell der Metonymie verschiebt um sich anderswohin zu richten, sondern buchstäblich Metonymie ist.⁸⁶ So kann man schließlich festhalten, daß die bewußten Bedeutungen, die ja nur Täuschungen der identifikatorischen Spiegelung sind, Ursprung und Wahrheit anderswo haben, an einem anderen Ort, der außerhalb des Bewußtseins liegt. Dieser andere Ort ist eben das Unbewußte, von dem Freud schon in der »Traumdeutung« als dem »anderen Schauplatz« spricht. Nichts anderes meint Lacan, wenn er konstatiert:

Was diese Struktur der signifikanten Kette aufdeckt, ist meine Möglichkeit [...] mich ihrer bedienen zu können um *alles andere* als das damit zu bezeichnen, als das, was sie sagt. Diese Funktion des Sprechens verdient viel eher hervorgehoben zu werden als die Funktion der Verkleidung von (meistens undefinierbaren) Gedanken des Subjekts: Denn sie weist den Platz auf, den dieses Subjekt einnimmt in der Suche nach dem Wahren.⁸⁷

Die Wahrheit des Subjektes, der Platz, »den dieses Subjekt einnimmt in der Suche nach dem Wahren« läßt sich also, entgegen der vielgepriesenen gefühlsechten und trauten Innerlichkeit des bewußten Denkens, anderswo, in einem sprachlich strukturierten ›Draußen‹ situieren. Oder besser, gemäß der Hierarchie der psychischen Systeme: Die Instanz des Bewußtseins kann sich nur mit Hilfe des Unbewußten gegen dieses ›Draußen‹ konstituieren, das das Unbewußte selbst ist. Die These, daß sich die Identität des Bewußtseins gegen das Andere konstituiert, auf dessen Hilfe es dabei gleichwohl angewiesen ist, läßt sich nun präzisieren: Das auf Identität fixierte Bewußtsein isoliert sich gegen das Andere, gegen die Differenz, die identisch ist mit der metonymischen Bewegung

⁸⁶ Hier setzt Lacans Grundformel für das Begehren an, die lautet: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen«, womit das Begehren *nach* dem Anderen gemeint ist und gleichzeitig das *anstelle* des Anderen, die Grundlage des Narzißmus. Vgl. dazu Weber: Rückkehr zu Freud; S. 143–164 (s. Anm. 2).

⁸⁷ Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten, S. 29 (s. Anm. 73).

des Unbewußten, dadurch, daß es selbst ein ›Außen‹ differenziert. So ergibt sich für Lacan folgende Transformation des Cartesischen Cogito:

Ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke. Worte, die jedem frei aufmerksamen Ohr spürbar machen, mit welcher Wieselambiguität der Ring des Sinns auf der verbalen Schnur unserem Zugriff entflieht.⁸⁸

Von der klassischen Einheit des Subjektes ist freilich nicht mehr die Rede, wenn Sein und Denken, die ja stets jene Einheit begründeten, in zwei absolut getrennte Bereiche auseinandertreten. Die Freudsche Entdeckung der Dezentrierung, der Teilung des Subjekts in einen bewußten und einen unbewußten Teil, verschärft Lacan noch, indem er das Bewußtsein letztlich auf jenen Funken Sinn reduziert, der punktuell und flüchtig aus dem Unbewußten aufsteigt und in einer fundamentalen Täuschung jene »wahnhafte Identität« begründet, die wir »Ich« nennen. Das bildhaft-imaginäre Bewußtsein wird nun von der absoluten Übermacht einer unbewußten Sprache regiert, so daß gemäß Freuds Topologie gilt: Es spricht, und Ich gehorcht. Die Bilder des Bewußtseins erhalten ihren Sinn vom Unbewußten, von dort, woher die Sprache spricht, von jenem selbst sinnlosen anderen Ort, der gleichzeitig der Ort des Anderen ist, so daß man hier tatsächlich von einer Anamorphose des Subjekts sprechen kann: Die Wahrheit der imaginären Bilder, die für (s)ich nur entstellt und verzerrt, eben als Täuschung, auftreten, ist nur erkennbar aus der anderen Perspektive des Unbewußten, von Freuds »anderem Schauplatz« aus. Hinter dem dubiosen »Anderen« aber bleibt auch in den schwindelerregenden Höhen der Lacanschen Abstraktion (und wie könnte es im Falle der Psychoanalyse auch anders sein) das Bild einer Mutter am Bett ihres Kindes erkennbar.⁸⁹ Urszene des »psychischen Apparates«, und damit der Verdrängung der Bilder, bleibt auch hier die Sozialisation des Kindes durch die Mutter via Sprache. So schließt denn das Kind abends die Augen, die Mutter singt ein Liedchen, vielleicht »Horch was kommt von draußen rein«, und das Kind beginnt zu träumen, vielleicht sogar vom Sandmännchen ...

⁸⁸ Ebd., S. 43.

⁸⁹ Auch die klassische, aus Freuds Praxis bekannte Sitzungskonstellation der Psychoanalyse kann im Hinblick auf diese Urszene interpretiert werden, wobei dann der Analytiker als Ersatzmutter den »Anderen« vertritt, der den Patienten im Namen des Vaters die kohärente Rede lehrt – wodurch nicht die Psychoanalyse in die Nähe der Gute-Nacht-Geschichte gerückt werden soll, sondern eher umgekehrt.

IV Blick und Phallus – eine Augentäuschung

Das letzte Kapitel sollte zeigen, daß die Bilder, deren psychoanalytische Urverdrängung sich an Freuds Schriften belegen läßt, auch in Lacans Relektüre nur als entstellende Metaphern wiederkehren, deren wahrer Sinn sich nur aus der Perspektive des »anderen Schauplatzes«, der der des Unbewußten ist, entziffern läßt. Damit steht fest, daß der besagte Ikonoklasmus sich nicht auf den Bereich von Freuds eigenen Schriften beschränkt, sondern über die Grundkonzeption des »psychischen Apparates«, dessen Struktur Lacan, wie alle Nachfolger Freuds, unbefragt übernimmt, den gesamten psychoanalytischen Diskurs bereits in seinen grundlegenden Thesen infiziert. Das zentrale »Credo« der Psychoanalyse aber lautet, gemäß dem universellen Anspruch der Theorie des Unbewußten, in der Formulierung Lacans:

Die psychoanalytische Erfahrung zeigt nicht mehr und nicht weniger, als daß das Unbewußte keine einzige unserer Handlungen aus seinem Feld entläßt.⁹⁰

Das allerdings gilt auch für Analytiker, so daß zu erwarten ist, daß in der Psychoanalyse selbst dort, wo diese sich explizit im Bereich der optischen Wahrnehmung bewegt, die Bilder der besagten Verdrängung zum Opfer fallen, was nun, wiederum an Lacan, untersucht werden soll.⁹¹

Der blinde Fleck im Feld des Sehens

Nur ein einziges Mal widmet Lacan einen ganzen Abschnitt seines Seminars dem »Feld des Sehens«, und zwar ausgerechnet in jenem, das »Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse« behandelt. Zu diesen Grundbegriffen gehört das Feld des Sehens selbstredend nicht – während man statt dessen vielleicht von einer Wiederkehr des Verdrängten sprechen könnte, das sich gerade hier, wo es um die Grundbegriffe der Psychoanalyse geht, natürlich in entstellter Form, Raum verschafft. Wie also plazierte Lacan das Unbewußte im Feld des Sehens?

⁹⁰ Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten, S. 40 (s. Anm. 73).

⁹¹ Freud selbst, der wie Edmund Husserl und Alexius Meinong ein Schüler des Bewußtseinstheoretikers Franz Brentano war, hatte zwar versprochen, noch eine ausführliche Theorie des Bewußtseins zu liefern, doch gehört dieses Versprechen zu seinen nicht eingelösten.

Den Primärprozeß – der nichts anderes ist als das, was ich in den letzten Stunden in Gestalt des Unbewußten zu definieren suchte – sollten wir einmal mehr in der Erfahrung eines Bruchs, zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein, fassen an jenem »unzeitigen Ort«, wie ich sagte, der uns die Setzung einer *Idee einer anderen Lokalität* abnötigt [...], jener andere Raum, Schauplatz, der ein *Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein* darstellt.⁹²

Noch bevor die Bilder der Wahrnehmung das Bewußtsein erreichen, entfaltet die unbewußte Sprache ihre Wirkung, indem sie zur »Unzeit« das, was eine objektive Wahrnehmung wäre, zur imaginären Täuschung des Bewußtseins entstellt und verschiebt. Eben diese, oben bereits als Metonymie eingeführte, unbewußte Funktion der Verschiebung entlang der signifikanten Kette identifiziert Lacan als das unbewußte Begehren, das im Bewußtsein immer als ein Fehlen, als Absenz markiert ist, weil es sich, entgegen der imaginären Präsenz des Bewußtseins, stets und unendlich auf etwas anderes an einem anderen Ort richtet. Das Bewußtsein kann sich daher nur an Ersatzobjekten befriedigen,⁹³ oder besser: an halluzinatorisch-bildhaften Vorstellungen dieser Objekte – eine Befriedigung, die immer nur eine kurzfristige ist, da auch sie dem oben beschriebenen Rinnen der Bedeutung, der Flüchtigkeit des Sinns unterliegt. Die Ersatzobjekte, die Lacan als defiziente Substitutionen eines sich stets entziehenden »Objekts *a*«⁹⁴ faßt, das die Ursache des Begehrens darstellt, können nie genügen, nie endgültig befriedigen, weil das unbewußte Begehren eben als Metonymie, als ursprünglicher Mangel definiert ist, der am konkretisierten »Objekt *a*«, gerade weil es »da ist«, selbst fehlt. Das »Objekt *a*« nun, das als Ursache des unbewußten Begehrens das Feld des Sehens beherrscht, bestimmt Lacan als »Blick«:

⁹² Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 62 (s. Anm. 3).

⁹³ Hier tut sich nach Freud die Dimension auf, in der der Fetisch seinen Platz als Metapher des unbewußten Begehrens einnimmt. Vgl. dazu Freud: Fetischismus; XIV, 311–317.

⁹⁴ Das »Objekt *a*« entsteht durch die Teilung des Subjekts; es ist gleichsam der abgespaltene Teil desselben, der die Andersheit des Anderen, die Entstellung der entstellten Stelle, die der andere Ort ist, garantiert, und damit die Ursache des unbewußten Begehrens. Daher kann es weder imaginiert werden, weil es sich als Ursache des Begehrens stets entzieht, noch symbolisiert, weil es den Anderen verkörpert, und als solche Verkörperung die Funktion des Signifikanten, die Verschiebung, verfehlt. Es steht somit an der Grenze des Imaginären und des Symbolischen: Als abwesendes ist es stets präsent (ursprünglicher Mangel), als repräsentiertes kann es nie genügen (unendliches Begehren). Vgl. hierzu Weber: Rückkehr zu Freud, S. 179–196 (s. Anm. 2).

Man wird so bemerken, daß die Funktion des Flecks und des Blickes dieses Feld [i. e. das Feld des Sehens] im Innersten regiert, gleichzeitig aber sich jener Art des Sehens entzieht, das sich selbst genügt, indem es sich als Bewußtsein imaginiert.

Worin das Bewußtsein sich auf sich selbst zurückbeziehen kann – wie »Die junge Parze« bei Valéry sich begreifen kann als *sich sich sehen sehend* – ist Eskamotage.⁹⁵

Lacans Frage, ob man nicht »die Funktion des Auges von der Funktion des Blicks unterscheiden«⁹⁶ müsse, zielt also genau auf die Spaltung des Subjekts in Bewußtsein und Unbewußtes, wobei letzteres durch seine Interventionen die eigentliche Funktion des Auges, das Sehen also, entscheidend determiniert: »Ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.«⁹⁷ Die Identität des Bewußtseins, das sich als »sich sich sehen sehend« imaginiert, ist verbindlich nur für junge Parzen und beruht wiederum auf einer spekulativen Identifikation mit dem Anderen – auf einer Augentäuschung mithin, die darin besteht, daß sich das Bewußtsein eben nur als Blick, als Anderer imaginiert, der ihm aufgrund der narzißtischen Fixierung auf Identität doch stets entgeht. Für die Psychoanalyse tritt allerdings gerade hier, auf dem Feld des Sehens, eine besondere Schwierigkeit auf:

Der Blick kann in sich selbst das Objekt *a* der Lacanschen Algebra enthalten, in dem das Subjekt zu Fall kommt. Und es ist das Spezifische des Sehfelds wie der ihm eigenen Befriedigung, daß hier der Fall, der Sturz des Subjekts [...] aus Strukturgründen immer unbemerkt bleibt, da er sich auf Null reduziert.⁹⁸

Gerade auf dem Feld des Sehens, wo die Funktion des Bewußtseins am reinsten greifbar erscheint, ist seine Selbsttäuschung lückenlos. Nun ist aber die Psychoanalyse, wie bereits bei Freud anhand des psychischen Traumas erläutert, bei ihren Rückschlüssen auf das unbewußte Begehren stets darauf angewiesen, daß sich die »Einwirkung des Signifikanten aufs Signifizierte« zeigt, und zwar als jener markante Mangel im Bewußtsein,⁹⁹ der durchaus nicht als Paradox, sondern vielmehr als der positive

⁹⁵ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 80f (s. Anm. 3).

⁹⁶ Ebd., S. 80.

⁹⁷ Ebd., S. 78.

⁹⁸ Ebd., S. 83.

⁹⁹ Beispiele für dieses »markante Fehlen« sind die Erinnerung an das Trauma, das jeder

Ort, an dem die bildhaften Symptome statthaben, begriffen wird. Wo ist aber in diesem Fall das markante Fehlen zu suchen, wenn sich der Blick, das »Objekt *a*« auf dem Feld des Sehens, so gründlich entzieht, daß er »sich auf Null reduziert«? Die Antwort liegt, wie meistens bei Lacan, schon in der Frage, die er wie folgt präzisiert: »Wenn also der Blick die Kehrseite des Bewußtseins ist, wie wäre er dann bildlich zu denken?«¹⁰⁰ Das Bewußtsein hält sich in der Dimension des Sehens (während es »von überall her erblickt ist«), und so ergibt sich als seine Kehrseite ein ›Zu-sehen-Geben‹, das vor jedem Sehen statthat, weil es dem Unbewußten entspringt, dem Ort des Anderen, den auf dem Felde des Sehens der Blick verkörpert: Der Blick sieht also nichts, er ist blind – aber er gibt zu sehen. So kann Lacan schließlich doch das Unbewußte auf dem Feld des Sehens präsentieren, indem er exemplarisch auf die Malerei zurückgreift, die ja gerade Bilder für den Anderen produziert,¹⁰¹ zu sehen gibt und somit als Niederlegung des Blicks begreifbar ist, draußen, am Ort des Anderen. Zunächst aber gilt es zu untersuchen, wie Lacan das Bild definiert:

Das Sehen folgt einem Modus, den man allgemein mit Bildfunktion bezeichnen könnte. Diese Funktion ist definierbar durch zwei Einheiten im Raum, die sich Punkt für Punkt entsprechen. Dabei ist es gleichgültig, über welche optischen Vermittlungen die Beziehung läuft, und es ist gleichgültig, ob ein Bild virtuell oder real ist, wesentlich ist die Punkt-für-Punkt-Entsprechung. Was sich auf dem Feld des Sehens nach diesem Bild-Modus richtet, läßt sich auf dieses einfache Schema reduzieren, aufgrund dessen auch die Anamorphose herzustellen ist, das heißt, es läßt sich reduzieren auf das Verhältnis eines an eine Fläche gebundenen Bilds zu einem bestimmten Punkt, den wir ›Geometralpunkt‹ heißen wollen. Was immer sich nach dieser Methode [...] bestimmt, mag sich Bild/image nennen.¹⁰²

Neurose zugrunde liegt, die Fehlleistungen, wie Versprecher, im Alltagsleben, aber auch logische Brüche in literarischen Texten und Kranken geschichten (was für die Psychoanalyse in gewisser Weise dasselbe ist), und sogar das Weiß des Papiers, die unmarkierten Stellen in gedruckten Texten, also Buchstabenabstände und Textränder. Vgl. hierzu z. B. Freud: *Psychopathologie des Alltagslebens*; IV, 5–310.

¹⁰⁰ Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 90 (s. Anm. 3).

¹⁰¹ Dieser Definition entsprechen grundsätzlich alle Bildmedien, also auch Film und Photographie, auf die sich Lacan andernorts ebenfalls beruft. Vgl. z. B. Lacan, Jacques: *Das Ich in der Theorie Freuds. Das Seminar II*. Weinheim, Berlin 21991; S. 63.

¹⁰² Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 92 (s. Anm. 3).

Den »Geometralpunkt« identifiziert Lacan, mit dem Hinweis auf die Gleichzeitigkeit seiner Entdeckung mit der Theorie des Cartesischen Subjekts und Descartes' eigene optisch-geometrische Forschung, als die Perspektive des Bewußtseins, die er nun als »geometrale« bezeichnet.¹⁰³ Gerade diese »geometrale Perspektive« der Bilder des Bewußtseins aber beschreibt Lacan als auch dem Blinden zugänglich:

Der geometrale Raum des Sehens – selbst die imaginären Bezirke im virtuellen Raum des Spiegels, auf die es mir sehr ankommt, wie sie wissen – läßt sich von einem Blinden vollkommen rekonstruieren, imaginieren.¹⁰⁴

Diese Imagination kann aber der Blinde, im Unterschied zum Sehenden, nicht irrtümlich einem identischen Ich zuschreiben, eben weil er nicht sieht, so daß er sich ständig in der Perspektive des Anderen hält, also selbst Blick ist, ohne tatsächlich zu sehen und damit den Täuschungen des Ich zu unterliegen. Diese Struktur macht ihn zum Medium der Wahrheit, zum blinden Seher, wie er schon seit der Antike unzählige Male in der Literatur zu finden ist.¹⁰⁵

Wenn sich nun in der Malerei der Blick zeigen soll, so muß diese sich grundsätzlich von der gewöhnlichen Wahrnehmung unterscheiden, in der sich der Blick ja »auf Null reduziert«. Genau das ist nach Lacan auch der Fall:

In der Tat geht es hier um etwas, dessen Abwesenheit auf einem Bild sich immer bemerkbar macht – anders als in der Wahrnehmung. Es ist das zentrale Feld, auf dem das trennende Vermögen des Auges im Sehen maximal zur Entfaltung kommt. Bei jedem Bild kann es nur abwesend sein und durch ein Loch ersetzt – letztlich ein Reflex der Pupille, hinter der der Blick ist. Folglich, und insofern das Bild in ein Verhältnis zum Begehren tritt, ist der Platz eines zentralen Schirms immer markiert. Dieser ist genau das, wodurch ich, vor dem Bild, als Subjekt aus der geometralen Ebene herausgenommen bin.¹⁰⁶

¹⁰³ Ebd., S. 92.

¹⁰⁴ Ebd., S. 93.

¹⁰⁵ Vgl. z. B. auch die Variation des blinden Bettlers in E. T. A. Hoffmanns »Des Veters Eckfenster«, wo sich für den Beobachter der Almosengeber auch gleich deren wahrer Charakter abzeichnet.

¹⁰⁶ Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 115 (s. Anm. 3).

Besonderes Augenmerk gilt hier der »Markierung eines zentralen Schirms«, dem »zentralen Feld«, das den Unterschied zwischen gemalten Bildern und anderen optischen Wahrnehmungen macht: Während letztere eine zentrale Schärfe kennzeichnet, die gegen die Ränder in eine Unschärfe ausläuft, ist das Fehlen dieser Struktur charakteristisch für die Bilder, die die Malerei zu sehen gibt. Das liegt daran, daß der Maler eben nicht »Punkt-für-Punkt« seine eigene Optik darstellt, sondern umgekehrt für den Blick des Anderen malt, der hier der Betrachter ist. Daher rührt das »Subjektive«, das der Malerei stets zueigen ist, und deswegen ist auch das Subjekt, das malerische Kunstwerke betrachtet, »aus der geometralen Ebene herausgenommen«. Der Betrachter des gemalten Bildes ist ganz Blick, ohne dabei der identifikatorischen Täuschung des Ich zu verfallen, was sich wiederum dem Bewußtsein verdankt, daß hier ein Anderer gesehen hat. Das aber, was der Betrachter vom Ort des Anderen aus anblickt, ist das bewußte Subjekt: »Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.«¹⁰⁷

Der Schlaf der Vernunft gebiert Phallusphantome

Einen besonderen Stellenwert innerhalb der Malerei erhält nun bei Lacan wiederum die Anamorphose, der er in seinem Seminar eine ganze Sitzung widmet, »weil sie eine exemplarische Struktur darstellt«.¹⁰⁸ Wie ist also die Anamorphose in dieser Konzeption zu situieren? Die Anamorphose zeigt sich im Bild als unförmiger Fleck, als perspektivisch verzerrtes Objekt, das seine figürliche Bedeutung erst preisgibt, wenn der Betrachter seine Zentralperspektive vor dem Bild aufgibt, und sich etwa seitlich entfernt. Dem Betrachter des Bildes, der ja aus der Position des Anderen auf ein bewußtes Subjekt, auf ein Ich blickt, erscheint das anamorphe Objekt nur als unerkennbare Verzerrung, als entstellte Stelle. Daraus ergibt sich für Lacan eine Parallele zur Täuschung des Bewußtseins: Dem Blick des Betrachters ist die Möglichkeit zu erkennen, was das anamorphe Objekt tatsächlich darstellt, genauso entzogen, wie dem sich als Anderen nur imaginierenden bewußten Ich das unbewußte Be-

¹⁰⁷ Ebd., S. 102.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 91.

gehen stets entgeht. Wenn nun der Betrachter vor dem Bild bereits die Position des Anderen einnimmt, so bedarf es, um das perspektivisch verzerrte anamorphe Objekt zu erkennen, wiederum einer anderen Perspektive, also eines Anderen des Anderen. Dieses Andere des Anderen ist das, was dem Mangel mangelt, und damit der Ursprung des unbewußten Begehrens, der oben mit Lacan als »Objekt *a*« definiert wurde. Dieses »Objekt *a*« auf dem Feld des Sehens ist, wie schon genannt, der der geometralen Perspektive des Bewußtseins diametral gegenüber stehende unbewußte Blick, jene strukturelle Umkehrung des sehenden Auges, die blind zu sehen gibt:

Auf dem Felde des Sehens gliedert sich alles zwischen zwei Polen, die in einem antinomischen Verhältnis zueinander stehn – auf seiten der Dinge gibt es den Blick, das heißt, die Dinge blicken mich / gehen mich an, und ich wiederum sehe sie.¹⁰⁹

Der Blick ist die Ursache des Mangels auf dem Feld des Sehens, also der Grund der perspektivischen Verzerrung des optischen Bewußtseins, als die sich die metonymische Bewegung des Signifikanten hier niederschlägt. Im perspektivisch verzerrten Objekt der Anamorphose, die als exemplarische Struktur den Mangel auf dem Feld des Sehens demonstrieren soll, sieht Lacan allerdings erstaunlicherweise die Darstellung eines ganz anderen Objektes:

Wie kommt es, daß hier noch nie jemand an einen ... Erektionseffekt gedacht hat? Stellen Sie sich vor, auf das Organ würde ad hoc im Ruhezustand etwas draufätowiert, das dann in einem anderen Zustand, wenn ich so sagen darf, sich förmlich entwickelt.

Wie könnte man übersehen, daß hier, der geometralen Perspektive immanent – also in einer Teildimension auf dem Feld des Blicks, die mit dem Sehen als solchem noch nichts zu tun hat – eine Art Symbol der Funktion eines manque/eines Mangels in Erscheinung tritt: im Phallusphantom!¹¹⁰

Der unbewußte Blick, die Ursache des Mangels und der daraus resultierenden Verzerrung wird, »der geometralen Perspektive immanent«, sichtbar im »Phallusphantom«, das ihn als »Symbol der Funktion eines Mangels« signifiziert und substituiert. Aufgrund der strukturellen Äqui-

¹⁰⁹ Ebd., S. 115.

¹¹⁰ Ebd., S. 94.

valenz als Konkretisierungen des »Objekts *a*« stehen Blick und Phallus in einem metaphorischen Verhältnis zueinander, das es ermöglicht, beide gegeneinander auszutauschen und sich gegenseitig bezeichnen zu lassen. Mit »dem Sehen als solchem« hat das freilich nichts zu tun, denn Phantome sind bekanntlich imaginäre Objekte, und vom Phallus läßt sich in der Theorie Lacans sogar sagen, daß er sie in gewisser Weise allesamt hervorbringt, was in der Struktur des Ödipuskomplexes begründet ist. Das Begehren ist das Begehren des Anderen, lautet Lacans Formel, und der erste Andere im Leben des Kindes, also der Ort woher zunächst die Sprache spricht, ist die Mutter. Doch auch das Begehren der Mutter richtet sich nach dieser Formel, so daß, was die Mutter begehrt, das Andere des Anderen ist: das »Objekt *a*«. Das erste »Objekt *a*« aber ist der Phallus, denn er wird als das der Mutter Mangelnde entdeckt, und mit dieser Entdeckung wird die Funktion des Mangels erst für das Kind verfügbar. Der Phallus wird so zum Signifikanten der Signifikation selbst, denn mit seiner Entdeckung eröffnet sich dem Kind erst die Möglichkeit, Abwesendes zu bezeichnen. In »Die Bedeutung des Phallus« schreibt Lacan:

Denn der Phallus ist ein Signifikant, ein Signifikant, dessen Funktion in der intrasubjektiven Ökonomie der Analyse vielleicht den Schleier hebt von der Funktion, die er in den Mysterien hatte. Denn er ist der Signifikant, der bestimmt ist, die Signifikatswirkung in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant.¹¹¹

Der Phallus ist der Signifikant, der die metonymische Bewegung des Signifikanten im Unbewußten, die Funktion des Mangels selbst bezeichnet, wie auch den durch sie ermöglichten imaginären metaphorischen Effekt namens Signifikat. Er bezeichnet die Differenz, die Verschiebung und die Grenze, die Abwesenheit selbst – also jene Funktion, die auf dem Feld des Sehens durch den unbewußten und stets fehlenden Blick besetzt ist, und so ist der Phallus auch in der Lage, diesen zu symbolisieren, also metaphorisch zu bezeichnen. Blick und Phallus haben die gleiche Funktion auf verschiedenen Feldern, was genau ihrer Äquivalenz als Konkretisierungen des »Objekts *a*« entspricht. Beide werden vom anderen Ort aus ins Spiel gebracht und sind gleichzeitig Ursache

¹¹¹ Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: ders.: Schriften 2. Weinheim, Berlin 31991, S. 126.

und Ziel der metonymischen Verschiebung, so daß Lacan sie als Sprachfunktionen identifizieren kann, gemäß seiner These, das Unbewußte sei strukturiert wie eine Sprache. Gegenüber Freud, der in der Schrift ein geeignetes metaphorisches Modell zur Darstellung des Unbewußten gesehen hatte, geht Lacan noch einen Schritt weiter, indem er ihn einfach beim Wort nimmt und alle psychischen Phänomene auf die Struktur der Sprache zurückführt: Phallus, Ödipuskomplex und Begehren des Anderen werden nicht anhand der Sprache dargestellt, sondern entsprechen tatsächlich sprachlichen Funktionen. Sie sind in der Entwicklung der Psyche untrennbar mit dem Spracherwerb verknüpft, der die im Spiegelstadium eingeleitete narzißtische Phase beendet, und das Subjekt dem Begehren des Anderen unterwirft. Und so ist der Liebesanspruch des Subjekts, das Begehren begehrt zu werden, die unbewußte Grundlage für jede sprachliche Äußerung und gleichzeitig die Ursache der Spaltung des Subjekts, die sich in der Sprache vollzieht, freilich ohne daß je ein Bewußtsein dies bemerken könnte. Denn das Subjekt der Lacanschen Theorie ist in jeder Hinsicht, auf jedem »Feld«, gespalten in die metaphorische Täuschung des Bewußtseins und die latente Wahrheit der Metonymie. Michel Foucault bemerkt in seinem Essay »Vorrede zur Überschreitung« bezüglich dieser sprachlichen Zerrissenheit des modernen Subjektes:

Die Auflösung der philosophischen Subjektivität, ihre Zerstreuung in einer Sprache, die sie entmächtigt und im Raum einer Leere vervielfältigt, ist wahrscheinlich eine der grundlegenden Strukturen des zeitgenössischen Denkens.¹¹²

Die Richtigkeit dieses Satzes für die Theorie Freuds, der von Anfang an das Unbewußte als Schrift denkt und in einem damit die Bilder der Verdrängung preisgibt, hat sich oben bereits bestätigt, und auch in Lacans konsequent an diese Theorie anknüpfendem Denken macht sich hier, wenn nicht ein Widerspruch, so doch zumindest eine Unentschiedenheit, ein Zögern bemerkbar. Geht nicht beim Kind der Fähigkeit zu sprechen stets die zu sehen voraus, und weist nicht Lacan selbst auf die fundamentale Bedeutung des Spiegelstadiums, jener für die weitere psychische Ent-

¹¹² Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: ders.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a. M. 1987, S. 37.

wicklung unerläßlichen optischen Urszene hin, die er vor jedem Spracherwerb ansiedelt? Und ist nicht für die entscheidende Entdeckung des der Mutter mangelnden Phallus ebenfalls das Sehen unerläßliche Vorbedingung? Blick und Phallus besetzen in Lacans Theorie dieselbe strukturelle Position, erfüllen dieselbe Funktion (wenn auch auf verschiedenen Feldern), und dennoch ist der Phallus gegenüber dem Blick (wie auch gegenüber jedem anderen »Objekt *a*«) privilegiert, weil an ihm, oder besser an seinem Fehlen, der Mangel erstmals für das Kind zu Tage tritt. Als Signifikant des Mangels, der Metonymie und damit der Signifikation insgesamt, besetzt der Phallus die zentrale Position in Lacans Theorie des sprachlich strukturierten Unbewußten, weshalb sich hier auch letztlich alle ödipalen Phänomene als phallische, und damit als sprachliche identifizieren lassen.¹¹³ Die Bedingung aber dafür, daß der Phallus diese privilegierte Position überhaupt einnehmen kann, ist, daß an der Mutter die besagte Differenz, jener Mangel, sichtbar ist, oder, in der Logik Lacans, daß sich an ihr der Mangel, das Abwesende zeigt. Damit kehrt Lacan zum Ursprung der Psychoanalyse zurück, zu dem Problem nämlich, daß das, was sich als Unbewußtes verbirgt, sich doch stets in diesem Verbergen zeigen muß, um analysierbar zu sein, ganz so, wie Freud es für hysterische Symptome, Träume, Vorstellungen und Erinnerungen behauptet hatte. Und so ist es, genau wie bei Freud, die grundlegende Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die bei Lacan durch die Definition des Unbewußten als sprachliche Struktur verdeckt und verdrängt wird, so daß in seiner bekannten Rede vom unbewußten »Niederschlag des Signifikanten« eben jener Ikonoklasmus wiederkehrt, der die Psychoanalyse von Anfang an, als ihre »Erbsünde«, kompromittiert, der ihr als unbewußte, und deshalb unreflektierte Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit verborgen bleibt, und der gerade deshalb nie aufgehört hat, sich zu zeigen. Nirgends wird dies deutlicher sichtbar, als an der analytischen Rezeption des Mythos vom »König Ödipus«, der wichtigsten antiken Referenz der Psychoanalyse. In Sophokles' Überlieferung der Geschichte, die auch Freud als Quelle dient, ist die Erkenntnis der Wahrheit, und damit das Schicksal des berühmtesten Rätsellösers der

¹¹³ Vgl. Anm. 75 dieser Arbeit; Vielleicht ließe sich so die »erotische« Beziehung erklären, die manche Schriftsteller zu ihren Schreibwerkzeugen entwickeln; auch bezüglich Freud, der sich den Wunsch, Professor zu werden durch die Konstruktion eines skripturalen Unbewußten erfüllt, dürfte diese Verbindung einige analytische Relevanz besitzen.

Antike, explizit an die optische Wahrnehmung geknüpft. Während Ödipus, »blind bei sehenden Augen«, die Wahrheit nicht wahrnehmen will, und sich selbst blendet, als er sie schließlich anerkennen muß, ist gerade der blinde Seher Teiresias der einzige, der sie von Anfang an erkannt hat. Doch Freud übersieht diesen deutlichen Zusammenhang von Erkenntnis und Blindheit, der auch die mediale Prämisse seiner eigenen Theorie darstellt, und deutet Ödipus' Selbstblendung in seiner Abhandlung über »Das Unheimliche« folgendermaßen:

Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist. Auch die Selbstblendung des mythischen Verbrechers Ödipus ist nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration [...].¹¹⁴

Genau wie Ödipus, mit dem er sich bekanntlich als junger Dozent identifiziert hat,¹¹⁵ löst Freud das sprachliche Rätsel seiner Sphinx und kann die Wahrheit nicht (an-)erkennen, wo sie ihm offen präsentiert wird. Die Blindheit ist die mediale Bedingung der Erkenntnis der unbewußten, und das heißt für die Psychoanalyse allemal sprachlichen, Wahrheit. Sie ist es, die, in Lacans Worten, Freud »das Privileg verschafft hatte, die Eingangstür zu finden zu jenem Feld von Erfahrung, das er als das Unbewußte bezeichnete«, und die gleichzeitig die analytische Erkenntnis auch der eigenen Wahrheit verhindert hat.

Epilog im Himmel

Zu allen Zeiten war der Diskurs über die Erkenntnis an die medialen Vorgaben einer optischen Metaphorik gebunden. In den theologischen Ordnungen des Wissens, wie sie die antike, jüdische und christliche Auffassung der Erkenntnis bestimmten, war stets die Blindheit Voraussetzung der Erleuchtung durch das »Licht Gottes«.¹¹⁶ Für die philosophi-

¹¹⁴ Freud: Das Unheimliche; XII, 243. Auch die in diesem Text unternommene Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Der Sandmann«, in der der Verlust der Augen und nebenbei auch allerlei optische Werkzeuge eine entscheidende Rolle spielen, gibt ein gutes Beispiel von Freuds unbewußtem Ikonoklasmus.

¹¹⁵ Schneider/Kittler: Das Beste was Du wissen kannst, S. 131 (s. Anm. 27).

¹¹⁶ Die jüdische Religion verzichtet, gemäß dem Gebot, ganz darauf, »sich ein Bildnis zu machen«. Für die christliche Überlieferung sei hier stellvertretend Paulus genannt, der als ungläubiger Saulus geblendet wird, und als Bekehrter wieder sieht.

schen Ordnungen des Rationalismus und der Aufklärung, die die Erkenntnis an die Konzeption eines sehenden Subjektes knüpften, mußte der Blinde zum Rätsel werden,¹¹⁷ während er in der Psychoanalyse schließlich erneut zum Paradigma wird, jedoch unter radikal veränderten Bedingungen. Denn die psychoanalytische Überschreitung des Bewußtseins auf seine unbewußte Wahrheit hin bricht nicht mehr auf zur blendend hellen Quelle des Lichts, das die Welt mit Sinn erfüllt, sondern in die Leere einer Nacht, die alle Götter der Geschichte von nun an bewohnt haben, bis sie im Denken Freuds und Nietzsches endgültig von der Bildfläche verschwinden. Noch immer entstehen dort die Bilder, die uns ›täuschen‹, jedoch nicht als Zeichen einer jenseitigen Gewißheit, sondern als Spuren einer Abwesenheit, an die sich seither alle Fragen richten. Aber auch die Sprache spricht aus dieser Leere zu uns, und so wird man sich bezüglich der Psychoanalyse auch nicht fragen müssen, ob ihr unbewußter Ikonoklasmus sie als Methode der Erkenntnis disqualifiziert, sondern welche Aussagen über die moderne Disposition der Erkenntnis anhand der sich aus ihr ergebenden Identität der Oppositionen Bild und Text einerseits, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit andererseits, getroffen werden können, oder genauer: anhand der dikursiven Asymmetrie dieser Oppositionen, wie sie die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie lesbar macht. Einstweilen aber kommt die Wahrheit zur Sprache in der Überschreitung des Sehens durch den blinden Blick, der selbst ›sichtbar‹ wird in der ekstatischen Umnachtung jener antiken Mysterien, auf die Lacan bezüglich der Bedeutung des Phallus anspielt, und die schon immer als ein ›Außer-sich-Sein‹ begriffen wurden, in den verdrehten Augen der Entrückten und Verzückten der christlichen Überlieferung und schließlich in den starren, auf den Himmel gerichteten Augen der Blinden. Dazu noch einmal Michel Foucault:

Wenn es an seinem Ort losgerissen der nächtlichen und gestirnten Innenseite des Schädels zugewandt wird und seine blinde und weiße Gegenseite außen zeigt, kommt das Auge seinem Wesen am nächsten: es verschließt sich dem Tag in der Bewegung, die seine Weiße manifestiert [...]; und die kreisrunde Nacht der Iris wendet es der dunklen Nacht der Mitte zu, die es mit einem Blitz erleuchtet und als Nacht offenbart. Der umgedrehte Augapfel ist zu-

¹¹⁷ Die bekannteste unter den zahlreichen im 17. und 18. Jahrhundert erschienenen Schriften zu diesem Thema dürfte Diderots »Brief über die Blinden zum Gebrauch der Sehenden« von 1749 sein.

gleich das verschlossenste und das geöffnetste Auge: indem es an seinem Platz bleibend sich dreht, verkehrt es den Tag und die Nacht, überschreitet ihre Grenze, um sie doch auf der Gegenseite wieder zu finden; die weiße Halbkugel, die dort erscheint, wo die Pupille sich öffnete, ist gleichsam das Sein des Auges, wenn es die Grenze seines eigenen Blicks überschreitet, wenn es die Öffnung auf den Tag überschreitet, in der die Überschreitung eines jeden Blicks besteht.¹¹⁸

¹¹⁸ Foucault: Vorrede zur Überschreitung, S. 40 (s. Anm. 112).

Lyrisch-musikalische Kadenzen Zur poetischen Figuration der Dekadenz in Trakls Gedicht »Kleines Konzert«

Die Thematik der Dekadenz ist in Trakls Lyrik von zentraler Bedeutung. Das Wort ›Verfall‹, das er auch als Titel für ein bekanntes Sonett gewählt hat, gehört zu seinen poetischen Hauptmotiven. Mit der *Décadence*-Atmosphäre in Trakls Gedichten korrespondieren suggestive Bildelemente wie Dämmerung, Abend, Dunkel, Herbst, Tod und die Imagination der ›Verwesung‹, die seit Baudelaires Gedicht »Une charogne« zum Vorstellungsrepertoire der *Décadence*-Literatur zählt. Mit Assoziationen dieser Art verbindet sich bei Trakl ein entsprechendes Spektrum geistig-psychischer Befindlichkeiten und Stimmungen,¹ in dem Melancholie, Klage, Passion, Einsamkeit und Wahnsinn besonders hervortreten. Symptomatisch sind Gedichttitel wie »Untergang«, »Melancholie«, »Trübsinn«, »Die Schwermut«, »Der Herbst des Einsamen«, »Herbstseele«, »Ein Herbstabend«, »Nähe des Todes«, »Dämmerung«, »Melancholie des Abends«, »Im Dunkel«, »Passion« und »Klage«.

Während in Trakls Lyrik zunächst ein elegischer Ton dominiert, eine Art sanfter Schwermut, die durch die bewußte Monotonie eines paraktatischen Reihungsstils ihre spezifische Intensität erhält, steigern sich seine letzten, unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entstandenen Gedichte zu pathetischer Emphase: In grellen Bildern, oft in auffällig harter Fügung und in einem expressiven Stakkato jagen sich die Visionen einer in die Katastrophe geratenden Welt. Dabei radikalisiert sich die Melancholie der *Décadence* zum Schrecken der Apokalypse. »Alle Straßen münden in schwarze Verwesung«: So lautet der zentrale Vers in Trakls spätem, kurz vor seinem Tod geschriebenen Gedicht »Grodek«. Dieser Vers ist für sein *Œuvre* insgesamt paradigmatisch.

Das Fluidum der *Décadence* bestimmt nicht nur Trakls poetische Aussagen, Bilder und Stimmungen, sondern auch die Konzeption seiner

¹ Kurt Wölfel bezeichnet »Schmerz, Angst, Trauer und [...] Schwermut« als »Grundstimmungen« Trakls. Vgl. Wölfel, Kurt: Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls. In: Euph. 52 (1958), S. 50–81, darin S. 79. Der Gedichttitel »Melancholia« ist für diese Tendenz signifikant (a.a.O. S. 69).

Lyrik, und dies mitunter so fundamental, daß man geradezu von einer kompositorischen Inszenierung der *Décadence* sprechen kann. Im folgenden werde ich an einem im Frühjahr 1912 entstandenen² und von der Forschung bisher kaum beachteten³ Gedicht mit dem Titel »Kleines Konzert« demonstrieren, auf welche Weise Trakl hier durch ein System von Kadenzen eine poetische Figuration der Dekadenz vollzogen hat. Der Leitbegriff »*Décadence*« wird dabei in dem Sinne verstanden, in dem er sich von Baudelaire bis zur Literatur des *Fin de siècle* etabliert hat: als Bezeichnung für den Verlust genuin naturhaften Daseins und schöpferischer Möglichkeiten, für die Depravation in einer korruptierten Zivilisation, für literarische Ausdrucksformen, die durch ihre Künstlichkeit und Lebensferne die Gefahr einer narzißtischen Selbstverfallenheit implizieren. Diese pessimistischen Valenzen haben auch in Trakls »Kleines Konzert« Eingang gefunden. Zugleich ist in ihm noch eine andere Komponente der *Décadence*⁴ wirksam: die neuartige artistische Intensität, die sich aus einer ins Rauschhaft-Morbide reichenden Sensibilisierung für sinnliche Reize ergibt; sie steigert sich bis zur Ästhetisierung des Verfalls. Durch eine suggestive Synthese aus Tönen, Farben und Bildern läßt Trakl in seinem Gedicht ein »Konzert« der *Décadence* erklingen.

Bereits im Jahre 1925 erkannte man, daß Trakl durch Rimbauds Lyrik nachhaltig inspiriert worden ist.⁵ Dabei kam dem unter dem Pseud-

² Vgl. Doppler, Alfred: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Wien/Köln/Weimar 1992. S. 70.

³ Rudimentär bleiben die Interpretationsansätze von Esselborn und Weber. Vgl. Esselborn, Hans: Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik. Köln/Wien 1981. S. 171–175. Weber, Albrecht: Klang und Farbe bei Trakl. In: WW 5 (1954/55), S. 215–224, darin S. 216–219. Webers Aufsatz changiert zwischen bloßer Paraphrase und lyrischen Phantasien aus Anlaß von Trakl. Die folgenden Zitate können als exemplarisch gelten: »Welt ist Wand, worüber die Seele Farben wirft, und Echo inneren Geläutes« (a.a.O. S. 218). Zur ersten Strophe von Trakls »Kleinem Konzert« schreibt Weber: »Purpurfarbene, webende Flut »erschüttert dich«, der Purpur deines Blutes schüttert und hebt aus vordergründigem, verständigem Dasein in bunteres Wachsein, den Traum – »traumhaft«« (a.a.O. S. 216).

⁴ Weitere Aspekte des *Décadence*-Begriffs exponiert Gotthart Wunberg im Anschluß an Nietzsches Schrift »Der Fall Wagner«; hier kontrastiert Nietzsche die Vorstellung »gesunder« Totalität mit »dekadenter« Dissoziation und Fragmentierung als markanten Verfallsphänomenen (Wunberg, Gotthart: Historismus, Lexemautonomie und *Fin de siècle*. Zum *Décadence*-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: *Arcadia*. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft 30 (1995), S. 31–61, darin S. 49–51).

⁵ Vgl. Meschendörfer, Adolf: Trakl und Rimbaud. In: *Klingsor* II (1925), S. 93f. Auf diese rudimentäre »Zusammenstellung von Entsprechungen« zwischen Trakls Lyrik und

onym K. L. Ammer schreibenden Rimbaud-Übersetzer Karl Klammer eine wichtige Vermittlerrolle zu. Später hat Reinhold Grimm in einem Aufsatz detailliert nachgewiesen, daß Trakl zahlreiche Motive und Bildkomplexe aus der 1907 erschienenen deutschen Version von Rimbauds Lyrik übernommen und sich auch an seinem poetischen Verfahren orientiert hat.⁶ Für Rimbaud ist die Auflösung konventioneller Zusammenhänge und gedanklicher Korrelationen charakteristisch, die scheinbar inkohärent-alogische Sprachgebilde entstehen läßt. Darüber hinaus suspendiert Rimbaud in seinen Gedichten den Realitätsbezug durch innovative Metaphern und durch eine ungewöhnliche Farbgebung, die in »Le bateau ivre« besonders markant hervortritt, aber auch etliche andere Gedichte prägt. Für Trakls Lyrik ist eine Verfremdung der Farben ebenfalls typisch.⁷

Auf der Basis der von ihm nachgewiesenen Vielzahl von Rimbaud-Elementen in Trakls Werk formuliert Grimm die folgende These: »Trakl hat das bizarre Labyrinth dieser Dichtung bedenkenlos als Steinbruch benutzt«; Grimm spricht auch von einer als »sprachliches Experiment« aufzufassenden »Montage von Rimbauds eigenen Bild- und Motivteilchen«, von einer »mosaikartig[en]« Zusammensetzung zu neuen poetischen Gebilden.⁸ Ja, er scheint Trakl geradezu eine Art von Collage-Verfahren zuzuschreiben, wenn er seine »wagemutige Hingabe an das Eigenleben der Bilder in den Gedichten« betont, die angeblich »aus einer Aneinander-

Klammers Rimbaud-Übersetzung weist Reinhold Grimm in einem Aufsatz hin, der eine Vielzahl präziser Nachweise zu den Korrespondenzen zwischen Trakl und Rimbaud enthält. Vgl. Grimm, Reinhold: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: GRM N.F. Bd. 9 (1959), S. 288–315, darin S. 288–289. Grimm vertritt die folgende These: »Trakl hat [...] *den entscheidenden Einfluß* von Rimbaud empfangen, und zwar über Klammer« (a.a.O. S. 304), dessen Rimbaud-Übersetzung Trakl seit 1909 rezipierte (a.a.O. S. 308).

⁶ Vgl. Rimbaud, Arthur: Leben und Dichtung. Übertragen von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig 1907. Der Übersetzer Karl Klammer fungierte auch sonst als bedeutsamer Vermittler moderner französischer Literatur, indem er u. a. Maeterlinck, Villon, Maupassant, Mallarmé, Verlaine und Claudel übersetzte (vgl. Grimm: a.a.O. S. 288). Grimm konstatiert bei Trakl nicht nur »wörtliche Entlehnungen fast ganzer Verszeilen und Sätze« aus Klammers Rimbaud-Übersetzung, sondern auch »Übernahmen syntaktischer Eigentümlichkeiten« und die Adaptation von Intention, Wortschatz und Metrik. »Vor allem aber sind es Rimbauds kühne, neuartige, eigenwillige Metaphern und Motive, welche [...] die Traklsche Dichtung unverwechselbar geprägt haben« (Grimm: a.a.O. S. 304).

⁷ Vgl. Grimm: a.a.O. S. 310–311.

⁸ A.a.O. S. 312–313.

reihung disparater Aussagen bestehen«.⁹ Exemplarisch zitiert Grimm in diesem Zusammenhang die dritte und vierte der insgesamt fünf Strophen von Trakls Gedicht »Kleines Konzert«, um dann zu konstatieren, Trakl habe hier »mehrere kühne, untereinander völlig unabhängige Bilder und Motive aus dem Klammerschen Rimbaudtext, dazu eine abrupte Formel Hölderlins« und »einen Fetzen roher, ungeformter Wirklichkeit aus den beiden Bereichen des Banalen und des Widerlichen« kombiniert.¹⁰ Diese These evoziert den Eindruck, Trakls »Kleines Konzert« stelle ein unstrukturiertes Chaos dar, ein dissonantes Konglomerat aus heterogenen Elementen, mithin eine bloße Kakophonie.

Mit meiner Interpretation möchte ich Grimms These widerlegen, indem ich nachzuweisen versuche, daß Trakls »Kleines Konzert« geradezu als eine lyrisch-musikalische Komposition zu betrachten ist – »Tönend von Wohllaut«, um aus einem seiner anderen Gedichte zu zitieren.¹¹ Keineswegs hat Trakl beliebige Motive von Rimbaud und anderen einfach übernommen, um sie im vermeintlich inkohärenten Text seines Gedichts ein »Eigenleben« führen zu lassen. Vielmehr hat er sie als Elemente in ein exakt durchkomponiertes Sprachgebilde integriert, dessen Duktus der Titel »Kleines Konzert« bereits ankündigt.

Zunächst orientiert sich Trakl an Rimbauds Gedicht »Voyelles«,¹² das seinerseits auf Baudelaires berühmtes Sonett »Correspondances« zurückgreift. Dadurch wird ein weitgespannter intertextueller Zusammenhang konstituiert. Baudelaire nimmt auf die traditionelle Vorstellung von einer »Sympatheia«¹³ Bezug: auf eine geheimnisvolle Entsprechung, ja har-

⁹ A.a.O. S. 313.

¹⁰ A.a.O. S. 314.

¹¹ Diese Formulierung findet sich in Trakls Gedicht »In ein altes Stammbuch«. Vgl. Trakl, Georg: Werke, Entwürfe, Briefe. Hg. von Hans-Georg Kemper und Frank Rainer Max. Mit Nachwort und Bibliographie von Hans-Georg Kemper. Stuttgart 1992. S. 25–26. In Trakls Gedicht »Abendlied« ist »dunkler Wohllaut« thematisch (a.a.O. S. 43–44); »von nächtigem Wohllaut« ist in der 3. Fassung der »Passion« die Rede (S. 81–82). Und in einem Brief vom 5.10.1908 schreibt Trakl mit pathetischer Emphase: »[...] ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts [...]« (a.a.O. S. 214).

¹² Diesen Einfluß erwähnen Esselborn (a.a.O. S. 174) und Grimm (a.a.O. S. 311).

¹³ Vgl. dazu M. Kranz, P. Probst, A. von der Lühe: Sympathie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10: St–T. Darmstadt 1998. Sp. 751–762.

monische Einheit aller Wesen und Wahrnehmungen. Diese »profonde unité« bezieht Baudelaire, analog zur romantischen Präferenz für die auf ähnlichen Voraussetzungen basierende Synästhesie, auf drei verschiedene Sinneswahrnehmungen: »Les parfums, les couleurs et les sons se répondent«. Rimbaud inszeniert in seinem Gedicht »Voyelles« konsequent diese sympathetischen und synästhetischen Entsprechungen, die »Correspondances« Baudelaires, und zwar dadurch, daß er jeweils Farben und Vokale einander zuordnet.¹⁴

Ähnlich verfährt auch Trakl in seinem Gedicht »Kleines Konzert«, das er als synästhetische¹⁵ Komposition aus Farben und Tönen gestaltet, um diese dann – wie Rimbaud – mit konkreten Phänomenen der Außenwelt in ein Verhältnis der Entsprechung, der »correspondance«, zu setzen.

¹⁴ Laut Mautz haben Farbmetaphern in Trakls und Heyms Lyrik mitunter »noch den Charakter von Synästhesien« – wie in Baudelaires »Correspondances« und Rimbauds »Voyelles«. Vgl. Mautz, Kurt: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: DVjs 31 (1957), S. 198–240, darin S. 210. Zu Baudelaires »Correspondances« vgl. Hoffmann, Paul: Symbolismus. München 1987. S. 74–86. »Grundtendenzen der Farbmetaphorik Heyms und Trakls« sieht Mautz »in der Farbensprache Rimbauds bereits angelegt« (a.a.O. S. 226); schon Rimbaud löst die Farben vom sinnlich wahrnehmbaren Objekt und besetzt sie »mit affektiven Bedeutungen«, die eine expressive Verfremdung bewirken (vgl. a.a.O. S. 226–227). Zu Trakls aus Synästhesien hervorgehenden Metaphern vgl. Schneider, Karl Ludwig: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. 3. Aufl. Heidelberg 1968. S. 135–140. Im Zusammenhang mit der Synästhesie ist auch auf den dänischen Essayisten Georg Brandes hinzuweisen, der bereits im Jahre 1859 ein Gedicht mit dem Titel »Vokalfarverne« (»Die Farben der Vokale«) schrieb.

¹⁵ In diesem Kontext ist es aufschlußreich, daß Trakl »1910 und 1911 in den Wiener Zeitschriften »Der Merker« und »Ton und Wort« zum ersten Mal einer literarisch interessierten Öffentlichkeit vorgestellt wurde«; denn diese Zeitschriften bemühten sich »programmatisch um eine Synthese von Literatur, Musik und Malerei«: »die Dinge sollten zum Tönen gebracht, Worte in musikalische Schwingung versetzt werden. Gemälde galten als bildhafter Ausdruck von Musik, Musikstücke von Mahler, Richard Strauß, Debussy und Ravel empfand man als lyrisch-epische Kompositionen« (vgl. Doppler: a.a.O. S. 68). Auch im »Brenner«-Kreis, zu dem Trakl seit 1912 Kontakt hatte, wurden wiederholt »Theorien über die Entsprechung von Ton, Wort und Farbe« diskutiert, »vor allem bei der Beschreibung der »Klangfarben« (a.a.O. S. 70). Kemper hebt im Nachwort zu seiner Trakl-Ausgabe (a.a.O. S. 300) ebenfalls die Bedeutung der Synästhesien für Trakls Gedichte hervor.

Kleines Konzert

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –
Durch deine Hände scheint die Sonne.
Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne
Sich still zu einer Tat bereiten.

In Mittag strömen gelbe Felder.
Kaum hörst du noch der Grillen Singen,
Der Mäher hartes Sensenschwingen.
Einfältig schweigen goldene Wälder.

Im grünen Tümpel glüht Verwesung.
Die Fische stehen still. Gotts Odem
Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.
Aussätzigen winkt die Flut Genesung.

Geist Dädals schwebt in blauen Schatten,
Ein Duft von Milch in Haselzweigen.
Man hört noch lang den Lehrer geigen,
Im leeren Hof den Schrei der Ratten.

Im Krug an scheußlichen Tapeten
Blühn kühlere Violentfarben.
Im Hader dunkle Stimmen starben,
Narziss im Endakkord von Flöten.

Jeder der fünf Strophen ordnet Trakl (meist schon im ersten Vers) eine bestimmte Farbe zu, und zwar in der Reihenfolge Rot, Gelb, Grün, Blau, Violett. Das ist zugleich eine exakte Wiedergabe des von Rot bis Violett reichenden Regenbogenspektrums.¹⁶ Sofern die zweite Strophe nicht nur »gelbe Felder«, sondern auch »goldene Wälder« exponiert, enthält sie als einzige Strophe des Gedichts zwei Farbwerte. Versteht man »goldene Wälder« im Sinne von Orange, so weist das »Kleine Konzert« als komplette Farbsymphonie¹⁷ sämtliche Primärfarben und Sekundärfarben auf, also die Trias von Rot, Gelb, Blau einerseits und Orange, Grün, Violett andererseits. Dabei fallen markante Korrespondenzen zwischen den Farbwörtern und den betonten Vokalen in der jeweiligen Strophe auf:

¹⁶ Das betont auch Esselborn (a.a.O. S. 173, 174).

¹⁷ Damit korrespondiert auch der Vers »Ein heiteres Konzert von Farben« in Trakls Gedicht »Westliche Dämmerung«.

Rot – Sonne – vor Wonne; gelbe Felder – Der Mäher – Sensenschwingen – Einfältig – Wälder; grünen Tümpel glüht; Dädal – blauen Schatten – Haselzweigen – lang – Ratten.

Das triadische Kompositionsprinzip reicht noch weiter: sofern das Gedicht nicht nur drei Primärfarben und drei Sekundärfarben, sondern auch drei verschiedene Wahrnehmungsmodi thematisiert. Außer der optischen ist im Gedicht die akustische Wahrnehmung präsent; darüber hinaus affiziert der »Duft von Milch« den Geruchssinn. Die Trias der über die drei Sinnesorgane Auge, Ohr und Nase wahrgenommenen Farben, Klänge und Düfte findet sich bereits in Baudelaires »Correspondances«. Das Gehör wird in Trakls Gedicht durch dreierlei Naturlaute angesprochen: durch »der Grillen Singen«, durch den »Schrei der Ratten« und durch »dunkle Stimmen«. Überdies ist die Fauna im »Kleinen Konzert« durch drei Tierarten repräsentiert: durch »Grillen«, »Fische« und »Ratten«. Und mehr noch: Trakls musikalisches Gedicht läßt zugleich auch drei verschiedene Instrumente erklingen, und zwar »Saitenspiel«, Geige und »Flöten«. Dabei scheint das »Saitenspiel«, mit dem wohl die Äolsharfe gemeint ist, die Funktion eines Bindeglieds zu erhalten, sofern es zwischen den Sphären der Natur und der Kunst vermittelt. Den Schlußakzent bildet der »Endakkord von Flöten«. In ihm kulminiert das triadische Kompositionsprinzip von Trakls »Kleinem Konzert«. Denn der musikwissenschaftliche Begriff »Akkord«¹⁸ bezeichnet einen Zusammenklang von mindestens drei Tönen verschiedener Höhe. Generell gilt in der Harmonielehre, die sich den Klangbeziehungen der durmoll-tonalen Musik widmet, der Dreiklang als Grundlage. Außerdem formieren sich die malerischen und die musikalischen Elemente, die Trakl in sein Gedicht integriert hat, in Verbindung mit der literarischen Gattung ebenfalls zu einer Trias.¹⁹

¹⁸ Vgl. Brockhaus/Riemann: Musiklexikon in 2 Bänden. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/Mainz 1978. Bd. 1 (A–K): S. 21: Der Begriff »Akkord« (»von spätlat. *accordare* »übereinstimmen«, aus lat. *ad* »zu« und *cor*, *cordis* »Herz«) bezeichnet den »Zusammenklang mehrerer (wenigstens drei) Töne verschiedener Tonigkeit«. Wesentlich ist »die klangliche Komplexität seines kon- oder dissonanten vertikalen Gefüges [...]«. Alfred Doppler (a.a.O. S. 19–20) spricht sogar generell von »der akkordischen Struktur der Gedichte« Trakls; »durch das Ineinanderschieben eines Melodiebogens entsteht [...] eine Simultansynthese, die das zeitliche Nacheinander in ein Miteinander transponiert«.

¹⁹ Das im »Kleinen Konzert« dominierende triadische Kompositionsprinzip kann man sich optisch gut veranschaulichen, indem man in das Gedicht Dreiecke einzeichnet, deren Ecken durch die einzelnen Elemente der jeweiligen Trias gebildet werden.

Noch andere Strukturprinzipien prägen Trakls lyrische Komposition »Kleines Konzert«. Den Mittelpunkt und zugleich den Dreh- und Angelpunkt des Gedichts markiert das adverbial verwendete Adjektiv »still« in dem Vers »Die Fische stehen still«. Auch in der Interpunktion spiegelt sich die zentrale Stellung dieses Wortes wider: Die Zäsur, die ein solcher »Still«-Stand impliziert, wird durch den auffälligen Punkt in der Versmitte betont und zugleich mimetisch abgebildet.²⁰ Das Wort »still« hält eine ungefähr gleichmäßige Distanz zu den beiden auf akustische Rezeption bezogenen Verbformen »hörst« und »hört« sowie zu den musikalischen Klängen von »Singen« und »geigen«. Daran zeigt sich die symmetrische Struktur von Trakls lyrischer Komposition.²¹ Der »Still«-Stand in der Mitte des Gedichts wird gewissermaßen prolongiert und zu tödlicher Endgültigkeit gesteigert, wenn es in den beiden Schlußversen heißt: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten.« Dem musikalischen Prinzip entsprechen auch die weiblichen, also klingenden Kadenz²² von Trakls Versen; weitaus mehr als männ-

²⁰ Albert Hellmich vernachlässigt zwar die Zäsurfunktion des Punktes, betont aber die »rhythmische Ballung«, die dadurch entsteht, daß durch die Wörter »still. Gotts Odem« drei betonte Silben aufeinander folgen; sie »verlangsamen [...] das Tempo des Rhythmus so, daß es fast zu einem momentanen Stillstand kommt – analog zum Ausgesagten!« (Hellmich, Albert: Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg 1971. S. 119). Aufschlußreich ist Hellmichs »Wörterbuch der musikalischen Motive bei Georg Trakl« am Ende seiner Monographie (S. 161–178).

²¹ Verbindet man die Verbformen »hörst« und »hört« miteinander sowie mit den Wörtern »Singen« und »geigen« an den jeweiligen Versenden und diese wiederum miteinander, so ergibt sich ein Quadrat, in dessen Zentrum ebenfalls das Wort »still« steht. Genau hier schneiden sich auch die beiden Diagonalen des Vierecks.

²² Doppler betont die Affinität zu Strukturprinzipien der musikalischen Kadenz in Trakls Lyrik; mitunter enden seine Gedichte mit einer Schlußkadenz: »Anfang- und Endvokal des letzten Verses lauten gleich, so wie die musikalische Schlußkadenz mit einem Akkord über der 1. Stufe einer Tonart beginnt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt« (Doppler: a.a.O. S. 75). Dieses Kompositionsprinzip erhellt exemplarisch aus dem Schlußvers des Gedichts »Sebastian im Traum« (»Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erst^{ar}b«); vgl. auch das »Kaspar Hauser Lied« (»Silbern sank des Ungebornen Haupt hⁱⁿ«). Zahlreiche Assonanzen und Alliterationen treten als weitere Klangelemente hinzu. – Vgl. ergänzend den musikwissenschaftlichen Kadenz-Begriff (abgeleitet von lat. cadere »fallen«): Er wurde im 16. Jh. von italienischen Musiktheoretikern als Terminus für eine Akkordfolge eingeführt, die als Schlußformel am Ende einer Komposition oder eines musikalischen Satzes steht. In der Musik des Barock erhielt die Kadenz eine zunehmende Bedeutung, seit der Zeit der Klassik galt sie als umfassendes Ordnungsprinzip für die harmonische Struktur, bis sie diesen Status im 20. Jh. durch die Abkehr von der Tonalität verlor. Seit dem 16. Jh. wurde der

liche, mithin stumpfe Kadenz erfüllen sie den schon im Gedichttitel erhobenen Anspruch auf konzertanten Klang, auf lyrische Musikalität.

Die bisher aufgewiesenen Elemente und Strukturen geben Anlaß zu der Überlegung, warum Trakl für sein Gedicht, in dem er eine optisch-akustische Synthese kreiert, eine umfassende Farb-Ton-Symphonie komponiert und eine synästhetische Universalharmonie zumindest andeutet, ausgerechnet den Titel »Kleines Konzert« gewählt haben mag. Wird nicht durch das Adjektiv »klein« die facettenreiche Polyphonie in Frage gestellt, die Trakl in seinem Gedicht erklingen läßt? – Die Antwort lautet: Nein. Denn der Gedichttitel »Kleines Konzert« erweist sich als konsequent, weil er nicht nur mit dem eher geringen Umfang des Gedichts korrespondiert, sondern darüber hinaus auch dem Prinzip lyrischer Musikalität in besonderer Weise entspricht. Schon durch die k-Alliteration, vor allem aber durch die ei-o-Assonanz präludiert der Titel das Konzert; er stellt also eine Art von Ouvertüre dar. Die jeweils ersten Vokale der Titelwörter geben nämlich bereits den Klang vor, den der erste Vers dann sofort übernimmt und wiederholt: »Kleines Konzert« – »Ein Rot«.

Die Elemente von Symmetrie, Konsonanz und Harmonie kontrastiert Trakl in seinem Gedicht mit einer markanten Gegenbewegung. Sie ist von zentraler Bedeutung für die *Décadence-Figuration*, weil sie durch Kadenz auf mehreren Ebenen eine abfallende Linie entstehen läßt. Die Farbenskala des »Kleinen Konzerts«, die dem Regenbogenspektrum folgt, prägt sich in einer Abstufung aus, die von den positiv konnotierten warmen Farben Rot und Gelb über kühlere Grün-Töne schließlich bis

Kadenz-Begriff auch als Bezeichnung für improvisierte oder ausgeschriebene Auszierungen der Schlüsse verwendet, die dem Konzert-Solisten Gelegenheit zu virtuoson Variationen gaben. Vgl. Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht in Verbindung mit der Redaktion Musik des Bibliographischen Instituts unter Leitung von Gerhard Kwiatkowski. Mannheim/Wien/Zürich 1984. Bd. 2 (Ge–Om): S. 140. Vgl. auch den Kadenz-Artikel in: Brockhaus/Riemann: Musiklexikon in 2 Bänden. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/Mainz 1978. Bd. 1 (A–K): S. 617–618. Eine Vielzahl weiterer Differenzierungen bietet das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller. Stuttgart o. J. Ordner III (I–N), darin »Kadenz« (S. 1–20). Zarlino vertritt die Auffassung, die Kadenz habe in der Musik die selbe Funktion wie der Punkt in der Rede (a.a.O. S. 3). Eine Analogie besteht zwischen dem musikalischen und dem poetischen Kadenzbegriff, der »formalisierte Schlußwendungen des Verses bezeichnet« (a.a.O. S. 16).

zu den kalten Farben Blau und Violett führt: In der Sequenz von Rot – Gelb – Grün – Blau – Violett manifestiert sich die Farb-Kadenz des Gedichts, die Trakl als poetische Mimesis von Dekadenz gestaltet.

Schon in der zweiten Strophe geraten die Farbtöne in eine Ambivalenz: Trakls »gelbe Felder« signalisieren einerseits sommerliche Reife, andererseits aber exponieren sie auch die für die *Décadence* charakteristische Farbe Gelb. Sie erhält beispielsweise bei Thomas Mann wiederholt eine symptomatische Aussagekraft, ja mitunter sogar prognostische Valenzen. Mit diesem *Décadence*-Gestus korrespondiert in Trakls Gedicht »Der Mäher hartes Sensenschwingen«, sofern das Bild des Mähers mit der Sense der traditionellen Todessymbolik zuzuordnen ist. Dieser negative Akzent wird durch die positiven Konnotationen im zugehörigen Reim »der Grillen Singen« ergänzt und ausbalanciert.

Die dritte Strophe im Zentrum des Gedichts führt die Ambivalenzstruktur weiter: Mit der Farbe Grün verbindet sich einerseits die positive Vorstellung naturhaften Wachstums, andererseits jedoch assoziiert Trakl sie auch mit dem negativen Aspekt von Fäulnis und Zersetzung: »Im grünen Tümpel glüht Verwesung.« Mit der Imagination der vitalen Natur ist zugleich der Gedanke an die Todesverfallenheit alles Lebens verbunden. Die auffällige Ambivalenz²³ setzt sich konsequent bis zum letzten Vers der dritten Strophe fort, in dem sich »Genesung« auf »Verwesung« reimt. Das äußere Verspaar im umarmenden Reim lautet: »Im grünen Tümpel glüht Verwesung. [...] Aussätzigen winkt die Flut Genesung.«²⁴ Die semantische Opposition zwischen den Reimwörtern gerät hier noch zusätzlich in einen Kontrast zum sanften Klang dieses Reims, der eine (de facto bloß scheinbare) Ausgeglichenheit suggeriert. Die akustische Harmonie steht der semantischen Disharmonie also diametral gegenüber. Sofern Trakl hier Konsonanz und Dissonanz poetisch synthetisiert, ergibt sich erneut eine Affinität zu Prinzipien musikalischer Komposition.

²³ Kurt Mautz vertritt die These, »die Verwendung von Grün in ambivalenter Bedeutung« sei für Trakls Lyrik charakteristisch (a.a.O. S. 221). Das Gedicht »Kleines Konzert« erwähnt er allerdings nicht.

²⁴ Denselben Reim verwendet Trakl auch in seinem Gedicht »Im roten Laubwerk voll Gitarren ...«: »Vom lauen Himmel Spatzen stürzen / In grüne Löcher voll Verwesung. / Dem Hungrigen täuscht vor Genesung / Ein Duft von Brot und herben Wurzeln.«

Auch das innere Verspaar der dritten Strophe ist durch eine ambivalente Vorstellung geprägt: »Die Fische stehen still. Gotts Odem / Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.« In diesen Versen läßt Trakl die Äolsharfe erklingen, die traditionell als Inbegriff naturhafter Inspiration gilt.²⁵ Denn der durch die Windkanäle der Äolsharfe gelenkte Wind (»Gotts Odem«) bringt deren Saiten zum Schwingen. Als vollkommen naturhafte Musik stellt der Klang der Äolsharfe eine singuläre Synthese von Natur und Kunst dar. Der Reim »Gotts Odem« – »im Brodem« signalisiert allerdings insofern Ambivalenz, als das Naturhafte, ja geradezu Göttliche des reinen Pneumas hier schon kontaminiert erscheint und damit partiell negativ akzentuiert ist.

Die Ambivalenz des inneren Verspaars korrespondiert mit den semantischen Oppositionen im äußeren Verspaar der Mittelstrophe, die insgesamt vier spannungsreiche Relationen enthält, und zwar: grün – Verwesung, Aussätzigen – Genesung, Verwesung – Genesung, Odem – Brodem. Durch die zentrale Position dieser dritten Strophe im »Kleinen Konzert« und durch den als Zäsur fungierenden Punkt, der den »Still«-Stand in der Mitte des Gedichts mimetisch abbildet, gewinnt die mehrfach markierte Ambivalenz noch zusätzlich an Gewicht. Das sowohl mit Verwesung als auch mit der Genesung Aussätziger assoziierte Wasser ist wohl als Anspielung auf das biblische Heilungswunder am Teich Bethesda zu verstehen. Darüber berichtet die Bibel, der Teich werde gelegentlich durch einen Engel bewegt und bringe anschließend den

²⁵ Vgl. dazu die Informationen, die Braungart in seiner Interpretation zu Mörikes Gedicht »An eine Äolsharfe« gibt (Braungart, Georg: Poetische »Heiligenpflege«: Jenseitskontakt und Trauerarbeit in »An eine Äolsharfe«. In: Gedichte von Eduard Mörike. Hg. von Mathias Mayer. (Literaturstudium: Interpretationen) Stuttgart 1999. S. 103–129). Der Klang der Äolsharfe ist »nicht dem Willen des Künstlers unterworfen«, sondern gründet »sich auf reine Inspiration«. Dieser Begriff geht etymologisch auf das lateinische Wort »spirare« zurück, »das »atmen, hauchen« bedeutet« (a.a.O. S. 105). Einem literarischen Mythos zufolge (vgl. S. 106–108) melden sich die Stimmen Frühverstorbenen durch die Äolsharfe und suchen Kontakt zu den Lebenden (S. 108). Besondere Beliebtheit erlangte die Äolsharfe erst im 18. Jahrhundert. Auch als poetisches Motiv fand sie Verwendung (vgl. S. 111). In der englischen Romantik galt die Äolsharfe als Symbol der mit der göttlichen Schöpfung harmonierenden menschlichen Seele und »als Symbol für den Dichter« (S. 114). Bei Thomson, Coleridge, Herder, Goethe, Jean Paul, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Kerner und Mörike läßt sich das Motiv der Äolsharfe belegen (S. 113–115, 122–123), in dem drei Aspekte dominieren: »die Klage der Toten aus dem Jenseits, die Klänge aus dem Ganzen der Natur, die poetische Inspiration« (S. 115).

hineinsteigenden Kranken Gesundheit.²⁶ Das faulige und doch heilende Wasser repräsentiert eine wesentlich ambivalente Natur, die einerseits dem Verfall preisgegeben ist, andererseits aber auch positive Kräfte zu entfalten vermag.

Zugleich stellt diese Natur die Gegensphäre zu einer Zivilisation dar, die Trakl in seinen Gedichten immer wieder mit der Vorstellung heillosen *Décadence* amalgamiert. Daß die Zivilisation auch im »Kleinen Konzert« mit pejorativen Konnotationen verbunden ist, zeigen die beiden Schlußstrophen: Nach der durch Sonne und Wind, gelbe Felder, goldene Wälder und die Flut heilspendenden Wassers veranschaulichten Naturszenerie der ersten drei Strophen, die auch an die vier Elemente denken läßt, dominiert nun die negativ akzentuierte Sphäre der Zivilisation. In einem »leeren Hof« ertönt der »Schrei der Ratten«. Und im »Krug«, einer Dorfschenke, die Trakl in anderen Gedichten präziser als »Heidekrug« bezeichnet, hat die Zivilisation in Gestalt von »scheußlichen Tapeten« ihre banalen Spuren hinterlassen. Sofern Trakl »kühlere Violentfarben« an diesen Tapeten ausdrücklich »blühn« läßt, verbindet er die negative zivilisatorische Dimension immerhin mit einer vagen Reminiszenz an naturhafte Vegetation. Mit den kalten Farben Blau und Violett korrespondiert in den beiden letzten Strophen ein negatives Klang Erlebnis: der »Schrei der Ratten« und die Dissonanz hadernder Stimmen, die dann sogar ersterben. Der Atmosphäre von Disharmonie in der fünften Strophe entspricht formal der unreine Reim »Tapeten« – »Flöten«. Und Narziß, das Paradigma des Schönen, geht mit einem letzten harmonischen Klang unter, mit dem das »Kleine Konzert« endet: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten.«

Den Duktus des Gedichts bestimmt also eine kontinuierliche Abwärtsbewegung. Mit der Kadenz der Farben, die dem Spektrum des Regenbogens folgt und vom warmen, dynamisch-vitalen Rot zu kalten Blau- und Violett-Tönen überleitet, korrespondiert eine Kadenz der Töne; daß sie nach dem »Saitenspiel« der Äolsharfe zusehends einen negativen *Valeur* erhalten, zeigt sowohl der »Schrei der Ratten« als auch der »Hader dunkle[r] Stimmen«. Und auf die positiv konnotierte Naturszenerie der

²⁶ Hans Esselborn (a.a.O. S. 172) belegt diese biblische Reminiszenz mit »Johannes 5, 2–4«. Reinhold Grimm vertritt die These, Trakl habe das »Motiv der Aussätzigen am Wasser« Rimbauds Prosastück »Beth-Saïda« entnommen; eine Anregung durch Klammers Rimbaud-Übersetzung sei »wahrscheinlicher als ein direkter Einfluß der Bibel« (a.a.O. S. 297).

ersten Strophen folgen die zivilisatorischen Depravationsphänomene in den beiden letzten Strophen. Auch die Adjektivattribute des Gedichts, die keine Farbwörter sind, weisen zum Schluß tendenziell negative Implikationen auf; sie lauten: ›leer‹, ›scheußlich‹, ›kühl‹, ›dunkel‹.

Durch die Entsprechungen zwischen der Kadenz der Farben und der Töne wird in poetischer Synästhesie ein umfassender *Décadence*-Prozeß abgebildet, der im Kontrast zwischen der ersten und der fünften Strophe des Gedichts besonders markant hervortritt. Die erste Strophe setzt sogleich mit emphatischer Expressivität ein. Die Signalfarbe Rot läßt auf geradezu programmatische Weise deutlich werden, daß Farben das ganze Sensorium des Menschen in Schwingung zu versetzen vermögen: Durch onomatopoetische Kunst erklingt ein Ton in der von den Farben gleichsam affizierten emotionalen Sphäre. Die intensiven Gefühle, die das Rot evoziert, finden alle im gleichen Vokalklang Ausdruck: »erschüt-
terst«, »fühlt«, »verrückt«:

Ein Rot, das traumhaft dich erschüttert –
Durch deine Hände scheint die Sonne.
Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne
Sich still zu einer Tat bereiten.

Formal wird das Ausmaß der Erschütterung dadurch markiert, daß der erste Vers als einziger ohne korrespondierendes Reimwort bleibt und insofern das Prinzip des umarmenden Reims sprengt. Die isolierte Position des ersten Verses signalisiert auch der – im Gedicht ebenfalls singuläre – Gedankenstrich am Versende. Immerhin nehmen die betonten Vokale der Reimwörter im mittleren Verspaar den ersten betonten Vokal des Gedichts wieder auf: Rot – Sonne – Wonne. Und das ›ü‹ der Rot-Erschütterung erfährt in der dritten und fünften Strophe eine Reaktualisierung: »grünen Tümpel glüht« – »Blühn kühlere«.

Nicht nur der Ausdruck dynamischer Vitalität kennzeichnet die erste Strophe des Gedichts, sondern auch eine lebendige Subjektivität, die intensiv wahrnimmt und empfindet; sie wird als ›Du‹ mehrmals direkt apostrophiert. In auffälliger Häufung bieten die ersten drei Verse Variationen dieses ›Du‹ (›dich‹, ›deine‹, ›Du‹, ›dein‹), das in Vers 4 und 5 fehlt und nach Vers 6, der die akustische Wahrnehmung fast schon negiert (›Kaum hörst du noch der Grillen Singen‹), dann endgültig eliminiert ist. Signifikanterweise verschwindet die – vielleicht ad se ip-

sum gerichtete – Du-Ansprache zugleich mit dem Übergang von der dynamisch-vitalen Farbe Rot zu den kühleren Farbtönen. Bis zum Ende des Gedichts wird nun niemand mehr apostrophiert, und die emotionale Bewegung scheint zu erstarren. Dabei zeichnet sich eine Tendenz zur Depersonalisierung der Wahrnehmung ab; die Atmosphäre wirkt zunehmend anonym, unpersönlich und entfremdet. Bei der zweiten Bezugnahme auf die akustische Rezeption wird das hörende ›Du‹ durch ein neutrales, indefinit-diffuses ›Man‹ substituiert: »Man hört noch lang den Lehrer geigen«. In der Schlußstrophe schließlich scheint niemand mehr zu existieren, der die Töne hört. Während die Klänge selbst verhallen, ist auch jedes wahrnehmende Subjekt verschwunden: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten«.

In diesem Rahmen erhält der so auffällig exponierte Narziß-Mythos²⁷ einen besonderen Stellenwert. Er fügt sich auf spezifische Weise in den übergeordneten Horizont ein, sofern Narziß in der *Décadence*-Literatur als mythologisches Paradigma einer sterilen Ich-Verfallenheit und Weltferne gilt und einen selbstverliebten Ästhetizismus repräsentiert.²⁸ Indem Trakl die Anspielung auf den Narziß-Mythos am Ende seines »Kleinen Konzerts« plazierte, läßt er den Kontrast zur ersten Strophe markant hervortreten. Dort fühlte sich das angesprochene ›Du‹ noch so stark von Empfindungen, vom ›Rot‹ glühender Lebensintensität ergriffen, daß es sich zu einer über das eigene Ich hinausreichenden Tat in der Welt motiviert sah: »Du fühlst dein Herz verrückt vor Wonne / Sich still zu

²⁷ In Trakls Gedicht »Nachtlied« ist – ähnlich wie im »Kleinen Konzert« – das Motiv des musikalischen Akkords mit der Anspielung auf den Narziß-Mythos verbunden: »Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter Dreiklang / Verklingt in einem, Elai! dein Antlitz / Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser. / O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit«. Und im Gedicht »Abendländisches Lied« finden sich die folgenden Verse: »O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun«. In Trakls Gedicht »Helian« erscheint das Narziß-Motiv in einer mit *Décadence*-Elementen ausgestatteten Untergangsszenerie: »Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut [...]« (V. 84). – Alfred Doppler betont die besondere Bedeutung des Narziß-Motivs in Trakls Lyrik (Doppler: a.a.O. S. 41). Zwar finden sich hier »über 40 Anspielungen auf Narziß«, aber nur das Gedicht »Kleines Konzert« nennt ihn explizit (Williams, Eric: Schwingendes Tönen: Zur Wiederkehr der Flöten. In: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Szegeder Symposium. Hg. von Károly Csúri. Tübingen 1996. S. 149–167, darin S. 154).

²⁸ Zum Narziß-Mythos generell vgl. zwei instructive Sammelbände: Orlowsky, Ursula und Orlowsky, Rebekka: *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München 1992. Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999.

einer Tat bereiten«. Diesem Akt vitaler Selbsttranszendierung steht die morbide Selbstbezüglichkeit der mythologischen Narziß-Figur diametral gegenüber.

Die erste Strophe in der facettenreichen Farb-Ton-Symphonie des »Kleinen Konzerts« scheint durch eine exzessive, auf Selbstüberschreitung angelegte Dynamik zunächst eine gewisse Affinität zum romantisch-ekstatischen Gestus von Baudelaires »Correspondances« aufzuweisen. Hier beschwört Baudelaire eine durch vielfältige Entsprechungen konstituierte universelle Synästhesie, die den Menschen aus der normalen Realität rauschhaft ins Unendliche entrückt. Die »Correspondances« führen zur »l'expansion des choses infinies«, zur Faszination durch exotische und erlesene Substanzen »wie Ambra, Moschus, Myrrhe, Weihrauch«, welche »die Entrückung des Geistes und der Sinne singen« (»Qui chantent les transports de l'esprit et des sens«). Trakl jedoch kehrt den Duktus von Baudelaires »Correspondances« geradezu um, indem er keineswegs mit suggestiver Emphase auf das Unendliche zielt, auf Baudelaires »infini«, sondern sein »Kleines Konzert« mit einem dekadenten »Endakkord« als Schlußakzent ausklingen läßt: »Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten«. So wendet er das tradierte Vorstellungsmuster ins Negative einer melancholischen Décadence-Stimmung. Eine markante Kadenz manifestiert sich im Übergang vom »Du« der ersten Strophe, das anfangs noch durch eine singuläre Gefühlsintensität zur »Tat« motiviert war, zur sterilen Selbstverfallenheit des im »Endakkord von Flöten« sterbenden Narziß. Dieser Duktus bildet die Dekadenz von der ersten bis zur letzten Gedichtstrophe gewissermaßen in kompositorischer Prozessualität ab.

Eine Relation zwischen der ersten und der letzten Strophe des »Kleinen Konzerts« ist noch in anderer Hinsicht zu erkennen: Während in der zweiten, dritten und vierten Strophe die Farben Gelb, Golden, Grün, Blau jeweils als Adjektivattribut einem Substantiv zugeordnet sind, das stets ein konkretes Objekt in der Außenwelt exponiert, enthalten die erste und die fünfte Strophe Farbabstrakta. Sie bilden gewissermaßen den Rahmen. Dabei weisen die »kühlere[n] Violenfarben«, die Trakl auf den Tapeten »blühn« läßt, immerhin noch einen vagen Realitätsbezug auf. Anders verhält es sich mit dem Abstraktum²⁹ »Ein Rot«, dessen

²⁹ Auch der Zyklus »Sebastian im Traum« enthält Farbabstrakta. Vgl. im Gedicht »Die Verfluchten«: »ein Rot«, »ein Blau«. Kemper bezeichnet im Nachwort zu seiner Edition die

Sonderstatus Trakl in seinem Gedicht dadurch markiert, daß er einen konkreten Gegenstandsbezug nicht einmal andeutet.

Während der Narziß-Mythos zu den bereits konventionalisierten *Décadence*-Motiven zählt, setzt die Dechiffrierung des Dädalus-Mythos, den Trakl ebenfalls in sein Gedicht integriert hat, eine exaktere Kontextualisierung voraus. Der Vers »Geist Dädals schwebt in blauen Schatten«, der vermutlich auf Hölderlins Vers »Dädalus' Geist und des Walds ist deiner« in seinem Gedicht »An Zimmern«³⁰ anspielt, ist genau dort plziert, wo sich das Gedicht mit der kalten Farbe Blau³¹ der bei Trakl tendenziell negativ konnotierten Sphäre der dekadenten Zivilisation³² zuwendet. Noch radikaler als der Narziß-Mythos wird der Dädalus-Mythos, zu dem wesentlich der Absturz des Ikarus gehört,³³ zur Figuration tödlicher *Décadence par excellence*. Schon die technische Kunstfertig-

»Tendenz zur Abstraktion der Farbe« als »Kennzeichen expressionistischer Lyrik«; er betont auch die »Analogie zur expressionistischen Malerei« (a.a.O. S. 299–300). Zugleich aber sieht er Trakls Tendenz zur Abstraktion in einem spannungsreichen Kontrast zur Intention, »gerade auch mit Hilfe sinnlicher Eindrücke einzelne Bilder besonders zu konkretisieren«, um dadurch radikale Gegensätze zu evozieren (a.a.O. S. 300).

³⁰ Auf diesen Hölderlin-Bezug weist Grimm in seinem Aufsatz hin (a.a.O. S. 314).

³¹ Vgl. dazu Becht, Evemarie: Die Farbe Blau in den dichterischen Texten Georg Trakls. In: Bisanz, Adam und Trousson, Raymund (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Bd. 2. Stuttgart 1980. S. 108–131.

³² Zum Stellenwert von Technik, Zivilisation und Großstadt als Chiffren der *Décadence* vgl. Rölleke, Heinz: Zivilisationskritik im Werk Trakls. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 4/4a: Georg Trakl. München 1985. S. 67–78, darin zu Trakls Lyrik allerdings nur S. 72–78. Rölleke interpretiert exemplarisch Trakls Gedichte »Westliche Dämmerung« und »Winterdämmerung«. – Im Nachwort zu seiner Trakl-Edition (a.a.O. S. 298) leitet Kemper »den expressionistischen Reihungsstil aus den spezifischen Lebensumständen und »akzelerierten« Wahrnehmungsbedingungen des modernen Großstadtlebens« her, für welche »Simultaneität des Disparaten in der raschen Folge wechselnder Bilder« kennzeichnend ist. Das Spezifikum der Traklschen Lyrik erblickt Kemper in der Konzeption eines neuen Gedichtstypus, »dessen hervorstechendes Merkmal die inhaltliche und strukturelle Dissonanz als Ausdruck eines dissoziierten Subjekts und Wiedergabe einer von Verfall und Untergang geprägten Welt ist« (a.a.O. S. 301). Trakl läßt »Verfall und Leid in ihrer Sinnlosigkeit [...] durch akustische Dissonanz« evident werden (a.a.O. S. 305). Außer einem zivilisationskritischen Impuls im Kontext gesellschaftlicher Entfremdungsphänomene spielen allerdings krisenhafte existentielle Erfahrungen Trakls ebenfalls eine bedeutende Rolle: auch psychopathologische Symptome der Schizophrenie (Angstzustände, Depersonalisierungserlebnisse, Weltuntergangshantasien und Depressionen) finden in seinen poetischen Bildern Ausdruck (a.a.O. S. 315–316).

³³ Vgl. dazu Aurnhammer, Achim und Martin, Dieter (Hg.): Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann. Leipzig 1998.

keit des Dädalus, die *conditio sine qua non* sowohl für die gemeinsame Flucht mit seinem Sohn Ikarus als auch für dessen Tod, ist dem naturfernen, mit Geist, Bewußtsein, Reflexion und Kunst verbundenen Bereich der Zivilisation zugeordnet. Denn durch *inventio* und *techne* transzendiert Dädalus die Grenzen, die dem Menschen durch die Natur gesetzt sind. Dem hybriden Aufschwung mit Hilfe künstlich hergestellter Flügel folgt im Mythos schließlich der tödliche Absturz des Ikarus ins Meer – eine extreme, in Trakls Gedicht allerdings implizit bleibende Manifestation desaströser *Décadence*.

Nicht zufällig läßt Trakl den »Geist Dädals [...] in blauen Schatten« schweben. In der Farbentheorie der expressionistischen Künstlergruppe »Der Blaue Reiter«, durch deren Malerei Trakl nachhaltig inspiriert wurde, ist die Programmfarbe »Blau« ebenfalls mit dem »Geist« assoziiert, den gerade die Expressionisten besonders betonten. Diese Grundtendenz macht bereits der Titel von Kandinskys Schrift »Über das Geistige in der Kunst« evident.³⁴ Kandinsky versuchte »das Geistige« durch radikale Entfernung vom Konkret-Anschaulichen zu gewinnen: durch entschiedene Abstraktion. Auch Franz Marc, der mit seinem »Turm der blauen Pferde« gewissermaßen ein Programmbild im Sinne einer konstruktivistischen Vergeistigung des Naturhaften gemalt hatte, fokussierte seine Schriften auf die Begriffe »geistig« und sogar »mystisch«.

Während die Maler des »Blauen Reiter« den mit der Farbe Blau assoziierten »Geist« allerdings uneingeschränkt positiv einschätzten, ja geradezu einem Spiritualismus huldigten, kodierte Trakl, der mit Kokoschka befreundet war, diese Farbentheorie anti-idealistisch um: Er wertet den Geist, den er ebenfalls mit der Farbe Blau in Verbindung bringt, eher ambivalent, oft sogar negativ. Geist, Bewußtsein, Reflexion und die Zivilisation überhaupt erhalten im Horizont von Trakls umfassender *Décadence*-Diagnose einen pejorativen *Valeur*: sofern er sie als denatu-

³⁴ Auf eine Korrespondenz mit Kandinskys Farbenlehre verweist 1954/55 bereits Albrecht Weber in seinem ansonsten völlig verfehlten Trakl-Aufsatz (a.a.O. S. 219). Auch Grimm erwähnt Kandinsky (a.a.O. S. 311). Vgl. außerdem Philipp, Eckhard: Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation. Tübingen 1971. S. 55. Philipp konzentriert sich in einem Kapitel auf die »Farbe als Analogon der Sprache« (S. 28–57). Zu Kandinsky vgl. auch Saas, Christa: Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik. In: The turn of the century. German literature and art, 1850–1915. The McMaster Colloquium on German Literature (2). Hg. von Gerald Chapple und Hans H. Schulte. Bonn 1981. S. 347–375.

rierend, entfremdend und destruktiv betrachtet. Mit analoger Tendenz hatte schon Nietzsche,³⁵ der für Trakl von großer Bedeutung war, Geist, Reflexion und die zivilisatorische Moderne insgesamt in seiner Erstlingschrift »Die Geburt der Tragödie« der *Décadence* zugeordnet. Auf dieser Linie liegt auch Trakl, wenn er in seiner Lyrik die Entfremdung und den Untergang genuiner Natürlichkeit in der Sphäre geistig-reflexiver Gebrochenheit und zivilisatorischer Depravation darstellt. Blau, die Farbe des Geistes, gewinnt in diesem Horizont eine durchaus ambivalente Faszination.

Übrigens weist auch Trakls surreal-verfremdende Farbgebung deutliche Analogien zu den Sujets expressionistischer Maler auf. Wiederholt läßt er in seinen Gedichten »blaues Wild« oder »ein blaues Tier« in Erscheinung treten.³⁶ Trakls kühne und expressive Farbgebung tendiert zur Entwirklichung; in seinem Gedicht »Im Dorf« beispielsweise sind nicht nur »blaue Tiere« thematisch, sondern auch »der rote Abendwind« und »schwarzer Schnee«.

Wo Trakl der Farbe Blau einen negativen *Valeur* verleiht, scheint er eine tragisch-schicksalshafte Bestimmung zur *Décadence*, zum Untergang anzudeuten, und zwar insofern, als der Mensch aus seiner genuin-naturhaften Existenz zwangsläufig ins Stadium des Geistes, des Bewußtseins und der Zivilisation geraten muß. In dem Gedicht »Kleines Konzert« selbst wird der für den Ikarus-Mythos so zentrale Absturz nicht dargestellt, sondern implizit vorweggenommen, sofern der »Geist Dädals« den gleichsam in mythischer Vergangenheit liegenden Anfang der desaströsen Entwicklung signalisiert. Über diesem Vorstadium schwebt noch ein letzter Hauch naturhaften Daseins, »Ein Duft von Milch in Haselzweigen«,³⁷ bevor in den Schlußstrophen die *Décadence* in die Niederungen zivilisatorischer Trivialität und Depravation beginnt.

Der dekadente Übergang von genuiner Natur zur negativ konnotierten Sphäre der Zivilisation manifestiert sich – wie bereits gezeigt – we-

³⁵ Kemper bezeichnet im Nachwort zu seiner Trakl-Ausgabe neben Trakls Novalis-, Hölderlin- und Rimbaud-Rezeption den »weltanschaulichen Einfluß Nietzsches [...] als besonders beweiskräftig« (a.a.O. S. 274); vor allem die »Artisten-Metaphysik« von Nietzsches »Geburt der Tragödie« hatte Auswirkungen auf Trakls Frühwerk (a.a.O. S. 283).

³⁶ Vgl. in Kempers Trakl-Edition (a.a.O.) S. 38, 58, 82, 89 sowie S. 65, 42–43.

³⁷ Diesen Vers korreliert Grimm mit einer Formulierung des Rimbaud-Übersetzers Klammer: »Der Abend strömt frischen Milchduft aus« (a.a.O. S. 293).

sentlich auch in der Kadenz der Farben und Töne. Die naturhaft-inspiratorischen Klänge der Äolsharfe werden durch den häßlichen »Schrei der Ratten« im »leeren Hof« und durch den »Hader dunkle[r] Stimmen« abgelöst und substituiert. Die durch den »Geist Dädals« schon antizipierte *Décadence* findet im Narziß-Mythos eine wichtige Ergänzung und wird bis zum »Endakkord von Flöten« weitergeführt, mit dem das »Kleine Konzert« ausklingt. Den hier implizit bleibenden Sturz des Ikarus als Figuration einer tödlichen *Décadence* hat Trakl in seinem Gedicht »Klage«³⁸ emphatisch (wenngleich erneut ohne Nennung des Namens »Ikarus«) gestaltet und im expressionistischen Stil seiner letzten Schaffensperiode ins Apokalyptische gesteigert:

Schlaf und Tod, die düstern Adler
 Umrauschen nachklang dieses Haupt:
 Des Menschen goldnes Bildnis
 Verschlänge die eisige Woge
 Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
 Zerschellt der purpurne Leib
 Und es klagt die dunkle Stimme
 Über dem Meer.
 [...]

³⁸ Trakl scheint in diesem Gedicht auf Ovids »Metamorphosen« Bezug zu nehmen; hier beklagt Dädalus, über dem Meer schwebend, seinen tödlich abgestürzten Sohn: »At pater infelix, nec iam pater: ›Icare, dixit, ›ubi es? qua te regione requiram?‹« (Ovid: *Metamorphosen* VIII, V. 231f.). – Doppler (a.a.O. S. 44) hingegen meint, in Trakls Gedicht »Klage« gehe es um die »Klage« des zerrissenen Orpheus.

Schwimm-Stil

Zum Verhältnis von (Populär-)Kultur und literarischem Text in Brechts Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen«

I Kultur – Populäres – Literatur: Bertolt Brechts »Hauspostille«

Das in den Literaturwissenschaften zu – nicht zuletzt wissenschaftspolitisch begünstigtem – Ruhm gelangte Konzept der *cultural studies* hat mittlerweile eine Fülle einschlägiger Publikationen hervorgebracht. Dennoch steht im Zentrum der Debatten nach wie vor die grundsätzliche Frage, ob die Literaturwissenschaft von den Kulturwissenschaften auf sinnvolle Weise ergänzt wird oder ob sie in der Orientierung an dieser ihre eigensten Qualitäten preisgibt. Was kann eine literaturwissenschaftliche Analyse gewinnen bzw. was droht sie zu verspielen, wenn sie kulturwissenschaftlich verfährt? Durchmustert man die Argumente der jeweiligen Parteien, wie sie für den deutschsprachigen Raum beispielhaft in Beiträgen von Walter Haug und Gerhart von Graevenitz aufeinandertreffen,¹ dann läßt sich schnell erkennen, daß beide Positionen trotz aller Differenzen in einem entscheidenden Punkt nicht weit voneinander entfernt sind: Beide Diskutanten gehen nämlich von der *Reflexivität*²

Eine ganze Anzahl von Ideen hätte ich ohne die Diskussionen mit Stephan Dietrich nicht gehabt. Ihm sei herzlich gedankt.

¹ Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, in: DVjs 73 (1999), 69–93; von Graevenitz, Gerhart: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung, in: DVjs 73 (1999), 94–115.

² Der Terminus *Reflexivität* wird dabei nicht wie in der Subjektphilosophie als Keimzelle von Bewußtheit oder Intentionalität verstanden, sondern im formalistischen Sinn als *Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks* (d. i. Jakobsons »poetische Funktion«. Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960], in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a. M. 1979, 92). Dieser Gedanke ist die Voraussetzung dafür, die Form des Kunstwerks um ihrer selbst willen zu betrachten: losgelöst von anderen möglichen Funktionen wie etwa derjenigen, einen Sachverhalt zur Darstellung zu bringen, gewisse Emotionen beim Rezipienten hervorzurufen oder für bestimmte gesellschaftliche Werte einzutreten. Das bedeutet aber nicht zwangsläufig eine Verknüpfung der poetischen Funktion mit dem Konzept einer *l'art pour l'art* (wie es dem Formalismus und seinen Kindern Strukturalismus oder

ihres Untersuchungsgegenstandes aus, gleichgültig, ob dieser auf den literarischen Kanon beschränkt ist (wie im Fall von Haug) oder ob (wie bei Graevenitz) die Ansicht vertreten wird, die hohe Literatur sei durch die unterschiedlichsten Kulturphänomene zu ergänzen.

Graevenitz' These hat der vermeintlich konservativen Haugschen Position – im Sinne einer Selbststabilisierung des Systems Literaturwissenschaft – insofern einiges an Attraktivität voraus, als sie mit dem Impetus methodischer Innovation brachliegende Flächen kulturellen Wissens, das nicht literarisch überformt ist, als Bauland für die künftige philologische Forschungsarbeit ausweist. Dagegen unterstreicht der Kulturwissenschafts-Skeptiker Haug den »Sonderstatus«³, die »Literarizität des Literarischen«⁴ und mahnt an, daß die genuinen Kompetenzen des Literaturwissenschaftlers in kulturwissenschaftlichen Studien, in denen literarische Texte nur noch in ihrer Dokumentfunktion zur Debatte stehen, notwendig zu kurz kommen.⁵ Ernstzunehmende Texte, so Haug, markieren aber erst *aufgrund* ihrer formalen Komplexität »Aporien«, die Einspruch »gegen die Konstanz« der jeweiligen »Gesellschaftsentw[ürfe]«⁶ erheben. Selbstbezüglichkeit und Paradoxie, jene Eigenschaften, welche die Literaturtheorien des zwanzigsten Jahrhunderts für die entscheidenden Charakteristika von Kunst halten, werden somit von Haug als reflexives Potential im Hinblick auf gesellschaftliche Mechanismen gewertet. Demgegenüber gibt Graevenitz zu bedenken, daß »Autonomie und Selbstreflexivität nicht mißverstanden werden können als automatisierte Absicherungsformeln tradierter Vorstellungen von Hoher Kunst«.⁷ Glaubt Haug, die Literatur vermöge etwas zu leisten, »was der balinesische Hahnenkampf« – jener mittlerweile berühmt gewordene Untersuchungsgegenstand der ethnographischen Studien von Clifford Geertz – »und mit ihm alle kulturellen Manifestationen dieser Ebene

Dekonstruktion häufig vorgeworfen wird), sondern lediglich, daß die objekt- oder rezipientenbezogenen Valenzen der Kunst nicht mehr unabhängig von deren genuin poetischen, d. h. selbstbezüglich-formalen Aspekten gesehen werden können.

³ Haug [Anm. 1], 86.

⁴ Ebd., 80.

⁵ Vgl. dazu Engel, Manfred: Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft, in: KulturPoetik 1 (2001), 18.

⁶ Haug [Anm. 1], 89.

⁷ Graevenitz [Anm. 1], 107.

nicht können, nämlich sich explizit selbst reflektieren«, ⁸ so gereicht dies Graevenitz zur ironischen Replik:

Sollte sich Walter Haugs selbstverständliche Annahme, der balinesische Hahnenkampf könne nicht selbstreflexiv sein, intensiven Hahnenkampfstudien verdanken, so kann ich dem nichts Vergleichbares entgegen halten. [...] Man darf [aber] daran erinnern, daß es ausschließlich eine Frage des wissenschaftlichen Paradigmas ist, ob man im Mythischen und Ethnischen Selbstreflexivität entdeckt oder nicht. ⁹

Mit dieser nicht eben unauffällig auf den forschungspolitischen Zeitgeist schielenden Äußerung begibt sich Graevenitz freilich auf heikles Terrain, in die Nähe jenes Gemeinplatzes, der die Kultur pauschal als »Text« würdigt, ohne gesondert darüber nachzudenken, wie ein solcher »Text« zugänglich sein soll, wenn er nicht zuvor durch spezifische Verfahren der Vertextung allererst formiert worden ist. Da Vertextung sich aber letztlich durch nichts anderes auszeichnet als durch jene Verfahren, die Haug im Literarischen am Avanciertesten repräsentiert sieht, ist zu folgern, daß jener von Graevenitz der Kultur *in toto* erteilte Adelsbrief der Reflexivität auf einer nicht weiter befragten Projektion literaturwissenschaftlicher Standards auf den diffusen Bereich »Kultur« beruht: Das kulturalistische »Paradigma« hält nicht selten »auf der einen Seite einen historischen Kontext, auf der anderen Seite einen literarischen Text und dazwischen eine Verbindung des reinen Nichts zur Betrachtung in die Höhe«. ¹⁰ Damit ist der Problembereich markiert, der in kulturwissenschaftlichen Studien häufig unterbelichtet bleibt: die *Verfahren der Vertextung von Kultur*, wodurch das Literarische wieder als Leitwährung ins Spiel kommt. Literatur stellt nämlich ein denkbar reichhaltiges Archiv der textuellen Tradierung dar, und die Literaturwissenschaften bilden das vielleicht vielversprechendste Paradigma für die Analyse der Kultur. Der kulturwissenschaftliche Schwenk impliziert also nicht, daß fortan jene Spezifika des Literarischen, die Haug hervorhebt, nicht mehr zur Debatte stünden. Es gehört vielmehr zu den Desiderata kulturalistisch verfahrenender Literaturwissenschaft, daß diese sich genauere Rechenschaft über die Verfahren abzulegen hat, mit denen Kultur vertextet

⁸ Haug [Anm. 1], 86.

⁹ Graevenitz [Anm. 1], 106.

¹⁰ Liu, Alan: Die Macht des Formalismus: Der New Historicism, in: Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt a. M. 1995, 123.

wird.¹¹ Nach Maßgabe eines solchen Erkenntnisinteresses lassen sich dann auch substantielle Antworten auf die als drängend bezeichnete Frage nach dem Verhältnis von literaturwissenschaftlicher Einzeltextanalyse und der Rekonstruktion umfassender Diskurse in den *cultural studies* erwarten.

¹¹ Moritz Basfler markiert in aller Deutlichkeit die zur Beantwortung ausstehende Frage nach dem kulturwissenschaftlichen Textbegriff: »Zumindest für den historisch arbeitenden Literaturwissenschaftler ist die Historie [...] stets in Form von tradierten, und das setzt voraus: gespeicherten, Zeugnissen repräsentiert, die, um überhaupt Zeugnisse für etwas zu sein, in irgendeiner Weise lesbar sein müssen (auch wenn es sich etwa um Bilder oder Gebrauchsgegenstände handelt). Was aber gespeichert ist und Lektüre ermöglicht, kann wohl als Text bezeichnet werden«. Basfler, Moritz: *New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität*, in: Moritz Csáky, Richard Reichensperger (Hg.): *Literatur als Text der Kultur*, Wien 1999, 25. Vgl. auch Lenk, Carsten: *Kultur als Text. Überlegungen zu einer Interpretationsfigur*, in: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen 1996, 119.

¹³ Vgl. Kaes, Anton: Einleitung, in: ders. (Hg.), Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, bes. XXVff.

Votum als Juror in einem Lyrik-Wettbewerb der »Literarischen Welt« ein Motto voran, das deutlich an Rudyard Kiplings »Barrack Room Ballads« erinnert, wobei der ästhetische Effekt der populären Formen von deren politischer, und das heißt in Kiplings Fall kolonialistischer Imprägnierung gelöst wird:

Mutter Goddam's Puff in Mandelay / Sieben Bretter an 'ner grünen See /
Goddam, was ist das für ein Etablissemang / Da stehen jetzt schon 15 die
Bretterwand entlang / In der Hand die Uhr und mit: Hohé! / Gibt's denn
nur ein Mensch in Mandelay.¹⁴

Diese Verse läuten in ihrer Derbheit und Kunstlosigkeit eine Stellungnahme ein, die nichts anderes zu sein sucht als eine Provokation an die Adresse der lyrischen Avantgarde, an Symbolismus und Expressionismus. Deren Tonfall wird von den Beiträgen, die Brecht bewerten soll, derart routiniert angeschlagen, daß es der Juror mit der Langeweile zu tun bekommt:

Die letzte Epoche des Im- und Expressionismus [...] stellte Gedichte her, deren Inhalt aus hübschen Bildern und aromatischen Wörtern bestand. Es gibt darunter gewisse Glückstreffer, Dinge, die man weder singen noch jemand zur Stärkung überreichen kann und die doch etwas sind. Aber von einigen solcher Ausnahmen abgesehen, werden solche »rein« lyrischen Produkte überschätzt.¹⁵

Konsequenterweise entscheidet Brecht, daß keines der eingesandten Gedichte preiswürdig sei, mehr noch: Er erkennt den Preis einem völlig unbedeutenden Dichter zu, der sich überhaupt nicht an dem Wettbewerb beteiligt hat und dessen nicht eben in Kunstfertigkeit oder Inspiriertheit prangenden Text Brecht, wie er behauptet, »in einem Radsportblatt«¹⁶ gefunden hat: »Dieser Song ›He! He! The Iron Man!‹ von Hannes Küpper hat zum Gegenstand eine interessierende Sache, nämlich den Sechstage-Champion Reggie Mac Namara, er ist ziemlich einfach, unter Umständen singbar«.¹⁷

¹⁴ Brecht, Bertolt: Kurzer Bericht über 400 (Vierhundert) junge Lyriker, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (im folgenden BFA), Band 21, 191.

¹⁵ Ebd., 191.

¹⁶ Ebd., 192.

¹⁷ Ebd., 192.

He, He! The Iron Man!

Es kreist um ihn die Legende,
daß seine Beine, Arme und Hände
wären aus Schmiedeeisen gemacht
zu Sidney in einer taghellen Nacht
He, he! the Iron Man!

Eine Spiralfeder aus Stahl sei sein Herz,
frei von Gefühlen und menschlichem Schmerz,
das Gehirn eine einzige Schalterwand
für des Dynamos Antrieb und Stillstand.
He, he! the Iron Man!

Dicke Kabelstränge seine Nerven wären
Hochgespannt mit Volt-Kraft und Ampèren. Denn:
dieser künstliche Mensch sollte auf Erden
ursprünglich nicht Six-Days-Fahrer werden.
Zu einem neuen Cäsar war er erdacht,
daher die ungeheure eiserne Macht.
He, he! the Iron Man!
Und bleibt auch alles nur Legende, so ist doch eines wahr:
Ein Menschenwunder ist es – Reggie Mac Namara!
He, he! the Iron Man!¹⁸

Die Opposition dieses Textes zu jenen lyrischen Formen, die nicht nur unter Schlagwörtern wie Dissonanz, Dunkelheit oder Preziosität das literarhistorische Paradigma von Modernität bestimmen,¹⁹ sondern die auch wissenschaftsgeschichtlich für die Idee formalistischer Analyse Pate gestanden haben,²⁰ ist überdeutlich. Gegen deren selbstreflexive Texturen profiliert Brecht seine poetische Produktion mit dem Hinweis, diese habe noch nicht mit »der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens« gebrochen und bleibe durch den Vortrag, als Song, in einen pragmatischen Kontext eingebettet, statt sich als bloße »Druck-Kunst« ausschließlich am Paradigma der Schrift zu orientieren.²¹ Es ist allerdings

¹⁸ Zit. nach BFA 21, 669.

¹⁹ Vgl. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, erweiterte Neuausgabe, Reinbek 1956, z. B. 15, 35; Hoffmann, Paul: Symbolismus, München 1987, z. B. 11, 54.

²⁰ Vgl. Speck, Stefan: Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie, München 1997, 29–33. Liu [Anm. 10], 115ff.

²¹ Brecht [Anm. 14], 191.

mehr als fraglich, ob diese Präntention unentfremdeter Natürlichkeit wirklich eingelöst wird. Denn zunächst einmal ist nicht zu übersehen, daß die Leiblichkeit des »Iron Man« die eines »künstliche[n] Mensch[en]« ist, dessen Gliedmaßen aus »Schmiedeeisen«, dessen Herz eine »Spiralfeder aus Stahl«, dessen Gehirn eine Schalttafel und dessen Nerven »Kabelstränge« sind. Der im Sport ausgestellte Körper ist nichts Natürliches, im Gegenteil: »Sport aus Hygiene« ist in Brechts Augen »etwas Abscheuliches«, ja es sei vielmehr ein Signum attraktiven Sports, daß dieser seine Anhänger »körperlich ruiniere[...]«.²² Genauso wenig wie im trainierten Körper der Sportskanone unverfälschte Natur zum Ausdruck kommt, gereicht der populäre Ton zum bloßen Genuß im Vortrag, dient doch die Propaganda für die Populärkultur nichts anderem als dem Distinktionsgewinn in einer ästhetischen Debatte. Wenn nämlich – so läßt sich Brechts Intuition umreißen – die Provokation durch negativitätsbeflissene Produkte der Avantgarden leerläuft, wenn Derealisierungsschlaufen zum alltäglichen Geschäft der Künste und infolgedessen schlichtweg »harmlos«²³ werden, dann gewährt ausgerechnet die Affirmation des Massenkulturellen jene »Distanz«, die nach Hans Robert Jauß für den »Kunstcharakter« eines Werks unabdingbar ist. Nur durch den Bruch mit dem *mainstream* des immer schon Erwarteten – und sei dies avantgardistische Negativität – wird »dem rezipierenden Bewußtsein« eine »Umwendung« des Wahrgenommenen »auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung« abverlangt. In einer Situation ästhetizistischer Routine, wie sie Brecht bei den Teilnehmern des Lyrikwettbewerbs vermutet, kann daher erstaunlicherweise der künstlerische Rückgriff auf Formen der Populärkultur dem von Jauß formulierten Verdikt entgehen, bloß »kulinarische« [...] Unterhaltungskunst«²⁴ zu produzieren. Das Resultat ist also paradox: Mit der Einspeisung von Populärelementen in die Kunst soll ausgerechnet dasjenige, das dem gedankenlosen Konsum vorbehalten zu sein scheint, die Kunst vor der Erstarrung in bloßen Posen der Reflexivität bewahren. Brecht gibt also nur auf der einen Seite den vulgären Bürgerschreck, verhält sich aber auf der anderen Seite ganz im Stil eines avantgardistischen Connaisseurs: »Der Avantgardist langweilt

²² Brecht, Bertolt: Sport und geistiges Schaffen, in: BFA 21, 123.

²³ Brecht [Anm. 14], 191.

²⁴ Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970, 178.

sich, wo keine ästhetische Differenz zum Zeitgeschmack mehr reizt«, ²⁵ spitzt Moritz Baßler in anderem Zusammenhang zu, und es drängt sich somit auf, Brechts literarisches Verfahren in den Schriften der russischen Formalisten vorgeprägt zu sehen: Nur eine ständige Evolution der Kunst kann nach deren Auffassung die anhaltende Verstörung der Rezipienten gewährleisten. »Die Verfremdungsverfahren müssen sich gegen einen Wahrnehmungsgrund abheben, um überhaupt [...] verfremdend wirken zu können«, ²⁶ und zu diesem Zweck kann es, so Viktor Šklovskij im Jahr 1921, durchaus angezeigt sein, sich »in der unteren Schicht [der Gesellschaft, HD] neue Formen anstelle der alten Kunstformen« ²⁷ abzuschauen. Diese neuen Formen – Šklovskij zählt dazu das Vaudeville, das Kino, aber auch den Boulevardroman oder die »Zigeunerromanze« – repräsentieren gleichsam den semantischen Glutkern einer Gesellschaft, während sich die alten Aussageweisen, gleich wie groß und verstörend ihre Leitfiguren einmal gewesen sind, nicht selten zu bloßer Traditionspflege verhärten, ihre intellektuelle Spitze einbüßen: »typologisch ein Vorgang wie das Ausbleiben genialer oder hochbegabter Kinder bei Genies«, ²⁸

In Brechts Flirt mit dem Populären ist folglich nichts Geringeres zu sehen als die Keimzelle seines Verfremdungskonzepts. Dabei streitet Brecht an zwei Fronten zugleich. Das nur noch automatisiert als reflexiv aufzufassende Hochliterarische bringt er auf der einen Seite mit Hilfe des Populären aus seiner selbstgefälligen Fassung. Auf der anderen Seite decouvriert er aber die vermeintliche Einfachheit des Populären als mögliches Einfallstor reaktionärer Konzepte. Wenn die »Hauspostille« weniger der stillen Lektüre oder gar der Interpretation als vielmehr der konkreteren Anwendung anempfohlen wird, dann ist daraus nicht zu schließen, daß damit ein Paradigmenwechsel vom tüftelnden Interpretieren zum momenthaften Genießen eingeläutet würde. Neben dem Titel, der programmatisch auf die christliche Zweckform der Postille, eines Erbauungs-

²⁵ Baßler, Moritz: Die Schrift und die Differenz. Zu Carl Einsteins »Negerplastik«, in: Christoph Brecht, Wolfgang Fink (Hg.), *Unvollständig, krank und halb? Zur Archäologie moderner Identität*, Bielefeld 1996, 152.

²⁶ Lobsien, Eckhard: *Das literarische Feld. Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, München 1988, 95.

²⁷ Šklovskij, Viktor: *Literatur ohne Sujet*, in: Fritz Mierau (Hg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig 1991, S. 34.

²⁸ Ebd., 34.

buchs für das einfache Volk, anspielt, ist den Gedichten nämlich eine »Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« vorangestellt. Deren erster Satz dekretiert: »Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden«. ²⁹ Diese Empfehlung richtigen Gebrauchs ist aber ihrerseits ambivalent, warnt sie zwar einerseits in gut aufklärerischem Sinn vor dem bloß Kulinarischen, begibt sich mit dieser Geste aber andererseits in die Nachbarschaft von Ignatius von Loyolas »Exercitia spiritualia«, die prototypisch für das ideologische Einschleusen von Wertvorstellungen in subjektive Denkhäushalte auf dem Wege des vermeintlich leicht zugänglichen Mediums »Körper« stehen. So fordert Loyola, daß der Geist in Analogie zur körperlichen Kräftigung zu einem Speichermedium für den göttlichen Willen geformt werden soll:

Wie das Umhergehen, Wandern und Laufen leibliche Übungen sind, genauso nennt man »geistliche Übungen« jede Weise, die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen, alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich zu entfernen und, nachdem sie entfernt sind, den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden. ³⁰

Aufgrund dieses ideologischen Fonds der massenkulturellen Vergnügen fordert Brecht im Hinblick auf die Gedichte der »Hauspostille« eine doppelte Rezeptionsweise: »Es ist vorteilhaft, ihre Lektüre langsam und wiederholt« – also mit akribischer Geste –, jedoch »niemals ohne Einfalt, vorzunehmen«. ³¹ Zum einen soll sich der Rezipient also wirklich auf die neuen, populären Formen einlassen, um eine verfremdende Justierung seiner eingefahrenen Wahrnehmungsweisen vorzunehmen. Zum anderen spürt Brecht in den Körperpraktiken der Leibeskultur aber die ideologischen Residuen auf, teilt also keineswegs den ungebrochenen Optimismus seines Zeitgenossen Frank Thieß, der 1927 in der »Neuen Rundschau« formuliert:

²⁹ Brecht, Bertolt: Hauspostille (Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen), in: BFA 11, 39.

³⁰ von Loyola, Ignatius: Exercitia Spiritualia, zit. nach: Jos E. Vercruysse SJ, Art. »Exercitien«, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin 1982, 700.

³¹ Brecht [Anm. 29], 39.

Im wilhelminischen Deutschland, das den Autoritätsgedanken in den Mittelpunkt aller Verwaltung stellte, konnte der Sport im anglo-amerikanischen Sinne nur ein sehr dürftiges Betätigungsfeld finden. Es fehlte der *Geist* des Sports als eines Wettkampfes freier Menschen unter eigengesetzter Disziplin. Solange der Drill in Deutschland als bester Ausdruck körperlicher Zucht angesehen wurde, konnte es keinen Volkssport geben. In einer demokratischen Republik dagegen wird der Sportgedanke [...] sinngemäß aus der Staats- und Gesellschaftsordnung selbst sich ergeben.³²

Die Populärkultur ist nach Brecht vielmehr ihrerseits zu verfremden, und das heißt methodisch in bezug auf die Texte der »Hauspostille« – wie ich im folgenden am Beispiel des Gedichts »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« zeigen werde –, daß mit derselben Akribie sowohl ihren ästhetischen Verfahren als auch ihren Verknüpfungen ins kulturelle Netz nachzugehen ist.

II »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen«

Der von Brecht gegen die Avantgarde-Lyrik propagierte »Gebrauchswert«³³ lyrischer Texte bemißt sich vorrangig an der Frage, ob sie sich zum »Singen« eignen und ob die besondere »Sprechweise« des Vortrags beim Adressaten eine somatische »Stärkung«³⁴ bewirkt. Das mündlich Dargebotene setzt jedoch eine merkwürdige Dialektik in Gang, weil seine Charakteristika nichts anderes bewirken als textuelle Strukturierung: »aus der amorphen Masse sinnlicher Eindrücke und dynamischer Abläufe« entstehen nämlich »sich wiederholende [...] Ordnungsstrukturen«.³⁵ Diese Art der Überformung rekurriert einerseits auf körperliche und »kreatürliche Grunderfahrungen« wie den Herzschlag und zeitigt andererseits einen mnemotechnischen Effekt, da sie Gedichten eine »überschaubare« und »einprägsame«³⁶ Gestalt verleiht.

³² Thieß, Frank: Die Geistigen und der Sport, in: Neue Rundschau 38 (1927), zit. nach Kaes [Anm. 13], 261.

³³ Brecht, Bertolt: Hauspostille, in: BFA 21, 202.

³⁴ Brecht [Anm. 14], 191.

³⁵ Lubkoll, Christine: Rhythmus und Metrum, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg 1999, 103.

³⁶ Ebd., 104.

Der Rhythmus korrespondiert also auf das Engste mit der – stilisierten – lyrischen Sprechsituation. Ausgehend von diesem Gedanken, empfiehlt sich aber von vornherein Skepsis gegenüber dem Eindruck, Brechts vierstrophiges Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« schildere eine glückende Einigung von Mensch und Natur:

1

Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
Nur in dem Laub der großen Bäume sausen
Muß man in Flüssen liegen oder Teichen
Wie die Gewächse, worin Hechte hausen.
Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält.³⁷

Trotz des Harmonie verheißenden Sujets eines Sommertages, den das lyrische Ich badend in »Flüssen [...] oder Teichen« verbringt, mischen sich in die Schilderung Zwischentöne, die im ersten Vers thematischer, vom zweiten Vers an aber auch entschieden rhythmischer Natur sind. Verfäht der erste Vers des Gedichts – »Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben« – noch als regelmäßig alternierender Sprachfluß, genauer: in einer der für die deutschsprachige Lyrik geläufigsten Weisen, dem fünfhebigen Jambus, so bedeutet das nicht eben pralles Licht verheißende Epitheton »bleich« bereits eine Einschränkung des sommerlichen Glücks. Die Abschwächung der zu erwartenden Lebensfülle wird denn auch ebenso semantisch wie rhythmisch mit dem ersten Wort des zweiten Verses, dem konzessiven Adverb »Nur«, aufgegriffen, das abweichend vom jambischen Metrum betont ist. Inhaltlich wird durch die Aussage, daß der Wind nur oben in den Baumkronen saust, eine Kluft zwischen einem Hier als dem Ort des Sprechens und einem geschilderten Dort angedeutet. Eine weitere Komplikation erfährt die Situation insofern, als auch der dritte Vers gegenmetrisch mit dem Verb »Muß« einsetzt, das wider die für Vergnügungen zu erwartende Modalbestimmung des Dürfens ein Moment des Zwangs ins Spiel bringt.

Dennoch glättet der fünfte Vers die Turbulenzen einstweilen durch einen regelmäßig alternierenden fünfhebigen Jambus. Entsprechend wird

³⁷ Brecht, Bertolt: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen, in: BFA 11, 72f.

dem »Leib« durch das assonierende Adjektiv »leicht« die für die Sphäre des Körpers ersehnte Schwerelosigkeit in Aussicht gestellt. Allerdings scheint das Gedicht dem erwirkten Frieden selbst nicht zu trauen, da es insistierend mit dem ersten Wort des sechsten Verses den Begriff »Leicht« noch einmal gegen das Metrum wiederholt und dadurch zwar die zentrale Bedeutung der Leichtigkeit, jedoch auch ihren prekären Status unterstreicht.³⁸ »Wenn der Arm leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt« – mit dieser ungewöhnlichen Formulierung scheint markiert zu sein, daß oben und unten vertauscht sind, daß das Irdische des hier und jetzt Erlebten die Priorität gegenüber dem Himmel erhält. Denn dieser, der noch zu Beginn distanziert dargestellt worden ist, erscheint nun als »kleine[r] Wind« in die Rolle des Mitspielenden gerückt: Behutsam »wiegt« er den aus dem Wasser ragenden Arm, als habe er ganz »vergessen«, daß es sich bei diesem Arm nicht um »braunes Astwerk« handelt.

Die Synthese von Mensch und Natur, von Erde und Himmel, glückt aber nur scheinbar. Nach wie vor herrscht nämlich insofern keine geringe Konfusion vor, als in Vers fünf der Leib »leicht *im* Wasser« wird, im darauffolgenden Vers aber der Arm »leicht *aus* dem Wasser fällt«. Und an diesem Eindruck ändert auch das zentrale Lemma der zweiten Strophenhälfte nichts, das *Wiegen*,³⁹ auch wenn Brechts Text mit diesem auf einen Topos empfindsam-romantischer Naturlyrik und speziell auf eines der berühmtesten deutschsprachigen Naturgedichte, Goethes »Auf dem See«, anspielt. Dort alliteriert das Verb »wiegen« mit dem Substantiv »Welle« in jener vierhebigen jambischen Zeile »Die Welle wieget unsern Kahn«,⁴⁰ die in Lyrikhandbüchern als *das* Lehrbeispiel für die harmonische Entsprechung von Metrum und Sujet gilt. Zwar ist die Alliteration

³⁸ Vgl. zu dieser Ambivalenz der Wiederholung Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995.

³⁹ Vgl. auch Lethens Hinweis: »Die Bilder verschwimmender Körpergrenzen münden bei Brecht [...] nie in Vorstellungen der Verschmelzung in symbiotischen Räumen. Sie sind auch in der frühen Lyrik in Trennungsszenarien eingebettet« (Lethen, Helmut: *Brechts Waschrituale, Körpertechniken und Verhaltenslehren*, in: Klaus Gehrle u. a. [Hg.]: *Brecht 100. Ringvorlesung aus Anlass des 100. Geburtstags Bertolt Brechts*. Humboldt-Universität zu Berlin, Sommersemester 1998, Berlin 1999, 247).

⁴⁰ Goethe, Johann Wolfgang: »Auf dem See«, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Band 1, *Gedichte 1756–1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, 169.

im Falle Brechts mit den Wörtern »Wasser«, »Wenn«, »weil« und »wohl« sogar reicher bestückt als die Goethesche; das Schwimmgedicht verfährt jedoch um einiges kasuistischer, indem es in Nebensätzen nach Gründen für die vermeintlich glückende Verschmelzung der Sphären sucht. Scheint die Harmonie in Goethes vierhebigen Jambus ohne Wenn und Aber Form gefunden zu haben,⁴¹ so spricht Brechts Gedicht – um noch einmal zu dessen fünftem Vers zurückzukehren – eine andere Sprache. »Kürzt« man diese Zeile nämlich an der Stelle, wo das Versmaß des Goetheschen Vorbilds erfüllt ist, nach der vierten jambischen Betonung, so landet man just bei jenem ominösen Wörtchen *wenn*, das neben seiner temporalen Bedeutung einen konditionalen Zug in den Text bringt. Dies bewirkt – weiter nach dem Goetheschen Maßstab argumentiert –, daß der Arm nicht nur »aus dem Wasser«, sondern auch aus dem prototypischen Rahmen des vierhebigen Jambus herausfällt.

Rhythmisch weniger disparat scheint dagegen die zweite Strophe. Sie beschreibt auf den ersten Blick nichts als die Harmonie von Mensch und Natur im Baderlebnis, nennt doch die zentrale Wendung den im Wasser liegenden Körper »ganz geeint«:

2

Der Himmel bietet mittags große Stille.
 Man macht die Augen zu, wenn Schwalben kommen.
 Der Schlamm ist warm. Wenn kühle Blasen quellen
 Weiß man: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen.
 Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
 Wir liegen still im Wasser, ganz geeint
 Nur wenn die kühlen Fische durch uns schwimmen
 Fühl ich, daß Sonne überm Tümpel scheint.

Es lohnt sich indes, auch diese zweite Strophe auf jene Zwischentöne abzuhören, in denen die vermeintliche Lebensfülle mit Dissonanzen und reflexiven Einsprengseln versehen wird. Auch hier begegnet nämlich dreimal die Konjunktion *wenn*, wobei deren dritte Realisation unmittelbar nach der Formulierung »ganz geeint« nachdrücklich konditional ist und in Verbindung mit dem verstärkenden »Nur« den einzigen metri-

⁴¹ Es steht auf einem anderen Blatt, nämlich in David Wellberys ingeniösen Analysen zu lesen, daß auch die Harmonie von Goethes Erlebnislyrik ganz und gar brüchigen und konstruierten Charakters ist. Wellbery, David E.: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996.

schen Bruch in der zweiten Strophe darstellt. Wiederum, so ist zu vermuten, funktioniert der Transfer des körperlichen Erlebnisses in Sprache nicht reibungslos. Es kommt daher nicht von ungefähr, daß die ersten Verse den Umweg über ein literarisches Zitat nehmen, genauer: auf jene Einwände anspielen, die Friedrich Nietzsche gegen Arthur Schopenhauers Metaphysik der leiblichen Erfahrung formuliert.

»Wie«, fragt nämlich Christof Kalb mit Nietzsche an die Adresse Schopenhauers, »kann das unmittelbare, also nicht-vorstellungsmäßige Willensbewußtsein [»Wille« ist Schopenhauers Terminus für die »unmittelbare« Erfahrung des Leibes im Unterschied zur »Vorstellung« als der Leistung des Bewußtseins, HD] in den Status einer Erkenntnis gesetzt werden, wenn gleichzeitig gelten soll, daß Erkenntnis »zunächst und wesentlich Vorstellung ist«? Anders formuliert: Woher weiß das erkennende Subjekt, daß es sich beim Willen auch wirklich um die Bedeutung der Vorstellung handelt?«⁴² Nietzsche markiert ein Problem der Übersetzung zwischen Leib und Bewußtsein bzw. zwischen Leib und Sprache. Folgerichtig wird die glückende Erfahrung, wie sie der Abschnitt »Mittags« aus »Also sprach Zarathustra« schildert,⁴³ zum einen in interrogativer Schwebe gehalten und zum anderen, ähnlich wie in der ersten Strophe des Schwimmgedichts, so insistierend repetitiv dargeboten, daß die beschworene Leichtigkeit nicht wirklich glaubhaft ist:

Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch?
Wie ein zierlicher Wind, ungesehen, auf getäfeltem Meere tanzt, leicht, federleicht: so – tanzt der Schlaf auf mir. Kein Auge drückt er mir zu, die Seele lässt er mir wach. Leicht ist er, wahrlich! federleicht.⁴⁴

Dabei korrespondiert Nietzsches Betonung der Leiblichkeit mit dem psychophysischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁴⁵ – »Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort

⁴² Kalb, Christof: Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, Frankfurt a. M. 2000, 23.

⁴³ Neben dessen Titel zitiert das Schwimmgedicht daraus nicht weniger als fünf weitere Begriffe, nämlich wörtlich die Lemmata »still«, »leicht«, »Wind«, »Auge« sowie indirekt (durch das Schließen der Augen) den »Schlaf«.

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, VI. Abt., 1. Band, Berlin 1968, 338f.

⁴⁵ Vgl. dazu Fick, Monika: Sinneswelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993, bes. 88–93.

für ein Etwas am Leibe«,⁴⁶ spitzt Zarathustra zu. Wo die Psychophysik aber ein um das andere Mal ein Verhältnis zwischen dem Leib und dem Seelischen wie zwischen den beiden Seiten einer Medaille skizziert, da ist Nietzsche zum einen skeptischer, wenn Seele für ihn »nur ein Wort« ist, und er zum anderen schon in den Frühschriften die Kehrseite der dionysischen Rauscherfahrung, des Einsseins, als »Zerstückelung«,⁴⁷ d. h. als »Katastrophe leiblicher Desintegration«,⁴⁸ herausstreicht.

Ganz in Nietzsches Sinn feiert das Schwimmgedicht also nur sehr bedingt die »Kultur des Körpers«,⁴⁹ lehnt vielmehr jede ungebrochene Form des »Lebenskults« ab, die von einer »Auflösung des Individuums im Ur-Einen«⁵⁰ träumt. So klingen Gottfried Benns berühmte Verse »O daß wir unsere Ururahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor«⁵¹ zwar in der Brechtschen Zeile »Der Schlamm ist warm« an, werden jedoch durch einen dynamischen Vorgang konterkariert, der in einen von Benns »Gesängen« vehement abgelehnten kognitiven Zustand: in Wissen mündet. »Wenn kühle Blasen quellen / *Weiß man*: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen« [Herv. v. HD]. Brechts Text feiert also keine »nihilistisch-vitalistische [...] unio mystica«, derzufolge »der Badende [...] nahezu schwerelos in sich und der Natur zugleich ruht«,⁵² sondern markiert die Bruchstellen jener imaginären Einheitswünsche. So wird das Sprecher-Ich in den Versen vier bis acht der zweiten Strophe, die sich um die Achse der höchst fragwürdigen Formulierung »ganz geeint« in Vers 6 drehen, nicht nur in die einzelnen Körperteile, sondern auch in eine ganze Palette von Personal- und Possessivpronomen, in ›Ich‹ und ›Wir‹, in ›man‹, ›mein‹ und ›uns‹ zerlegt.

Den strukturellen Überdeterminationen und Unschärfen des Gedichts entspricht also die Multivalenz der Sprecherinstanz. Und dem korrespondiert ferner, was Karl Ludwig Pfeiffer jüngst in bezug auf die Geschichte der Körpererfahrung formuliert hat: »Der Weg zu den Ur-

⁴⁶ Nietzsche [Anm. 44], 35.

⁴⁷ Ebd., 155.

⁴⁸ Kalb [Anm. 42], 29.

⁴⁹ Fick [Anm. 45], 18.

⁵⁰ Ebd., 26.

⁵¹ Benn, Gottfried: Gesänge I, in: Sämtliche Werke, Band 1, Gedichte 1, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986, 23. Vgl. Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchistischen Nihilismus zum Marxismus, Frankfurt a. M. 1974, 195.

⁵² Pietzcker [Anm. 51], 194.

sprünge, zur Ganzheit und Authentizität ist versperrt« – allerdings nicht bloß in struktureller, sondern auch »in kulturanthropologischer Perspektive«. So oder so gesehen, »entkommt der Körper einer Mehrdeutigkeit nicht, die auch in Stilisierungen und Rationalisierungen aller Art immer durchschimmert«. ⁵³ Brechts Gedicht kennzeichnet die Zerlegung der faszinierenden Körpereinheit folgerichtig nicht nur durch seine vertrackte Form, sondern auch dadurch, daß es die verschiedensten kulturellen Besetzungen des Körpers ebenso archiviert wie gegeneinander ausspielt. Die drei Aspekte, die dabei im Vordergrund stehen, sind *erstens* die Gefährdung eines integralen Körperbildes durch das feuchte Element, *zweitens* die Rolle der Motorik für die Festigung des Körpergrenzen und *drittens* die gemeinschaftsbildende Wirkung der Leibesertüchtigung.

Der Körper wird in Brechts Schwimmgedicht im Gegensatz zu der Behauptung, er sei »ganz geeint«, gleich mehrfach penetriert oder perforiert: zum einen durch den Vergleich, demzufolge Badende »wie die Gewächse [sind],/ worin Hechte hausen«, zum anderen durch die Metapher, nach der ein Fisch durch den im Wasser Liegenden hindurchschwimmt. Diese Bildlichkeit besitzt einen historischen Fokus, nämlich jene noch im 16. und 17. Jahrhundert geläufige Vorstellung, die eine elementare Gefährdung des Körpers durch das Wasser vermutet. ⁵⁴ Konkreter Hintergrund für diese Sorge sind die Pestepidemien, deren Erreger, wie befürchtet wird, mühelos durch die erweiterten Poren oder gar durch vom Wasser verursachte »Risse in der Haut« ⁵⁵ in den Körper einzudringen vermögen. »Ein gebadeter Körper«, formuliert Georges Vigarello, »ist ein durchdrungener Körper«, ⁵⁶ und Brechts Schwimmgedicht rekurriert einigermaßen genüßlich auf diesen in Vergessenheit geratenen Topos.

Damit ist der kulturhistorische Hintergrund skizziert, gegen den gerichtet sich die ebenfalls von Brechts Gedicht archivierten Einheitsphantasien entwickelt haben. Gemeint sind jene Programme der philanthropischen Bewegung, die gegen den Mythos des permeablen, ausschweifenden Körpers anschreiben. »Der neue Philanthrop sieht eine ganz andere Wirklichkeit: einen Körper, der erhalten werden soll, verbessert wer-

⁵³ Pfeiffer, Karl Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre, Frankfurt a. M. 1999, 449f.

⁵⁴ Vgl. zum folgenden Vigarello, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter, Frankfurt a. M. 1988.

⁵⁵ Ebd., 17.

⁵⁶ Ebd., 118.

den muß, sich nicht verlieren oder verströmen darf: eine ökonomische Einheit«,⁵⁷ Albrecht Koschorke hat die zentralen Parameter dieser kulturellen Umcodierung des Körpers um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zusammengetragen.⁵⁸ Der medizinischen Umstellung eines hydraulischen, an der Zirkulation von Körpersäften orientierten Körperschemas auf ein neuronales, nach außen hin abgeschlossenes System korrespondiert dabei jener neu modellierte Typus des Bürgers, der in Absetzung von den »effeminierten« Adeligen durch den Gedanken der Körperfestigkeit und -einheit geprägt wird. So läßt sich die philanthropische Körperkultur insgesamt als »Aufrichten eines männlichen Klassenkörpers« bezeichnen, dessen »Ertüchtigung des Leibes« nicht zuletzt dem sittlichen Ideal der »Enthaltbarkeit« zugute kommen soll. »Nicht der kräftige«, pointiert Koschorke, »nur der geschwächte Körper ist lüster«. ⁵⁹ Durchmustert man die entsprechenden Quellen, dann findet man schnell, wie eng die Referenzen für derartige Charakterisierungen mit vermeintlich einfachen Badespässen zusammenhängen. So steht in Johann Peter Franks »System einer vollständigen medicinischen Polizey«, einem monumentalen gesundheitspolitischen Werk, zu lesen:

So sind dergleichen Gelegenheiten zur öfteren Abwaschung des Körpers und zur Stärkung seiner Nerven und Faseren durch die unnachahmliche Wirkung kalter Bäder, gewiß eines der größten und natürlichsten Mittel zur Wiederherstellung aller der Vorzüge deutscher Mannhaftigkeit und Spannkraft, welche, unter der entlehnten Verzärtelung und dem affektirten Zurückbeben vor jedem kalten Tropfen Wassers, so wie unter tausend andern ausländischen, sowohl physischen, als moralischen Zimperlichkeiten und mehr als weibischer Empfindlichkeit, anfiengen, zur Schande des deutschen Volkes, nach und nach zu erlöschen.⁶⁰

Die gymnastischen Übungen der Spartaner, die vorbildlich für das Ideal eines »festen« und »gesund[en Körper[s]« seien, bezeichnet Frank entsprechend mit jenem Begriff, unter dem auch Brechts Schwimmgedicht

⁵⁷ Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987, 30.

⁵⁸ Vgl. Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.

⁵⁹ Ebd., 75.

⁶⁰ Frank, Johann Peter: System einer vollständigen medicinischen Polizey, Bd. 3, Mannheim 1783, 1004.

firmiert: als »Exercitien«.⁶¹ Und in Gerhard Ulrich Anton Vieths »Encyklopädie der Leibesübungen« lässt sich nachlesen, wie das Schwimmen als eine jener elementaren sportlichen Betätigungen des bürgerlichen Adolozzenten »sogenannten galanten Uebungen« wie dem »Tanzen, Reiten, Voltigiren und Fechten« entgegengesetzt wird.⁶² Diese Profilierung wird verbunden mit dem Lobpreis der Bewegung als der Lehrmeisterin sexueller Mäßigung: »Ein Körper, welcher immer in Ruhe ist, verdirbt, wie das Wasser, wenn es stagniert«, schreibt Vieth, und konkretisiert diese These insofern, als »die vorzeitige Entwicklung und der Mißbrauch des Geschlechtstriebes, meiner Ueberzeugung nach wenigstens, durch nichts besser verhindert werden kann, als durch angemessene körperliche Uebungen«.⁶³

Die kulturelle Beschriftung des Körpers, die Brechts Gedicht katalogisiert, spiegelt sich auch in seinen Textverfahren. Bereits Carl Pietzcker hat angemerkt, daß das Ich sein Naturerlebnis »im Stil einer Turnanweisung« äußert und sich dadurch »Distanz« zu demselben verschafft;⁶⁴ eine Distanzierung, so ist zu ergänzen, wird aber nicht nur vom subjektiven Erlebnis vorgenommen, sondern von einem ganzen Komplex der Körperreglementierung. Die Passivität des Ich, das nurmehr im Tümpel liegt und nicht schwimmt, ist kein Argument dafür, Brechts Poem das Label »Sportgedicht« abzusprechen.⁶⁵ Vielmehr lässt sich »Vom Schwimmen in

⁶¹ Ebd., Bd. 2, Mannheim 1780, 613.

⁶² Vieth, Gerhard Ulrich Anton: Encyklopädie der Leibesübungen. Zweyter Teil: System der Leibesübungen (1795), Frankfurt a.M. 1970 (Nachdruck), 9.

⁶³ Vieth [Anm. 62], 20. Diese kulturgeschichtliche wäre mit den mehr oder weniger überzeugenden Analysen zu konfrontieren, welche die Bildlichkeit des Brechtschen Gedichts vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Theorien Freuds (Pietzcker [Anm. 51]) oder Melanie Kleins und Lacans (in Ansätzen: Lehmann, Hans-Thies: Das Schwimmgedicht, in: ders. u. Helmut Lethen (Hg.), Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen, Stuttgart 1978) auf psychosexuelle Aspekte zuspitzen – Schwimmen als narzißtischer Selbstgenuß (Lehmann, 151) bzw. als ozeanische Regression und »Tödestrieb« (Lehmann, 167), der durchbrochene, penetrierte Leib als »Phantasma des »zerstückelten Körpers« (Lehmann, 165), das Gewiegt-Werden als »Mutterleibspanthasie« (Lehmann, 152; Pietzcker, 204), Baden als homoerotisches Erlebnis (Pietzcker, 205), das Auf-dem-Rücken-Liegen unter einem Haifischhimmel als masochistische- (Lehmann, 151) bzw. Kastrationsphantasie (Pietzcker, 204).

⁶⁴ Pietzcker [Anm. 51], 196.

⁶⁵ Vgl. Pietzcker [Anm. 51], 194; Lehmann [Anm. 63], 154. Noch abwegiger ist freilich Werner Ross' These, der »Sport« werde vom Schwimmgedicht »als Erlösungsformel« angeboten (Ross, Werner: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen. Lebensgefühl und Literatur zwischen Rousseau und Brecht, in: arcadia 3 (1968), 263).

Seen und Flüssen« als Text lesen, der die Ideologie der ›Kulturtechnik‹ Sport als Zurichtung des Körpers analysiert. Denn die Bewegungslosigkeit des im Wasser liegenden Ich sowie die ostentative Einsamkeit, in der das Vergnügen erlebt wird, die Distanziertheit gegenüber jeder Form einer Erlebnis- oder Sportgemeinschaft, bedeutet eine Gegenposition zu der im neunzehnten Jahrhundert durchgreifenden »sozialen Militarisierung«⁶⁶ des Sports sowie zu deren ›Tarnung‹ durch eine Ideologie der »Geselligkeit«.⁶⁷

Das Kriegerische gehört zwar bereits im achtzehnten Jahrhundert zu den Topoi der philanthropischen Rede über den Sport, wie in den Worten des französischen Arztes Tronchin deutlich wird: »Solange die Römer sich beim Verlassen des Marsfeldes in den Tiber warfen, waren sie die Herren der Welt. Doch die heißen Bäder Agrippas und Neros machten sie allmählich zu Sklaven«.⁶⁸ Aber erst im neunzehnten Jahrhundert ›gelingt‹ eine umfassende Synchronisation von Militär und Zivilstand, und zwar nicht zuletzt mit Hilfe jener von Militärs betriebenen Schwimmschulen, etwa derjenigen, die 1817 in Berlin von dem preußischen Offizier Ernst von Pfüel – einem Freund Heinrich von Kleists – gegründet wurde. Im Rahmen der dort von Militärs geleiteten Ausbildung erlernten – tagsüber Soldaten, abends Zivilpersonen – innerhalb von fünfzig Jahren 68 000 Personen das Schwimmen.⁶⁹ Ferner floriert eine häufig von Militärs verfaßte ›Ratgeber‹-Literatur wie »Die praktische Schwimmschule« der Unteroffiziere Eder und Heilmann, in der sich unschwer das Stilvorbild für die merkwürdige Inflation des Modalverbs *müssen* in Brechts »Schwimmgedicht« findet:

Will nun der Schüler in das Wasser springen, so *muß* er sich erst vom Schwimmlehrer das Verhalten beim Springen erklären lassen. [...] Der Schüler *muß*, ehe er ins Wasser springt, den Körper ganz gerade halten [...]. Es ist *nicht allein gut, sondern durchaus notwendig*, daß der Schwimmer sich an ein solches Stellen für die Folge gewöhnt.⁷⁰

⁶⁶ Eisenberg, Christiane: ›English Sports‹ und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999, 191.

⁶⁷ Ebd., 145.

⁶⁸ Zit. nach Vigarello [Anm. 54], 143.

⁶⁹ Vgl. Bennett, Hajo: Faszination des Sports. Bildreportagen des 19. Jahrhunderts, Schorn-dorf 1994, 46.

⁷⁰ Eder, Heilmann (o. Vorn.): Die praktische Schwimmschule. Ein Leitfaden, Erfurt 1842, 15f., Herv. v. HD. Vgl. auch Vieth [Anm. 62]: »Man muß nicht stille im Wasser stehen oder

Es verwundert nicht, daß die Kunst des Schwimmens vor einem solchen Hintergrund ihre Bestimmung im Drill findet: »Haben Schwimm-Meister ihren Schülern genannte Bewegungen so weit beigebracht, daß dieselben diese begriffen haben, so zählen sie dann nur *eins* und *zwei* [...]«. ⁷¹

Wie in einem Kompendium lassen sich diese Weichenstellungen des neunzehnten Jahrhunderts in John Henry Mackays »Der Schwimmer – Die Geschichte einer Leidenschaft« aus dem Jahr 1900, dem ersten deutschsprachigen Sportroman, wiederentdecken. ⁷² Für seinen Protagonisten Franz Felder bedeutet die sportliche Betätigung weit mehr als bloß eine individuelle Leidenschaft; er verschreibt sich auf Geheiß seines Vereins der »Sache des Schwimmens« ⁷³ in seiner gesellschaftlichen, und das heißt: militärischen Dimension. Nicht umsonst fällt auch bei Mackay der Name von Pfuels als des Verantwortlichen für das »Wiedererwachen langverlornen Übungs«, ⁷⁴ Felder tritt folglich mit großen Erwartungen in den Traditions-Schwimmklub Berlin 1879 ein, wo die Erinnerung an einen Schwimmhelden vergangener Tage hochgehalten wird, »der mit der phänomenalen Kraft und Wucht seiner Leistungen *einfach alles andere totgeschlagen* hatte«. ⁷⁵ Damit ist für den angehenden Champion die Aufgabenstellung klar umrissen: »ein Klub hatte *ihn* hinausgesandt. In seinen Händen lag seine Ehre. Er durfte ihm keine Schande machen; er mußte siegen – er mußte! –« ⁷⁶ Wofür diese Loyalität gegenüber dem Verein *pars pro toto* steht, wird unmißverständlich formuliert, als Felder sich anschickt den Titel eines Europameisters zu erringen. Es ist ihm nämlich,

als sei erst dieser Sieg über Europa allein alles Strebens wert, erst die eigentliche Krönung eines Gebäudes, zu dem alle anderen Erfolge nur als Stufen

liegen, sondern seine Glieder nach allen Richtungen bewegen, alle Muskeln in Thätigkeit setzen« (62). Auffällig auch, daß in Vieths umfassender »Encyclopädie der Leibesübungen« in direkter Nachbarschaft zu dem »Vom Schwimmen« überschriebenen Abschnitt ein Kapitel »Vom Klettern« handelt (86–90) – in der »Hauspostille« lautet der Titel jenes Textes, der unmittelbar vor dem Schwimmgedicht steht, »Vom Klettern in Bäumen«.

⁷¹ Eder, Heilmann [Anm. 70], 19.

⁷² Mackay, John Henry: Der Schwimmer. Die Geschichte einer Leidenschaft, in: Werke in einem Band, Berlin 1928, 181–395.

⁷³ Ebd., 209.

⁷⁴ Ebd., 214.

⁷⁵ Ebd., 213, Herv. v. HD.

⁷⁶ Ebd., 220.

führten. Wenn er hier unterlag, er, auf dem die ungeheure Verantwortlichkeit der Repräsentation eines ganzen, großen Volkes lag, so war alles andere umsonst gewesen, so – in seinen bereits überhitzten Gedanken redete er es sich ein – so war nicht nur Berlin, sondern das ganze deutsche Reich dem Spott des mit dem Preise davonziehenden Auslandes preisgegeben. Denn daß es auch einem anderen deutschen Schwimmer glücken könne, den Preis über ›die Fremden‹ davonzutragen, daran dachte er nicht einmal – so sehr betrachtete er schon sich selbst als den unbesiegbaren Meister seines Vaterlandes. Aber er hatte Furcht vor diesen Ausländern, vor diesen Gegnern, die er nicht kannte.⁷⁷

Carl Diem – der wohl schillerndste deutsche Sportfunktionär des 20. Jahrhunderts – kann denn auch 1908 in einem Pamphlet für die Kulturalisierung und Politisierung des Sports mit dem Titel »Sport ist Kampf« Klartext reden:

Sport ist ein Kulturgut. Es klingt anmaßend. Es ist aber wahr. Die Mehrzahl der Gebildeten hat nur heute noch nicht das Gefühl dafür. Ihr ist Kultur etwas Geistiges. Und die harmlose Freude am Spiel der körperlichen Kräfte erscheint ihr eher als das Gegenteil. Jedoch gestehen wir es uns: der im Kampfe entwickelte Mann, der starkgliedrige, mutige, der vornehm denkende, nur der kann Träger vorwärtsschreitender Kultur werden. Also nicht allein der gesunde Leib, nein der gestählte Leib, der mit einem herrschenden Willen und einem feurigen Geiste verbunden und von edel gerichteter Seele gebändigt ist, der bringt uns das Geschlecht, das aus dem Dunkeln ins Helle dringt, *das immer strebend sich bemüht*, daß uns auch in jedem Überschwang nur Größe zeugt.⁷⁸

Klassikerverse auf den Lippen und das Gewehr im Anschlag, mündet eine solche Körperpolitik mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in den Ersten Weltkrieg, den Carl Diem – Vorsitzender des Organisationskomitees für die Olympischen Spiele 1916 (die, Ironie des Schicksals, just jenem Kriege zum Opfer fallen) – geradezu herbeischreibt und der das Szenario von Walter Flex' jugendbewegtem Weltkriegs-Kultbuch »Der Wanderer zwischen beiden Welten«, in mancher Hinsicht der Kontrastfolie für Brechts »Schwimmgedicht«, bildet.

⁷⁷ Ebd., 263.

⁷⁸ Diem, Carl: Sport ist Kampf, zit. nach Eisenberg [Anm. 66], 260, Herv. v. HD. Dort auch wertvolle Hinweise zur Biographie Carl Diems. Angesichts solcher Äußerungen wird es einmal mehr verständlich, wenn Brecht formuliert: »Kurz: ich bin gegen alle Bemühungen, den Sport zu einem Kulturgut zu machen, schon darum, weil ich weiß, was diese Gesellschaft mit Kulturgütern alles treibt« (Brecht, Bertolt: Die Krise des Sports, in: BFA 21, 224).

1916 müssen wir siegen, und zwar auf der ganzen Linie. Es gilt also, durch besondere Maßnahmen die Auswahl [an Athleten, HD] schnell zu vergrößern [...], indem in der deutschen Armee regimentweise durch besondere Prüfungswettkämpfe die natürliche Leistungsfähigkeit unserer Soldaten auf die Probe gestellt wird. Unser Heer hat ja ein besonderes Interesse an der Sportfreudigkeit der Jugend; was hier im Hinblick auf die Olympischen Spiele geschieht, geschieht ja ebenso im Interesse des Heeres selbst.⁷⁹

Ein Morgenbad im »Weißen See« gab dem ganzen Tage einen frischen Glanz. Der Weg ging durch Sand und Föhrenwald. Zerstreutes Licht floß in breiten Bahnen durch grüne Wipfel und goldrote Stämme. Dann lag der weite See, von sonnigem Morgendunst überschäumt, vor uns. Pirole schmetterten, Schwalben schossen mit den Schwingen durchs Wasser, Taucher verschwanden vor uns, wie wir am Ufer entlangschlenderten. Nur aus der Ferne kam ein gedämpftes Grollen zu uns herüber und ab und zu das taktmäßige Hämmern eines Maschinengewehrs. [...] »Gestehen Sie's nur!« sagte ich, »Sie müssen heut noch einmal ins Wasser?« »Gleich!« sagte er, und wir gingen tief in die federnde Sumpfwiese hinein, warfen die staubigen Kleider von uns und ließen uns von den kühlen, guten Wellen treiben. Dann lagen wir lange in dem reinlichen Gras und ließen uns von Wind und Sonne trocknen. Als Letzter sprang der Wandervogel aus den Wellen. Der Frühling war ganz wach und klang von Sonne und Vogelstimmen. Der junge Mensch, der auf uns zuschritt, war von diesem Frühling trunken. Mit rückgeneigtem Haupte ließ er die Maisonnette ganz über sich hinfluten, er hielt ihr stille und stand mit frei ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen da. Seine Lippen schlossen sich zu Goethes inbrünstigen Versen auf, die ihm frei und leicht von den Lippen sprangen, als habe er die ewigen Worte eben gefunden, die die Sonne in ihn hinein und über Herz und Lippen aus ihm herausströmte:

»Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!
Daß ich dich fassen möcht'
In diesen Arm! – – – «⁸⁰

⁷⁹ Diem, Carl: Aufgaben für 1916, in: Fußball und Leichtathletik. Illustrierte Sportzeitung 14 (1913), Heft 28, zit. nach Eichel, Wolfgang: Illustrierte Geschichte der Körperkultur, Band 1, Berlin 1983, 232.

⁸⁰ Flex, Walter: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis, München 1917, 22 ff.

Gegen diese Allianz aus Körper- und Gemeinschaftskult setzt Brechts Gedicht das einsame, ziellose Badevergnügen. Dabei verfährt es aber nicht mit der naiven Suggestion, dadurch ließe sich den kulturellen Determinationen einfach entkommen. Vielmehr wird ein ganzer Katalog kultureller, sich widersprechender Überformungen des Wasservergnügens vorgeführt. Das resultierende Spannungsgefüge wird – ganz ähnlich, wie Brecht dies später im Hinblick auf den Verfremdungseffekt in der Schauspielkunst bemerkt – »mit dem deutlichen Gestus des Zeigens«, ⁸¹ des »Zitat[s]«, ⁸² in einer Text-Montage präsentiert, deren Subversivität darin besteht, daß sie die Risse zwischen den unterschiedlichen Konzepten nicht glättet. So erstaunt es denn auch nicht, daß dem militärischen Drill, von dem sich die ersten beiden Strophen mit ihrer ostentativen Passivität noch distanziert haben, die Aufmerksamkeit der dritten Strophe gilt:

3

Wenn man am Abend von dem langen Liegen
 Sehr faul wird, so, daß alle Glieder beißen
 Muß man das alles, ohne Rücksicht, klatschend
 In blaue Flüsse schmeißen, die sehr reißen.
 Am besten ist's, man hält's bis Abend aus.
 Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt
 Böses und gefräßig über Fluß und Sträuchern
 Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt.

Vor allem in lautlicher Hinsicht bildet dieser dritte Abschnitt einen Kontrapunkt zu den ersten beiden Strophen. Im Unterschied zu den in der ersten Strophe dominierenden schmeichelnden Diphthongen (»Leib«, »leicht«, »klein«, »weil«) oder i-Lauten (»Himmel«, »Wind«, »Wiegt«) herrscht ein stimmloses Gezische vor (»beißen«, »das alles«, »klatschend«, »Flüsse«, »schmeißen«, »reißen«, »besten ist's«, »aus«, »böses und gefräßig«), das in Paarbildungen (»Am besten ist's«; »böses und gefräßig«) oder als Binnenreim (»reißen« – »beißen« – »schmeißen«) sogar noch verstärkt wird. Es wäre freilich zu kurz gedacht, wollte man diese Outrierung als bloße Parodie auf den militärischen Tonfall verstehen. Ebenso wird damit nämlich eine Konnotation der Verknüpfung von Sport und kör-

⁸¹ Brecht: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt, in: BFA 22.2, 641.

⁸² Ebd., 643.

perlicher Leistung aufgegriffen, von der Brecht durchaus fasziniert ist: deren gleichsam ›böse‹ Implikationen, die nicht durch ideologische Überbauten wie das abgegriffene *mens sana in corpore sano* oder den in Aussicht gestellten Ehrerwerb für Volk, Vaterland oder Verein abgefedert sind. Auf diese aggressiven Aspekte des Sports spielt bereits das Substantiv ›Hecht‹ an, das im Säuselton der ersten Strophe so verloren zu stehen scheint und dort, wie gesehen, die Zersetzung des schwimmenden Körpers akzentuiert.

Ein erneuter Seitenblick auf Mackays ›Schwimmer‹ verdeutlicht darüber hinaus, daß die Implikationen des Leistungssports genau dann ins Zwielficht geraten, wenn sie nicht mehr mit jenem Schein des Fairplay glasiert sind, der das agonale Wesen des sportlichen Wettkampfs gesellschaftskonform schönen soll. So beginnt Franz Felder, mittlerweile zum Champion aufgestiegen, zu begreifen, daß »der Kreis seiner Welt«, der im wesentlichen nicht etwa von seinem Sport, sondern von seinem Verein bestimmt wird, über die Maßen »eng« ist.⁸³

Wohin nun aber sollte er mit dieser ungestillten Sehnsucht seiner Wünsche, dieser beghrlichen Kraft, die nicht zufrieden war, wie ein Zirkuspferd im Kreise herum zu trotten? – Wohin mit ihr?! – ⁸⁴

Hilflosen Ausdruck findet diese unbestimmte Suche darin, daß Felder auf fremdem Terrain zu wildern beginnt, das Schwimmtraining zugunsten des Kunstspringens vernachlässigt, auf diesem Gebiet aber die unglückliche Figur eines Dilettanten abgibt und sich folglich dem Gelächter seiner Vereinskameraden ausgeliefert sieht. Dieser Akt der Verstoßung provoziert den Helden dazu, in der anschließenden Schwimmkonkurrenz »nicht fair und vornehm, wie man es an ihm gewöhnt war selbst in den schwersten Kämpfen«, ⁸⁵ an den Start zu gehen:

Auf seine Gegner achtend, sie herankommen und voraufgehen lassend, sie durch die eigene Ungleichmäßigkeit störend, um sie dann zuletzt rücksichtslos, fast brutal zu schlagen, so schwamm er dieses Rennen [...]. Nie vorher hatte er so geschwommen, und er wußte es. Er wußte auch, daß er mit diesem Siege keinen Beifall unter seinen Freunden finden würde.⁸⁶

⁸³ Mackay [Anm. 72], 319.

⁸⁴ Ebd., 319.

⁸⁵ Ebd., 317.

⁸⁶ Ebd., 317.

So tritt Felder im folgenden keineswegs so zufällig, wie der Erzähler suggeriert, aus seinem angestammten Verein aus und einem Klub mit dem Namen »Hecht« bei, der zwar ebenfalls »eine große Familie«⁸⁷ bildet, eine Gemeinschaft, in der Felder allerdings »fremd und unheimisch« bleibt, so daß er nach kurzer Zeit auch dort seinen Abschied nimmt. Derart zum *out-cast* geworden, ist seine Sportlerkarriere im Grunde schon beendet – auch wenn er ein, was die Leistung betrifft, glanzvolles Comeback feiert:

Daß er gewagt, seine eigenen Wege zu gehen, war schon ein Vergehen gegen die Gewohnheit des Herkommens; daß er aber als einzelner Schwimmer den großen Preis an sich gerissen, der doch von Rechts wegen einem Klub gehören sollte, das war ein Verbrechen, das man ihm nie verzeihen würde.⁸⁸

Das traurige Ende von Mackays Held – er öffnet sich im See die Pulsadern – ist daher nur der Schlußpunkt eines langwierigen Prozesses: Auf der Oberfläche einer Leidenschaft, die für Felder zunächst »noch keine Kunst«⁸⁹ ist, werden dabei unerbittlich jene kulturellen Beschriftungen eingetragen, die Brecht im »Schwimmgedicht« lesbar macht. Gegen diese Reglementierungen bietet Brecht aber nicht die Utopie eines »natürlichen« oder »unverfälschten« Körperversnügens auf – auch dies wäre nichts anderes als Ideologie. Vielmehr setzt er mit der dritten Strophe lustvoll jenen Komplex in Szene, der im Falle von Franz Felder gesellschaftliches Scheitern bewirkt: die »bösen und gefräßigen« Aspekte, die der Sport hat, wenn man ihn von gewissen kulturellen Schutzhüllen befreit, Sport, »solange er riskant (ungesund), unkultiviert (also nicht gesellschaftsfähig) und Selbstzweck«⁹⁰ ist: »Der große Sport fängt da an, wo er längst aufgehört hat, gesund zu sein«,⁹¹ und das heißt: wo er als reine Performanz keinem anderen Ziel dient als dem, sich selbst auszustellen. Nicht umsonst preist Brecht den zirzensischen Wert, den »Spaß«,⁹² den solcher Sport liefert, als Modell des Theatralischen; und unschwer

⁸⁷ Ebd., 327.

⁸⁸ Ebd., 384.

⁸⁹ Ebd., 199.

⁹⁰ Brecht, Bertolt: Die Krise des Sportes, in: BFA 21, 224. Vgl. Rainer Nägeles entsprechende Wertung in puncto der Gewalt in Brechts Lehrstücken: Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke, in: Walter Hinderer (Hg.), Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, 300–320, bes. 305f.

⁹¹ Brecht [Anm. 90], 223.

⁹² Brecht, Bertolt: Das Theater als sportliche Anstalt, in: BFA 21, 55.

ist dies wieder als Versatzstück von Brechts strategischer Werbung für populäre Vergnügen erkennbar, die gegen eine sich im Leerlauf⁹³ befindliche, nicht mehr provokative Kunstproduktion »von hoher Warte«⁹⁴ gerichtet ist.

Folglich geschieht der Übergang von einem böse und gefräßig drohenden Haifischhimmel zu der Quintessenz am Ende der dritten Strophe: »Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt« keineswegs so unvermittelt, wie es zunächst scheint. Denn mit dieser Wendung wird die unreglementierte Körperlichkeit der dritten Strophe nicht etwa erbaulich zurechtgemodelt; im Verb »frommen« klingt weniger das neuhochdeutsche Adjektiv »fromm« als vielmehr das Mittelhochdeutsche *vrumen* nach, das ganz weltlich »Nutzen bringen« bedeutet und mithin auf Brechts emphatische Werbung für den am Vorbild des Populären zu erlernenden »Gebrauchswert« von Gedichten rekurriert.

Geht man von dieser Gedankenwendung zur vierten Strophe des Gedichts über, dann findet sich auch dort *prima vista* kein Programm gelingenden Körpergebrauchs, sondern man trifft wider Erwarten auf eine religiös konnotierte Szenerie. In einem gegenüber der dritten Strophe deutlich veränderten, nicht mehr aggressiv-dynamischen, sondern passiv-statischen Verhaltensmuster dominiert das Bild des »lieben Gottes«, der am Abend, nach vollbrachtem Werk, in seinen Flüssen schwimmt. Dies als harmlosen Schlußakkord zu lesen, verbietet sich ganz offensichtlich; es handelt sich jedoch auch nicht um eine bloß ironische Anspielung auf die biblische Genesis. Richtig ist vielmehr, daß das Schwimmgedicht mit diesem Bild eine abschließende Reflexion auf die Analogie zwischen dem Gebrauch von Texten und dem Gebrauch des Körpers leistet:

4

Natürlich muß man auf dem Rücken liegen
So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
Gehöre man einfach zu Schottermassen.
Man soll den Himmel anschauen und so tun
Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.

⁹³ Vgl. Brecht, Bertolt: Über Stefan George, in: BFA 21, 247.

⁹⁴ Brecht [Anm. 89], 55.

Bereits das erste Wort des ersten Verses: »natürlich« macht argwöhnisch, ist es doch der Tenor der drei vorangegangenen Strophen, daß im Hinblick auf das scheinbar einfache Schwimmvergnügen nichts, nicht einmal die Natur selbst »natürlich« ist. Auch formal wird hinter das Natürliche ein Fragezeichen gesetzt, folgt auf dieses doch sogleich jenes bereits bekannte »muß man«, das gewissermaßen die Kurzformel für die kulturelle Reglementierung des Körpers darstellt. Ferner klingt der Binnenreim, den das Wort »natürlich« mit dem die erste syntaktische Einheit abschließenden Begriff »gewöhnlich« unterhält, derart unelegant, daß man – stärker noch als im Fall des wiederholten Adjektivs »leicht« aus der ersten Strophe – den Eindruck gewinnt, das Gedicht spreche gleichsam in Anführungsstrichen, stelle eine als unzutreffend gekennzeichnete Redeweise aus. Entsprechend wird die Äußerung »Und sich treiben lassen« von der Interpunktion als elliptischer und dadurch wie angehängt wirkender Satz gekennzeichnet und durch den Auftakt des dritten Verses konterkariert, wenn dieser erneut die Modalbestimmung des »Müssens« ins Spiel bringt. Zudem wird das Metrum, das in den ersten beiden Versen noch einmal ein fünfhebiger Jambus ist, aufgehoben, und zwar an der Stelle des interpolierten »Nein«, das für eine Zäsur sorgt, indem es einen Hebungsprall mit dem anschließenden »nur« bildet. Formal wird dadurch fast schon ein wenig aufdringlich die bloße Inszenierung des Geschehens, die Simulation des Sich-Treiben-Lassens angezeigt, wie sie in dem Verb »so tun als« zu formelhaftem Ausdruck gelangt. Dazu fügt sich, daß die Schottermassen, denen sich anzugleichen die lyrische Sprechinstanz vorschlägt, von ihrem Material her nicht eben den geeigneten Kandidaten für ein sanftes Treiben auf dem Wasser darstellen.

Wird im ersten Teil der Strophe noch einmal die Frage nach der Möglichkeit, »natürlich« und unvermittelt im Wasser aufgehoben zu sein, verneint, so bringt die zweite Strophenhälfte einen neuen Aspekt ins Spiel. Im Bild des Gottes, der abends in seinen Flüssen schwimmt, schimmert nämlich der Topos des Schöpfers als eines *alter deus* durch, der sein eigenes Werk nach vollbrachter Tat genießt. Das Gedicht endet also nicht nur mit dem geläufigen Schlußakkord einer Abendszenerie, sondern läuft in eine autoreferentielle Schlaufe,⁹⁵ reflektiert die Möglichkeit, selbst genossen zu werden. Dabei ist zu betonen, daß durch das Bildfeld

⁹⁵ Vgl. dazu Lehmann [Anm. 63], 162f.

des Wassers die herkömmliche Logik des Schöpfungsprozesses subvertiert wird. Denn das Motiv des auf dem Wasser Treibens, das die vierte Strophe beherrscht, spielt auf jene Situation *vor* dem eigentlichen Schöpfungsprozeß an, wo »der Geist Gottes [...] auf dem Wasser [schwebt]«. ⁹⁶ Neben der im Christentum üblichen Deutung einer Schöpfung aus dem Nichts konserviert die Bibel damit einen paganen Ursprungsmythos, der besagt, daß »am Anfang, [...] unerschaffen, das Wasser [existiert], dessen belebendes, gestaltendes geistiges Element Gott ist«. ⁹⁷ Dem entspricht das Bild, welches das Liegen auf dem Wasser so empfinden läßt, »als ob einen ein Weib«, rückbezogen auf das Bild des Wiegens aus der ersten Strophe: als ob einen die Mutter »trägt«. Diese Vokabel steht hier allerdings nicht psychoanalytisch als regressive Einheitsphantasie, sondern kulturhistorisch in ganz gegenteiligem Sinn zur Debatte. Noch Paracelsus nennt das Wasser nämlich, in Anspielung auf den paganen Schöpfungsmythos der Bibel, eine »matrix, dan in dem wasser ward beschaffen himel und erden und in keiner anderen matrix nicht«. ⁹⁸

Das Genießen des eigenen Werks, das durch den in seinen Flüssen schwimmenden Gott alludiert wird, beruht demnach nicht auf dem Verhältnis eines Originalgenies zu seiner Schöpfung, sondern reflektiert gewissermaßen das lustvolle Eintauchen des Produzenten in ein Medium, das ihm vorgängig ist. Und dieses kann, so besagt die Bildlogik des Brechtschen Gedichts, sowohl die Sprache sein, deren Begriffe und Formen immer schon auf andere ihnen vorausliegende verweisen, als auch die Kultur, in deren Überlieferungsketten man handelnd in jedem gegenwärtigen Moment eingelassen ist. Wenn daher das Gedicht davon spricht, daß »es stimmt«, dann ist mit dieser Stimmigkeit kein bloßes Genießen, kein rein gegenwärtiges Aufgehobensein hier und jetzt gemeint. Dagegen spricht schon der Vers, der mit dem jambischen Metrum bricht und mit nur vier Hebungen unvollendet scheint. Ebenso dementiert die Form des Textes seine Behauptung, das abendliche Schwimmvergnügen des Gottes vollziehe sich »ganz ohne großen Umtrieb«. Denn die letzten beiden Verse sind mit sieben bzw. sechs Hebungen metrisch übererfüllt,

⁹⁶ 1 Gen., 2.

⁹⁷ Detel, Wolfgang: Das Prinzip des Wassers bei Thales, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a. M. 1988, 44.

⁹⁸ Zit. nach Bredekamp, Horst: Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus, in: Hartmut Böhme [Anm. 97], 157.

und die Kadenz des vorletzten Verses »Gott tut« zeigt den Aspekt der Simulation nicht nur semantisch an, sondern kennzeichnet diesen Vorgang in einem alles andere als wohlklingenden dreifachen Aufeinanderprall des ›T‹-Lautes als durchaus mühevollen Angelegenheit. Sollte sich das Schwimmgedicht zum Singen eignen, so läßt ausgerechnet jene Stelle die Eigenschaft *cantabile* vermissen, die den Gebrauch von Texten in Analogie zum Gebrauch des Körpers bringt. Das Wirksam-Werden von Literatur, das Brecht nach dem Vorbild populärer Vergnügen in seinem Frühwerk erprobt, gelingt also im Schwimmgedicht keineswegs ungebrochen, sondern gewinnt – mit einem zentralen Begriff aus Brechts Konzeption des epischen Theaters gesagt – Form als *Geste*, als »möglichst objektive Ausstellung eines widerspruchsvollen inneren Vorgangs«. ⁹⁹

Das Schwimmgedicht, so ist zu resümieren, erweist sich als ein Text, der das Reservat des Hochliterarischen programmatisch verläßt und sich im Sinne von Šklovskij's Forderung nach Verfremdung als einer Entautomatisierung der Wahrnehmung¹⁰⁰ gegenüber der (Populär-) Kultur öffnet. Dies impliziert jedoch – und das ist gegen einen breiten Tenor der Brecht-Forschung zu betonen – keinen bloß ästhetischen Effekt, welcher der kulturanalytischen Perspektive ermangelte.¹⁰¹ Eine kulturwissenschaftliche Analyse, wie sie Brechts Schwimmgedicht einfordert, zeigt vielmehr,

⁹⁹ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Lustspiel »Mann ist Mann«, in: BEA 24, 48. Vgl. dazu Doherty, Brigid: Test and *Gestus* in Brecht and Benjamin, in: MLN 115 (2000), 442–481. Gestisch in diesem Sinne verfährt auch Therese Giehse in ihrer Rezitation des Schwimmgedichts (»Bertolt Brecht«, Deutsche Grammophon Literatur 2755005).

¹⁰⁰ Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Band I: Texte zu allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, 11ff.

¹⁰¹ So formuliert Dimitar Daphinoff im »Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft« (2. Aufl., Berlin 1984): »Das formalist. *priem ostranenijsa* [d. i. Verfremdung, HD] [meint] ein Fremd- und Seltsammachen, das ein ursprüngliches, naives Sehen der Welt lehren, keines, das zur Veränderung dieser Welt anleiten soll. Insofern es sich an ein »Empfinden«, an ein »Gefühl« wendet, ist es der Brechtschen V., die an die Ratio des Publikums appelliert und außerästhetische Ziele verfolgt, diametral entgegengesetzt« (613). Vgl. auch Viktor Žmegač im Sinne marxistischer Dogmatik verkürztes Theorieverständnis, auf dessen Basis er als »Ausgangspunkt« von Brechts Verfremdung »stets eine gesellschaftliche Paradoxie [ortet], in der ein der Klassengesellschaft immanenter Widerspruch erkennbar ist« und weiter dekretiert: »Paradoxien als Grundlage der V. sind bei Šklovskij dagegen nicht wesentlich theoriebildend« (Art. »Verfremdung«, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, 2. Neubearb. Aufl., Tübingen 1994, 455).

daß sich formale Differenziertheit und Aufmerksamkeit auf kulturelle Mechanismen keineswegs ausschließen. »Rhetorische Formen« implizieren keine Dichotomie zwischen hoher und niederer Kultur, zwischen Literatur und Gesellschaft. Vielmehr »können [diese] gestisch sein: [...] Die Form, die Ästhetik und die Rhetorik können, wenn sie bewußt gehandhabt werden, für eine Gesellschaft stehen«.¹⁰² Die Engführung von Ästhetischem und Sozialem, von reflexiven Textverfahren und (populär-)kulturellen Praktiken in Brechts Schwimmgedicht verdeutlicht also, daß eine kulturwissenschaftlich aufmerksame Literaturwissenschaft nicht auf interpretative Akribie zu verzichten hat. Können die Kulturwissenschaften von einem auf diese Weise initiierten Dialog mit der Literatur im Hinblick auf die Reflexion ihrer Vertextungspraktiken grundlegend profitieren, so erweist sich umgekehrt die Einspeisung kultureller Fakten in den poetischen Text auch ästhetisch als Gewinn. – Fredric Jameson hat Brecht kürzlich als einen nach dem Ende der marxistischen Systeme mehr denn je aktuellen Schriftsteller, nicht ohne Pathos sogar als einen Autor für die Zukunft bezeichnet.¹⁰³ Dieser Einschätzung ist vor dem Hintergrund der jüngsten Theoriedebatte in den Literaturwissenschaften mit aller Nüchternheit zustimmen.

¹⁰² Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. von Dieter Horning, Frankfurt a.M. 1990, 98.

¹⁰³ Jameson, Fredric: Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukunft, Hamburg 1999.

Hofmannsthal-Bibliographie 1.7.2000 bis 30.6.2001

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

Primärtexte und Briefausgaben werden entsprechend dem für das HJb zugrundegelegten Siglenverzeichnis zitiert.

Briefe und Notizen, die erstmals in der Kritischen Ausgabe abgedruckt wurden, bleiben hier unberücksichtigt. Jede bibliographische Angabe erhält eine Ordnungsnummer, ausgenommen davon sind in der Regel Rezensionen. Ordnungsnummern, die nicht der numerischen Reihenfolge entsprechen, verweisen auf die zugehörige Stammnummer. Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

[1.1.01.] SW XXV.2 Operndichtungen 3.2. *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen* – Aus dem Nachlass: Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2001. 656 S. – Aus dem Inhalt: *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen* (Operndichtung) – *Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen. Musik von Richard Strauss* (Libretto). Anhang: *Die Handlung* – Aus dem Nachlaß: Opern- und Singspielpläne: *Prinzessin auf dem verzauberten Berg* – *Die Gräfin* Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister – *Amor u<nd> Psyche* Eine romantische Oper – *Ländliche Spieloper* – *Opernhandlung* – *Mnia* – *Theodora*. Varianten und Erläuterungen.

1.2. Auswahlgaben, einzelne Werke

Dramatische Werke

[1.2.01.] *Elektra*: Tragödie in 1 Aufzuge; op. 58 / von H.v.H'. Studien-Partitur. Richard-Strauss-Edition Bd. 4, 1996. 370 S., mit Faksimileseite.

[1.2.02.] *Elektra*: Tragödie. Inszenierung: Elmar Goerden. [Darsteller:] Ulli Maier, Victoria Trauttmansdorff, Hildegard Schmahl (...). Eine Aufführung des Thalia Theaters Hamburg. Regie: Klaus Bertram. Hamburg: NDR, 2000 (Theateraufführung, Deutschland 1999). 1 Videokassette, VHS, 71 Min., farb.

[1.2.03.] *Elektra*. Tragödie in einem Aufzug. Hg. von Andreas Thomasberger. Stuttgart: Reclam 2001 [= UB 18113]. 79 S. – Aus dem Inhalt: *Elektra* – Editorische Notiz – *Szenische Vorschriften zu Elektra* – Nachwort.

Lyrik

[1.2.04.] *Reiselied*. In: Büchner. Dezember 1999. S. 44 [=Literarischer Monatskalender].

Prosa

[1.2.05.] *Augenblicke in Griechenland*. Mit farbigen Abbildungen und einem Nachwort von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M.: Insel, 2001 [= it 2408]. 127 S. in großer Schrift.

[1.2.06.] *Ein Brief*. In: Büchner. Dezember 1999. S. 20–27 [= Schlüsseltex-te des vergehenden Jahrhunderts].

[1.2.07.] *Brief des Lord Chandos*. Poetologische Schriften, Reden und er-fundene Gespräche. Ausgew. und mit einem Nachwort von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. Main: Insel-Verlag, 2000 [= it 2659]. 308 S. – Aus dem Inhalt: *Fin de siècle (1891–1900): Zur Physiologie der modernen Liebe* – »Die Mutter« – *Maurice Barrès* – *Ferdinand von Saar*, »*Schloß Kostenitz*« – *Die Menschen in Ibsens Dramen* – *Algernon Charles Swinburne* – *Gabriele D'Annunzio (1893)* – *Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlaß* – *Gabriele D'Annunzio (1894)* – *Der neue Roman von D'Annunzio* – *Gedichte von Stefan George* – *Poesie und Leben* – *Die Rede Gabriele d'Annunzios*. »Der Chan-dos-Brief«, erfundene Gespräche und Schriften bis 1914: *Ein Brief* – *Über Charaktere im Roman und im Drama* – *Das Gespräch über Gedichte* – *Schiller – Der Dichter und diese Zeit* – »*Tausendundeine Nacht*« – *Antwort auf die »Neunte*

Canzone» Gabriele D'Annunzios. Erster Weltkrieg und Zwischenkriegszeit (1914–1929): Bücher für diese Zeit – Grillparzers politisches Vermächtnis – Österreichische Bibliothek – Ferdinand Raimund – Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.

[1.2.08.] *Die Frau ohne Schatten* und andere Erzählungen. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu H', Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Franz Loquai. Berlin: Goldmann, 2001 [7694]. 469 S. – Aus dem Inhalt: *Der Geiger vom Traunsee – Age of Innocence – Das Glück am Weg – Das Märchen der 672. Nacht – Soldatengeschichte – Geschichte der beiden Liebespaare – Das Dorf im Gebirge – Der goldene Apfel – Reitergeschichte – Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre – Das Märchen von der verschleierte Frau – Lucidor – Knabengeschichte – Die Frau ohne Schatten.*

[1.2.09.] Deutsche Kunstmärchen von Wieland bis H'. Hg. von Hans-Heino Ewers. Bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2001. 680 S. (erstmalig ersch. 1987 u. d. T.: *Zauberei im Herbst*). – Aus dem Inhalt: *Das Märchen der 672. Nacht*. S. 596–615.

[1.2.10.] *Reitergeschichte / Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*. Gelesen von Martin Seifert. Reclam Hörbuch. 1 CD (120017). Spielzeit 61 Minuten.

[1.2.11.] *Eine Sommerreise: Der Traum des Palladio*. Mit 9 Farbholzschnitten von Hermann Rapp. Weilrod: Offizin Die Goldene Kanne, 2001.

1.3. Übersetzungen

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum erstenmal veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken

Die Ägyptische Helena

[1.1.01.]

Ariadne auf Naxos

[1.6.1.01.]

Der Abenteurer und die Sängerin

[2.1.1.01.]

Amor und Psyche Eine romantische Oper

[1.1.01.]

Der dunkle Bruder

[1.4.01.] Schmid, Gisela Bärbel: Die goldene Stadt – Vision und Verführung. H.v.H's Pantomimen-Fragment *Der dunkle Bruder*. In: Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller u. a. Anif/ Salzburg: Mueller-Speiser, 2000 [= Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge; Bd. 44]. S. 209–221.

Die Gräfin Ein Singspiel nach W<ilhelm> Meister

[1.1.01]

Der Kaiser von China spricht

[2.1.1.01.]

Ländliche Spieloper

[1.1.01.]

Mnia

[1.1.01.]

Prinzessin auf dem verzauberten Berg

[1.1.01.]

Opernhandlung

[1.1.01.]

Silvia im Stern

[2.1.1.01.]

Theodora

[1.1.01.]

<Mitte Aug./Anf. Sept.1913>; <Anf. Sept. 1913>; 8.9.1913; <Sept. 1913>; <26.9.1913>; 11.10.<1913>; 13.<10. 1913>; 26.5.<1914>; <zwischen 3. und 26.7.1914>; 3.8.<1914><Aug. 1916>; <Aug. 1916>; 22.10.<1917>; <8.5.1918>; 17.11.<1918>; 18.12.1918; <1918>; 2.8.1919; 10.8.<1919>; 12.10.1919; 16.<11.1919>; 21.11.<1919>; <Ende Jan./Anf. Febr.1920>; <Mitte Febr.1920>; 9.8.<1920>; <1920>; 22.7. 1921; 2.8.1921; 12.8.1921; <Sept.1921>; 11.1.1922; 1.8.1922; 6.8.<1922>; <Mai 1923>; 28.6.<1923>; 26.7.<1923>; 5.8.1923; 29.9.1923; 22.<4.1924>; 30.7.<1924>; 28.8.<1924>; 17.11.1924; 12.3.<1925>; 22.3.1925; 2.5.1925; 15.10.1925; 31.10.1925; 18.11.<1925>; 16.8.<1926>; 6.9.<1926>; 15.10.1926; 12.10.1926; 22.2.1927; 14.7.1927; 3.8.1927; 23.9.1927; 29.9.1927; 15.10.1927; 20.10.1927; 9.11.1927; 31.7.1928; 4.9.<1928>; 23.9.1928; 28.10.1928; <11.11.1928>; 16.2.1929; 25.3.<1929>; 16.<5.1929>; <21.5.1929>.

Felix Oppenheimer an H': 19.9.1918.

Yella Oppenheimer an H': 2.8.1906; 11.9.1906; 22.10.<1906>; 27.11.<1906>; 25.3.1907; <Ende Sept.1907>; <1913>; 6.10.<1913>; o.D.

Abbildungen: Das Ramgut; Mysa und Felix Oppenheimer mit Marie Gabrielle, Hermann und Felix Ludwig; H.v.H' (1920, mit Widmung H's); 2 Abb. von Yella Oppenheimer; Das Ramgut. Flur im EG; Felix Oppenheimer; Mysa Oppenheimer mit Gabrielle und Hermann (1909); Außenansicht des Ramguts.

1.6.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals

1.6.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal

1.7. Bildnisse

[1.6.1.03.] – [2.9.04]

1.8. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Seng, Joachim: Zum H'-Archiv. In: Jahresbericht 1999/2000. JbFDH 2000. S.329–335 mit 3 Abb. – Aus dem Inhalt: Zur Erwerbung von Überlieferungsträgern von *Der Abenteurer und die Sängerin* (Typoskriptdurchschlag zur ersten Bühnenfassung; Abb. 27) und vom Lustspielfragment *Silvia im Stern* (insges. 511 Blätter, darunter Szenarium vom Juli 1907; erste Notiz, dat. »Sommer 1907«; Abb. 28; Typoskript mit Kommentaren und Streichungen durch Harry Graf Kessler und Rudolf Alexander Schröder (Winter 1907/1908). Zur Erwerbung der Reinschrift des Gedichts *Der Kaiser von China spricht* (25 von 41 Verszeilen m. Abb. 29: [*Das kleine Welttheater*], *Der Kaiser von China* <...> [Varese 1897]).

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthal

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Zur Kritischen Ausgabe sämtlicher Werke H.v.H's. Jahresbericht 1999/2000. In: JbFDH 2000. S. 342–344.

2.1.3. Bibliographien, Indices

[2.1.3.01.] H'-Bibliographie 1.7.1999 – 30.6.2000. Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid. In: HJb 8/2000 [2.2.01.]. S. 357–383.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HJb · Zur europäischen Moderne 8/2000. Im Auftrag der H.v.H'-Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br.: Rombach, 2000, 409 S. mit zahlr. Abb. – Aus dem Inhalt: H.v.H' – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer-Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon.

[1.6.1.03.]; Gerd Indorf: Die *Elektra*-Vertonung von Richard Strauss – »ein profundes Mißverständnis« oder kongeniale Leistung? [2.5.09.]; Markus Fischer: Latinität und walachisches Volkstum – Zur Gestalt Mandrykas in H's lyrischer Komödie *Arabella*. [2.7.2.1.02.]; H'-Bibliographie 1.7.1999 bis 30.6.2000. Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid. [2.1.3.01.].

Rezension von:

haj [Hansres Jacobi]: HJb 2000. In: NZZ Nr. 109. 12./13.5.2001. S. 36.

2.3. Tagungsberichte

[2.3.01.] Kissler, Alexander: Böse schöne Kinder. Unheimlich: Eine Hofmannsthal-Tagung in Weimar <September 2000>. In: FAZ Nr. 213. 13.9.2000. S. 54.

[2.3.02.] Lazarescu, Mariana: Von der Gegenwart des Unheimlichen. Auf den Spuren H.v.H's in Weimar <September 2000>. In: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien. 6.10.2000.

2.4. Darstellungen zur Biographie

[2.7.1.03.] – [2.9.04.]

2.5. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Gabriele d'Annunzio

[2.8.3.04.]

Francis Bacon

[2.5.02.]

Hermann Bahr

[2.8.2.04.]

Maurice Barrès

[2.8.2.04.]

Charles Baudelaire

[2.8.2.04.]

Richard Beer-Hofmann

[2.8.2.04.]

John Berger

[2.8.3.04.]

Arnold Böcklin

[2.8.3.04.]

Rudolf Borchardt

[2.5.01.] Koch, Hans-Albrecht: »Abschied vom Sonett«. Zu Rudolf Borchardts »Autumnus«-Gedichten. Mit einem Anhang: H.v.H' als Leser von Borchardts »Herbstsonetten«. In: *Studia theodisca*. Ed. Fausto Cercignani. Milano: Ed. Minute [= Critica letteraria]. S. 59–86; mit Abb.

[2.8.2.05.]

Robert Browning

[2.5.02.]

Paul Bourget

[2.8.2.04.]

Walther Brecht

[2.8.2.05.]

Carl J. Burckhardt

[2.8.2.05.]

Konrad Burdach

[2.8.2.05.]

Edward Burne-Jones

[2.5.02.]

Lord George Gordon Byron

[2.5.02.]

Albert Cohen

[2.5.06.]

Edward Gordon Craig

[2.5.02.]

John Drinkwater

[2.5.02.]

Isidora Duncan

[2.5.02.]

Ralph Waldo Emerson

[2.5.02.]

Englische Dichter und Künstler

[2.5.02.] Arlaud, Sylvie: Les références anglaises de la modernité viennoise. Paris: Editions Suger [= Bibliothèque d'études germaniques, hébraïques et juives de l'Université Paris 8], 2000. 447 S. – Aus dem Inhalt: L'art de la critique: les préraphaélites et Swinburne dans l'écriture de H', Bahr, George et Kraus; H' traducteur; L'identité des nations dans les lettres fictives de H': La lettre de Lord Chandos: Le rôle de l'anglo-saxon dans la révélation de l'intime. Lettres et dialogues imaginaires: L'Angleterre et l'histoire; Les lettres du voyageur à son retour: identité des nations et crise de l'individu. Außerdem zu H' (passim): H' und Bacon, Browning, Burne-Jones, Byron, Craig, Drinkwater, Duncan, Emerson, Fielding, Galsworthy, Granville-Barker, Greenaway, Keats, O'Neill,

Otway, Pater, Prince, Saint Denis, Shakespeare, Shaw, Shelley, Swinburne, Whitman, Wilde, Wordsworth, Yeats.

Théophile Gautier

[2.8.2.04.]

Stefan George

[2.8.2.04.]

Johann Wolfgang von Goethe

[2.8.2.04.] – [2.8.2.05.]

Henry Fielding

[2.5.02.]

Französische Symbolisten

[2.8.2.04.]

John Galsworthy

[2.5.02.]

Giorgione

[2.8.3.04.]

Vincent van Gogh

[2.8.3.04.]

Harley Granville-Barker

[2.5.02.]

Kate Greenaway

[2.5.02.]

Victor Hugo

[2.8.2.04.]

Joris-Karl Huysmans

[2.8.2.04.]

Rudolf Kassner

[2.5.03.] Bohnenkamp, Klaus E.: »...schöner Überfluß unseres Lebens...«. Das Briefwerk Rudolf Kassners. In: Rudolf Kassner: Physiognomik als Wissensform. Hg. von Gerhard Neumann und Ulrich Ott. Freiburg: Rombach [=Reihe Litterae; Bd. 65]. 302 S.; S. 275–302. – Aus den ausgewählten Brieffolgen R. Kassners: H.v.H': 1901–1927; Gertrud v. H': 1902–1952; Christiane Zimmer-H': 1921–1955.

John Keats

[2.5.02.] – [2.8.2.04.]

Heinrich von Kleist

[2.5.04.] Nölle, Volker: Heinrich von Kleist, Niederstiegs- und Aufstiegs-szenarien. Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse. Mit einem Exkurs zu H', Sternheim, Kafka und Horváth. Berlin: Erich Schmidt, 1997 [= Philologische Studien und Quellen; 140]. 320 S.

[2.9.02.]

Maeterlinck, Maurice

[2.8.2.04.] – [2.9.13.]

Stéphane Mallarmé

[2.8.2.04.]

Thomas Mann

[2.5.05.] Lazarescu, Mariana Virginia: »Ich weiß keinen zweiten Menschen, mit dem man sich so gut und förderlich unterhält«. Zur Dichterfreundschaft zwischen Thomas Mann und H.v.H'. In: Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung Bd. III [Reihe Academica 3]. Brasov-Kronstadt: aldus, 2001. S. 37–50.

[2.5.06.] Lhote, Marie-Josèphe: Figures du Héros et Séduction (Le séduc-

teur vue par H.v.H', Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch...). In: Paris: Éditions L'Harmattan, 2001.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

[2.5.07.] Lhote, Marie-Josèphe: Le legs de Marivaux et L'homme difficile (*Der Schwierige*) de H' – Affinités entre les deux auteurs. In: Lettres et Arts. Nr. 66. Metz, 2001.

John Everett Millais

[2.8.3.04.]

Josef Nadler

[2.8.2.05.] – [2.9.07.]

Friedrich Nietzsche

[2.5.08.] Steinhaußen, Jan: »Aristokraten aus Not« und ihre »Philosophie der zu hoch hängenden Trauben«. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, H.v.H' u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 [= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 326]. 526 S. u. Abb. – Zu H': passim, bsds.: S. 438–464: (5.5.2.) Bacon, Shakespeare und der Chandos-Brief.

[2.7.2.3.02.] – [2.8.3.04.] – [2.8.2.05.]

Novalis (Friedrich von Hardenberg)

[2.8.2.04.]

Eugene O'Neill

[2.5.02.]

Thomas Otway

[2.5.02.]

Andrea Palladio

[2.8.3.04.]

Walter Pater

[2.5.02.] – [2.8.3.03.] – [2.8.3.04.]

Edgar Allan Poe

[2.8.2.04.]

Nicolas Poussin

[2.8.3.04.]

Präraphaeliten

[2.5.02.] – [2.8.3.04.]

Morton Prince

[2.5.02.]

Arthur Rimbaud

[2.8.2.04.]

Auguste Rodin

[2.8.3.04.]

Peter Rosegger

[2.9.07.]

Ruth Saint Denis

[2.5.02.]

Arthur Schnitzler

[2.8.2.04.]

William Shakespeare

[2.5.02.]

George Bernard Shaw

[2.5.02.]

Percy Bysshe Shelley

[2.5.02.]

Richard Strauss

[2.5.09.] Indorf, Gerd: Die *Elektra*-Vertonung von Richard Strauss – »ein profundes Mißverständnis« oder kongeniale Leistung? In: HJb 8/2000 [2.2.01.]. S. 157–197, mit zahlr. Beispielen musikalischer Motive.

[2.8.4.02.] – [2.8.4.04.] – [2.9.07.]

Algernon Charles Swinburne

[2.5.02.] – [2.8.2.04.]

Ivan Turgenev

[2.8.2.04.]

Paul Valéry

[2.5.06.]

Paul Verlaine

[2.8.2.04.]

Leonardo da Vinci

[2.8.3.04.]

Walt Whitman

[2.5.02.]

Oscar Wilde

[2.5.02.]

William Wordsworth

[2.5.02.]

William Butler Yeats

[2.5.02.]

2.6. Werkgeschichte und Herausgebertätigkeit

[2.6.01.] Der Insel-Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags 1899–1964 von Heinz Sarkowski. Chronik 1965–1999 von Wolfgang Jeske. Eingeleitet von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1999. XXXV, 680 S.; m. Abb. – Zu H': passim.

2.7. Werkdarstellungen

2.7.1. Gesamtdarstellungen

[2.7.1.01.] Rey, William Henry: Essays zur deutschen Literatur. Hg. von Ernst Behler und Gunter H. Hertling. Bristol: The Edwin Mellen Press, 1996. 409 S. – Aus dem Inhalt:

Tragik und Verklärung des Geistes in H's *Der Turm*. (1953) S. 26–40. – Die Drohung der Zeit in H's Frühwerk. (1954) S. 41–77. – Eros und Ethos in H's Lustspielen. S. 78–105. – Selbstopfer des Geistes: Fluch und Verheißung in H's *Der Turm* und Thomas Manns »Doktor Faustus«. (1969) S. 106–120.

[2.7.1.02.] Martens, Lorna: Shadow Lines: Austrian Literature from Freud to Kafka. Lincoln / London: Univ. of Nebraska Press, 1996. 291 S. – Zu H': passim. Aus dem Inhalt: 1. Figures of duality: H's *Death and the Fool*. 2. The uses and abuses of memory: H's *Electra*. 4. Mirrors and Mirroring: H's *Terzinen IV* and »*The Emperor of China speaks*«. 5. The Literary Dream: H's *Terzinen III*. 6. The transformative power of art: H's *Ariadne auf Naxos*.

[2.7.1.03.] H.v.H': mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Werner Volke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000 / 17. Aufl. 192 S., m. Abb.

[2.8.1.04.]

2.7.2. Gattungen

2.7.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.7.2.1.01.] Apel, Friedmar: H.v.H'. In: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Hg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000. S. 108–121.

[2.9.08.]

Einzelnes

Die Ägyptische Helena

[2.8.2.05.]

Arabella

[2.7.2.1.02.] Fischer, Markus: Latinität und walachisches Volkstum – Zur Gestalt Mandykas in H's lyrischer Komödie *Arabella*. In: HJb 8/2000 [2.2.01.]. S. 199–213.

[2.9.02.] – [2.9.07.]

Ariadne auf Naxos

[2.7.2.1.03.] Moura, Vítor: No barco de Teseu – a suspeita da transformacao nas óperas de Richard Strauss e H.v.H'. In: A mulher, o louco e a máquina entre a margem e a norma. Organização de Ana Gabriele Macedo. Braga: Univ. do Minho, 1998 [= Hespérides: Literatura; 4]. S.157–185.

[2.7.1.02.] – [2.8.4.03.]

Der dunkle Bruder

[1.4.01.]

Elektra

[2.7.2.1.04.]: »Werdet Bild«. Der hysterische weibliche Körper als Schaltstelle zwischen Narration und Bild in der Moderne. In: Helle döne

schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek. Hg. von Horst Brunner u. a. Göppingen: Kümmerle, 1999 [=Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 668]. S. 433–450.

[2.7.2.1.05.] Herbort, Heinz Josef: Ein Gemenge aus Nacht und Licht – Form zwischen Gesetz und Intuition in der *Elektra* bei H' und Strauss. In: Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt a.Main u. a.: Peter Lang, 2000. [=Trierer Studien zur Literatur; Bd. 33].

[2.7.2.1.06.] Meister, Monika: Die Szene der *Elektra* und die Wiener Moderne. Zu H.v.H's Umdeutung der griechischen Antike. In: Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2000. [=Trierer Studien zur Literatur; 33].

[2.7.2.1.07.] Ward, Philipp Marshall: H', *Elektra* and the Representation of Women's Behaviour Through Myth. In: German Life and Letters 53/1. 2000. S. 37–55.

[2.5.09.] – [2.7.1.02.] – [2.8.2.05.] – [2.8.4.02.] – [2.8.7.01] – [2.9.03.] – [2.9.07.]

Die Frau ohne Schatten
[2.9.07.]

Das gerettete Venedig

[2.7.2.1.08.] Hoffmann, Daniel: Das übertünchte Antlitz. Eine Matthäus-Perikope in H.v.H's *Das gerettete Venedig*. In: JbFDH 2000 [2.2.01.] S. 215–240.

Idylle

[2.7.2.1.09.] Müller, Karl: »Mir mahnendes Gedenken andern Lebens bleibt ...«. Notizen zu H.v.H's *Idylle*. In: Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Hg. von Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg. Am-

sterdam u. a.: Rodopi, 1999 [= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 45]; S. 175–187.

Jedermann

[2.7.2.1.10.] Erläuterungen und Dokumente zu *Jedermann*. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam, 2000 [= UB 16003]. 88 S.

Das Leben ein Traum

[2.8.2.05.]

Ödipus und die Sphinx

[2.7.2.1.11.] Lehmann, Paola: *Ödipus und die Sphinx*. H.v.H' e la dimensione metafisica del destino. In: *Studia austriaca*. Ed. Fausto Cercignani. Milano: CUEM, Coop. Univ. Ed. Milanese, 1998 [= Germanistica critica letteraria]; S. 137–155.

[2.7.2.1.08.] – [2.8.2.05.] – [2.9.02.]

Der Rosenkavalier

[2.7.2.1.12.] Jahn, Bernhard: Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimension der Zeit im *Rosenkavalier* von H' und Strauss. In: DVjs 73. 1999. S. 419–456; Notenbeispiele.

[2.9.06.] – [2.9.07.]

Das Salzburger Große Welttheater

[2.9.13.]

Der Schwierige

[2.7.2.1.13.] Hinck, Walter: Wege zum Sozialen – Rettung vor Misanthropie. Melancholische Ironie in H's Lustspiel *Der Schwierige*. In: Die großen Komödien Europas. Hg. von Franz Norbert Mennemeier. Tübingen u. a.: Francke, 2000 [= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; 22]; S. 339–350.

[2.5.07.] – [2.8.3.04.] – [2.8.7.01.] – [2.9.06.] – [2.9.10.]

Semiramis

[2.9.02.]

Der Tod des Trüan

[2.7.1.01.] – [2.8.3.04.]

Triumph der Zeit

[2.8.2.05.]

Der Turm

[2.7.2.1.14.] König, Christoph: Loslösungsakte. Zur Vernunft in literarischen Werken.

[2.8.5.03]

[2.7.1.01.] – [2.8.2.05.] – [2.9.01.]

Der weiße Fächer

[2.7.2.1.15.] Winkler, Jean-Marie: Auto mythification et auto-dérision. L'éventail blanc (1897) de H.v.H'. In: *Austriaca* 25.2000. S. 109–118.

[2.9.06.]

2.7.2.2. Lyrik

Allgemeines

[2.7.2.2.01.] Ryan, Lawrence: Jahrhundertwende. In: *Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Walter Hinderer. Zweite, erw. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 386–419.

Einzelnes

Einem, der vorübergeht

[2.7.2.2.02.] Otto, Viktor: Im Vorübergehen. Drei Gedichtinterpretationen nach Walter Benjamin. In: *Weimarer Beiträge* 46. 2000. S. 216–233.

Der Kaiser von China spricht

[2.7.1.02.]

Psyche

[2.8.3.04.]

Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt

[2.8.2.05.]

Ein Traum von großer Magie

[2.8.2.05.]

Terzinen

[2.7.1.02.]

2.7.2.3. Prosa

Allgemeines

[2.8.3.03.]

Einzelnes

Ad me ipsum

[2.8.2.05.]

Ein Brief

[2.7.2.3.01.] Seng, Joachim: H's Flaschenpost. In: Büchner. Dezember 1999. S. 17–19.

[2.5.02.] – [2.5.08.] – [2.8.2.05.]

Die Briefe des Zurückgekehrten

[2.5.02.] – [2.8.3.04.]

Der Dichter und diese Zeit

[2.7.2.3.02.]

Erinnerungen schöner Tage

[2.9.02.]

Das Gespräch über Gedichte

[2.8.2.04.]

Das Glück am Weg

[2.8.3.04.]

Lucidor

[2.9.02.]

Österreichischer Almanach auf das Jahr 1916

[2.8.5.04.]

Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo

[2.8.2.05.]

Die Wege und die Begegnungen

[2.7.2.3.02.] Bayerle, Georg: Wissen oder Kunst? Nietzsches Poetik des Sinns und die Erkenntnisformen der Moderne. Köln u. a.: Böhlau, 1998. 474 S. m. Abb. – Zu H': passim, besonders S. 367–396.

2.8. Thematische Schwerpunkte

2.8.1. Epochen / Kulturräume

[2.8.1.01.] Rizza, Steve: »Die Freude an der Thatsache«. Zu den Englandbildern in den frühen kritischen Schriften H's und Kassners. In: Rudolf Kassner: Physiognomik als Wissensform. Hg. von Gerhard Neumann und Ulrich Ott. Freiburg: Rombach, 1999 [=Reihe Litterae; 65]; S. 85–106.

[2.8.1.02.] Lazarescu, Mariana: Das Eigene und das Fremde in H.v.H's Essayistik. In: Im Dialog: Rumänische Kultur und Literatur. Hg. von Mircea Anghelescu und Larisa Schippel. Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 2000. S. 105–112.

[2.8.1.03.] Zeitungen im Wiener Fin de siècle. Eine Tagung der Arbeitsgemeinschaft »Wien um 1900« der Österreichischen Forschungsgemeinschaft. Hg. von Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Duchkowitsch. Wien: Verlag für Geschichte und Politik / München: R. Oldenburg, 1997. 285 S. – Zu H': passim. Aus dem Inhalt:

Ulrike Lang: Die Wiener Literaten und die Zeitungen (S. 228–240); – Ilona Sárámány-Parsons: Auftakt zur Moderne. Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894 (S. 169–184).

[2.8.1.04.] Strelka, Joseph P.: Zur Wiener Dichtung um 1900. In: Mitte, Maß und Mitgefühl. Werke und Autoren der österreichischen Literaturlandschaft. Hg.: ders. Wien u. a.: Böhlau, 1997 [= Literatur und Leben; 49]; S. 99–112 (zu H' auch andernorts).

[2.8.1.05.] Mondon, Christine: L'essai H' et son temps (1947–48) de Hermann Broch ou la démythification de la Vienne 1900. In: *Austriaca* 25.2000. S. 63–78.

[2.8.1.06.] Broch, Hermann: H' und seine Zeit. Eine Studie. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. 263 S. – Der Text folgt der kommentierten Werkausg., hg. von P.M.L., Bd. 9/1 Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 1975.

[2.8.1.07.] Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus: 1890 bis 1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7. Hg. von York-Gothart Mix. München und Wien: Hanser Verlag, 2000. 760 S. – Zu H': passim. Aus dem Inhalt: 2. Teil: Fin de siècle: Wolf Wuchterpfennig: Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende (S. 155) – Marianne Wünsch: Phantastik in der Literatur der frühen Moderne (S. 175) – John A. McCarthy: Die Nietzsche-Rezeption in der Literatur 1890–1918 (S. 192) – Dieter Borchmeyer: Richard Wagner und die Literatur der frühen Moderne (S. 207) – Monika Fick: Literatur der Dekadenz in Deutschland (S. 219) – Michael Winkler: Der George Kreis (S. 231) – Gisela Brinker-Babler: Weiblichkeit und Mo-

derne (S. 243) – Hiltrud Gnüg: Erotische Rebellion, Bohememythos und die Literatur des Fin de siècle (S. 257) – Gertrud M. Rösch: Satirische Publizistik, Cabaret und Ueberbrettel zur Zeit der Jahrhundertwende (S. 272) – Wolfgang Bunzel: Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende (S. 287) – Simone Winko: Novellistik und Kurzprosa des Fin de siècle (S. 339) – Elke Austermühl: Lyrik der Jahrhundertwende (S. 350) – Hartmut Vinçon: Einakter und kleine Dramen (S. 367) – Rolf Kieser: Autobiographik und schriftstellerische Identität (S. 381)

Rezension von:

Koch, Hans Albrecht: Das Innenleben einer Frauennatur. Durchaus verworren: Hansers Sozialgeschichte der Literatur, Band 7. In: FAZ Nr. 21. 25.1.2001. S. 50.

[2.8.1.08.] Bauer, Roger: »Die schöne Décadence«. Geschichte eines literarischen Paradoxons. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2001 [= Das Abendland; N.F. 28]. 450 S.

[2.8.2.04.] – [2.8.3.02.] – [2.8.3.03.]

Rezension zu:

Sprengel, Peter und Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien u.a.: Böhlau, 1998. Von: Hans Otto Horch. In: Arbitrium 2/2000. S. 218–222.

2.8.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.8.2.01.] Marschall, Susanne: Leibhaftig Lulu – intermedial betrachtet. In: »Unverdaute Fragezeichen«. Literaturtheorie und textanalytische Praxis. Hg. von Holger Dauer u. a. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998 [Dieter Kafitz zum 60. Geburtstag]. S. 145–156.

[2.8.2.02.] Thirouin, Marie-Odile: Contribution à une typologie de la pensée néonconservatrice allemande. In: CÉGerm. 30. 1999. S. 239–252.

[2.8.2.03.] Colombat, Rémy: Les métamorphoses du sujet. Remarques

sur la dépersonnalisation du discours dans la poésie post-symboliste. In: CÉGerm. 38. 2000. S. 11–28.

[2.8.2.04.] Vilain, Robert: The Poetry of H.v.H' and French Symbolism. Oxford: Clarendon Press, 2000. 376 S. – Aus dem Inhalt: 1. Mapping the Terrain: Symbolism in Vienna in the Early 1890s – 2. Form and Identity: H' and the Symbolist Aesthetic – 3. »Symbolismus: Meine Definitionen«: Early Poems and the Presence of Stefan George – 4. The Consequences of Symbolism: Hesitations, Problems and a Solution – 5. Taking Stock: *Das Gespräch über Gedichte* – 6. Postscript and Conclusion: H' and Rimbaud.

[2.8.2.05.] König, Christoph: H'. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein Verlag, 2001 [= Marbacher Wissenschaftsgeschichte; 2]. 499 S. – Aus dem Inhalt: I. Philologie und Poesie – II. Klugheit der Gattungen – III. Goethe in H's Kultur – IV. Eine Wissenschaft für die Kunst – V. Kulturdichtung – VI. Anfänge der Forschung.

[2.7.2.1.09.]

2.8.3. Bildende Künste

[2.8.3.01.] Becker, Claudia: Botschaften des Heil(ig)en. Aspekte und Tendenzen poetischer Kunstkritik im Ausgang von der Frühromantik. In: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Hg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans unter Mitwirkg. von Winfried Eckel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999 [= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 8]; S. 128–138.

[2.8.3.02.] Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. Hg. von Andreas Beyer und Dieter Burdorf. Heidelberg: Winter, 1999 [= Jenaer Forschungen; N.F., Bd. 7]. 230 S., mit Abb. – Aus dem Inhalt:

Burdorf, Dieter: Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900. S. 29–50. Starz, Ingo: »... die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten«. Ludwig von Hofmann, die Literaten

und der Stildiskurs um 1900. S. 157–176 m. Abb. Eilert, Heide: »... daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll«. Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei H', Rilke und Borchardt. S. 51–72.

[2.8.3.03.] Renner, Ursula: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000 [=Reihe Litterae; 55]. 594 S., 125 Abb. – Aus dem Inhalt: II. Bild-Erlebnisse: *Bilder* – der Entwurf eines Themas; – Lebendige Allegorien; – Die Geburt der »allegorischen Novelette« aus dem Blick: *Das Glück am Weg*; – Visuelle Intertexte: Arnold Böcklins Mythenwelt; – Exkurs: Böcklin-Rezeption um 1900; – »Zauberschrift« – eine Umwertung im Geiste Nietzsches; – Bildfusionen – Bildfiktionen: *Der Tod des Tizian*. – III. Präraphaelitische »Tiefenphysiognomik« oder Grenzgänge der Kunst: Englische Metamorphosen; – Psyche, unsere Seele – in Reproduktionen; Malerdichter und Dichtermalen; »Reproduzierende Phantasie« – Hofmannsthal liest Walter Pater; Kunstkörper – Leonardos »Mona Lisa Gioconda« u. a. – IV. Intermediales Netzwerk – *Die Frau im Fenster*: »Schatten eines Traums vom Frühlingsmorgen«- D'Annunzios »dramatisches Gedicht« als Hypotext; – Bilderfluchten; – Gebärdensprache der Liebe: Millais' »Lorenzo und Isabella«. – V. *Sommerreise* in die Kunstlandschaft: Giorgiones »Bildlandschaft des Genusses«; – Das »selige Spiegeln«; – Palladios Traumbühne; – Ursprungsorte des Schöpferischen. VI. Im Banne Rodins: Der Künstlermythos Balzac; – Besuch im Atelier; – »L'inspiration qui se retire / Le penseur et son génie«. – VII. Gestalterfahrung in den *Briefen des Zurückgekehrten*: Krise und Rettung; – Van Gogh entdecken. Eine historische Rekonstruktion; – Bild- und Textpalimpseste; – Farbe und Linie; – P.S. John Bergers Hypertext vom »Sinn des Sehens«. – VIII. Für eine Kultur des Auges im Zeichen der Tradition: Nicolas Poussin: Die »gereinigte Antike«; – »im Poussin'schen Stil«; – »Zartheit und Strenge«; – Exkurs: Die Poussin-Rezeption in Deutschland; – Ein *Imaginärer Brief Poussins* an M. de Chantelou; – Poussin und die Gesellschaft im *Schwierigen*; – »Das fließende Medium zwischen den Erkenntnissen«. – IX. Ein Resümee: »das Leben ist ein Zeichendeuten, ein unaufhörliches«.

[2.5.02.]

2.8.4. Musik und Tanz

[2.8.4.01.] Gil, Isabel Capeloa: Caos e metamorfose: uma visao da danca na obra de H.v.H'. Runa 20. 1993. S. 151–160.

[2.8.4.02.] Zeman, Herbert: Kulturgeschichtliche und künstlerische Aspekte der Libretto-Gestaltung von Richard Strauss und H.v.H'. In: Festschrift für Erich Trunz zum 90. Geburtstag. Vierzehn Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Dietrich Jöns und Dieter Lohmeier. Neumünster: Wachholtz, 1998. [= Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte; 19]; S. 199–209.

[2.8.4.03.] Gil, Isabel Capeloa: Poiesis, Tanz und Repräsen-Tanz. Zu H.v.H's *Ariadne auf Naxos*. In: CG 33/2. 2000. S. 149–162.

[2.8.4.04.] Salvan-Renucci, Françoise: »Ein Ganzes von Text und Musik«. H.v.H' und Richard Strauss. Tutzing: Schneider, 2001 [= Dokumente und Studien zu Richard Strauss; 3]. 415 S. – Aus dem Inhalt: Ein Werkstattbericht – Verwandlungen der Nummernoper – Das Modell des Musikdramas – Die Synthese aus Musikdrama und Nummernoper – Ein textlich-musikalisches Kompositionsprinzip – Stimmgattungen und Figurenkonstellationen – Das Libretto als Sprachpartitur.

[2.5.09.] – [2.7.2.1.03.]

2.8.5. Geschichte, Kultur, Politik

[2.8.5.01.] Soboth, Christian: »Ein Schauspiel, das gewiss nicht unter einer Million zu haben war«: Eine zeitgenössische Kontroverse um die Darstellbarkeit des Ersten Weltkrieges. In: Modern War on Stage and Screen / Der moderne Krieg auf der Bühne. Hg. von Wolfgang Görtschacher und Holger Klein. Lewiston u. a.: The Edwin Mellen Press, 1997; S. 441–465.

[2.8.5.02.] Bjorklund, Beth: The »raw« and the »cooked« in fin-de-siècle Vienna. In: Politics in German Literature. Ed. by Beth Bjorklund and

Mark E. Cory. Columbia SC: Camden House, 1998 [= Studies in German literature, linguistics, and culture]; S. 103–116.

[2.8.5.03.] König, Christoph: Loslösungsakte. Zur Vernunft in literarischen Werken. In: Literaturwissenschaft und politische Kultur: für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag. Hg. von Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe. Stuttgart u. a.: Metzler, 1999; S. 268–280.

[2.8.5.04.] Sauermann, Eberhard: H's *Österreichischer Almanach auf das Jahr 1916* – ein Beitrag zur Geistesgeschichte oder zur Kriegspublizistik? In: DVjs 75. 2001. S. 288–328.

Rezension von:

Mayer, Mathias: Wiener Moderne im Krieg. H's *Österreichischer Almanach*. In: FAZ Nr. 176. 1.8.2001. S. N 5.

2.8.6. Philosophie, Religion, Ethik

2.8.7. Psychologie

[2.8.7.01.] Worbs, Michael: Mythos und Psychoanalyse von H's *Elektra*. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. von Thomas Anz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999; S. 5–16.

2.8.8. Theater und Film

[2.8.8.01.] Mayer, Anton: Theater in Wien um 1900. Der Dichterkreis Jung Wien. Wien u. a.: Böhlau, 1997 [= Maske und Kothurn: Beiheft; 17]. 174 S. Zu H': passim.

Aus dem Inhalt: Der Dichterkreis Jung Wien (S.11–24); – Das »äußere Leben« in den Stücken der Jung Wiener: H.v.H' (S. 39–63).

Rezension von: William Edgar Yates. In: The Austrian Comic Tradition. Ed. by John R. P. McKenzie and Lesley Sharpe. Edinburgh University Press, 1998 [=Austrian Studies IX]; S. 239f.

[2.8.8.02.] Branscombe, Peter: »... bin offen für das Kreative ...«. Some observations on H's relationship to the Viennese >Volkskomödie<. In:

Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka. Hg. von Karlheinz F. Auckenthaler u. a. Tübingen: Stauffenberg-Verlag, 1997; S. 103–113.

2.9. Einzelaspekte

Abdankung / Ethik des Rückzugs

[2.9.01.] Mayer, Mathias: Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. 160 S. – Zu S. 111–120.

Rezension von: lx: Abgedankt. In: NZZ Nr.115. 19./20.5.2001. S. 36.

Alkmene / Amphitryon

[2.9.02.] Fetscher, Justus: Verzeichnungen. Kleists »Amphitryon« und seine Umschrift bei Goethe und H'. Köln u. a.: Böhlau, 1998 [=Literatur und Leben; Bd.43]. 448 S. – Aus dem Inhalt (S. 287–321): Der Alkmene-Komplex (II). Erinnerung, Mythos, Komödie: H's Umarbeitungen: Verehrung und Vorbearbeitung; – *Erinnerung schöner Tage* und *Lucidor*. Lust der Verwandlung; – *Arabella*, *Semiramis* und der Allumfasser; – *Ödipus und die Sphinx*: Lieben in Theben; – Von Kleist zu Molière (mit Goethe): Beziehungen, Verhältnisse, Maß.

Antikenrezeption

[2.9.03.] Frick, Werner: »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen: Niemeyer, 1998 [Hermaea; N.F., 86]. XIV, 609 S. – Zu H': passim. Aus dem Inhalt: (2.) Komponierte Archaik: (2.1.) »Eine düstere prägriechische Welt«: Strategien der >Rückdatierung< bei H', Jahnn und Hauptmann. S. 69–80. – (4.) Dionysische Revisionen II: H.v.H', Hans Henny Jahnn und das tragische Spiel von Eros und Thanatos. (4.1.) Zwischen »Treue« und »Trauma«: H's *Elektra* »frei nach Sophokles« und das Problem der Tragödie im Bewußtseins-horizont der Moderne. S. 111–138.

[2.7.2.1.06.] – [2.7.2.1.07.] – [2.8.2.05.]

Dichterische Produktion

[2.9.04.] Seng, Joachim: Vom Lauf der Feder über die Schrecknisse des Abgrundes. Handschriften des Dichters H.v.H'. In: Handschrift. Hg. von Wilhelm Hemecker. Wien: Paul Zsolnay [= Profile. 2. Jg., 1999. Bd. 4]. S. 46–70 m. 7 Abb.: H's Hände, um 1924; H' am Schreibtisch, 1900; Reproduktionen von Autographen: *Der Schwierige*. Szenarium zum 1. Akt; *Der Schatten eines Tödten*. Entwurf der Verse 1–12 und Reinschrift; *Botschaft*, Entwurf der Verse 17–32 und Notiz zu *Gartenspiel* sowie ein metrisches Schema; Telegrammentwurf an seine Tochter Christiane Zimmer, nach dem Selbstmord seines Sohnes Franz am 13.7.1929.

Decadence

[2.8.1.08.] – [2.8.2.04.]

Dilettantismus

[2.9.05.] Wieler, Michael: Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996 [= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; 9]. 439 S.

[2.8.2.04.]

Dramatische Konfiguration

[2.9.06.] Die dramatische Konfiguration. Hg. von Karl Konrad Polheim. Paderborn u. a.: Schöningh, 1997. 377 S., mit Abb. – Aus dem Inhalt: Polheim, Karl Konrad: Die dramatische Konfiguration (mit Goethes Iphigenie und H's *Rosenkavalier* als Beispielen. S. 9–32. – ders.: Die Konfiguration und ihre Bedeutung in H's Dramen *Der weiße Fächer* und *Der Schwierige*. S. 245–274.

Frauenbilder

[2.9.07.] Richard Strauss, H.v.H': Frauenbilder. Hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien: Ed. Praesens, 2001. 320 S. – Aus dem Inhalt: Ilija Dürhammer und Pia Janke: Anti-Feminismus und Androgynismus (S. 7) – Brigitte Hamann (im Gespräch): Das Frauenbild um die Jahrhundertwende (S. 15) – Erika Weinzierl: Der Germanist und der Dichter. Josef Nadler-H.v.H' (S. 23) – Teresa Rocha-Barco: Ästhetizismus und

frauenfeindliche Weiblichkeit (S. 43) – Franziska Meier: Der bedrohliche Reiz des Androgynen. H.v.H' und seine Zeit (S. 69) – Juliane Vogel: Chérubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen H.v.H's (S. 97) – Ursula Renner: Die Inszenierung von »Geschlecht« im Zeichen der Melancholie. Zu H's *Rosenkavalier* (S. 113) – Günther Nenning: »All' Wärme quillt vom Weibe«. Frauen und Männer bei H' und Strauss (S. 141) – Wendelin Schmidt-Dengler: Antifeminismus. Rosegger und H' (S. 153) – Wolfgang Müller-Funk: Arbeit am Mythos: *Elektra* und Salome (S. 171) – Monika Meister: Eine neue Schauspielkunst? Gertrud Eysoldts *Elektra*. Interpretation der Uraufführung 1903 (S. 195) – Christoph Khittl: »Nervencontrapunkt« als musikalische Psychoanalyse? Untersuchungen zu *Elektra* von Richard Strauss (S. 211) – Ilija Dürhammer: »Aber der Richtige, wenn's einen gibt«. Ehe und Treue bei Strauss und H' (S. 231) – Gerhard Scheit: Wer soll ihr Gebieter sein? Weiblichkeit und Tonalität bei H' und Strauss (S. 245) – Pia Janke: Schattenlose Frauen – Schicksallose Wesen. Zu H's und Strauss' *Frau ohne Schatten* (S. 259) – Manfred Wagner: Das Rollenbild im Traditionszusammenhang (S. 273) – Adolf Dresen: Regie-Anmerkungen zu *Rosenkavalier*- und *Arabella*-Inszenierungen (S. 287) – Otto Brusatti: Die Strauss/H'-Opern sind wie ein Panoptikum (S. 295) – Peter Dusek: »Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind ...«. Widerspruchs-Thesen aus der Feder eines Strauss- und Opernfreundes (S. 297) – Eva Rossmann: Arabella lebt noch immer (S. 309).

Literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jhdts.
[2.5.08.]

Der Ich-Begriff

[2.9.08.] Strelka, Joseph P.: Die Auflösung des alten Ich-Begriffs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts und ältere Parallelen im fernen Osten. In: Ders.: Dienst an der Dichtung. Festansprachen und Reden. Eine Auswahl. Frankfurt a.M. u. a.: Lang, 1999 [New Yorker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd.2]; S. 81–87.

Komik

[2.9.09.] Komik in der österreichischen Literatur. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner u. a. Berlin: Erich Schmidt-Verlag,

1996 [= Philosophische Studien und Quellen; H. 142]. 308 S. – Aus dem Inhalt:

Vogel, Juliane: Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen H.v.H's (S. 166–178).

Schlösser, Hermann: »Ahwoswoswaßiwosöwulln«. Deutsche als komische Figuren bei Kraus und H' (S. 198–211).

[2.9.10.] Swales, Martin: The Arisocratic Philanderer: Reflections on H's *Der Schwierige*. In: The Austrian Comic Tradition. Ed. by John R. P. McKenzie and Lesley Sharpe. Edinburgh University Press, 1998 [= Austrian Studies IX]; S. 176–184.

Kulturelle Identität

[2.9.11.] Schneider Handschin, Esther V.: »Seine wirkliche Heimat ist der Geist«. Kulturelle Identität und »Heimat« bei Hermann Broch. In: MAL 32. 1999. S. 20–35.

Melancholie

[2.9.12.] Schmitter, Sebastian: Basis, Wahrnehmung und Konsequenz: zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von H.v.H' und Robert Musil. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 [= Epitemata: Reihe Literaturwissenschaft; 327]. 321 S.

Mystik, Mystizismus

[2.9.13.] Gorceix, Paul: Maurice Maeterlinck, vecteur du concept de »mystique« chez Hermann Bahr, H.v.H' et Rainer Maria Rilke. In: Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 = Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900. Hg. von Moritz Baßler und Hildegard Châtellier mit einem Vorwort von Antoine Faivre. Strasbourg: Presses Univ. de Strasbourg, 1998; S. 223–238.

Pan-Rezeption

[2.9.14.] Adami, Martina: Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik, 2000 [= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; 61]. – Aus dem Inhalt: (5.) Es lebt der große Pan –

Die Figur des Gottes Pan in der Literatur der Jahrhundertwende: (5.1.)
H.v.H'. S. 42–51.

Verführer

[2.5.07.]

Zeit

[2.9.15.] Vilain, Robert: »Stop all the clocks'«: Time and Times in the
>Vienna Operas< of H' und Strauss. In: The Austrian Comic Tradition.
Ed. by John R.P. McKenzie and Lesley Sharpe. Edinburgh University
Press, 1998 [= Austrian Studies IX]. S. 185–201.

[2.7.1.01.]

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Theater, Film, Funk, Fernsehen

[3.01.] Becker, Claudia: »Lebenswelten« oder Handke liest H'. In: Sinn
und Form 49 (1997); S. 867–877.

[3.02.] Huber, Alexander: »Stil ist Wesensausdruck«. Bemerkungen zu
Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil. In: Eros Thanatos.
2. 1998. S. 67–92.

Zu einzelnen Inszenierungen

Arabella

Koch, Gerhard R.: Wahre Liebe läßt Geld regnen. Aus dem Reich
der Edelmenschen: *Arabella* von Richard Strauss in München. In: FAZ
14.3.2001 mit Abb.

Ariadne auf Naxos

Spinola, Julia: Mit Disco-Flitter beginnt die Kunst zu leuchten. Im Be-
triebsfesttrubel: Jossie Wielers und Christoph von Dohnányis *Ariadne*

auf *Naxos* beendet würdig die Salzburger Ära Mortier. In: FAZ Nr. 192. 20.8.2001. S. 45 m. Abb.

Danae oder die Vernunfttheirat

Kesting, Jürgen: Verspäteter Goldregen. Richard Strauss' »Liebe der Danae« in Kiel zum Leben erweckt. In: FAZ Nr. 34. 9.2.2001. S.49 mit Abb.

Elektra

Kesting, Jürgen: Schau nicht auf die Blechbläser. Sie könnten sich animiert fühlen, laut zu spielen: Die Oper Hannover versucht sich an *Elektra* von Richard Strauss. In: FAZ Nr. 69. 22.3.2001. S. 54 mit Abb.

Der Rosenkavalier

Spinola, Julia: So schön wie echt falsch Haar. Atemberaubende Zeitlöcher und die Tiefe der Oberfläche: Dresdens Semperoper bietet seinen grandiosen sechsten *Rosenkavalier*. In: FAZ Nr. 253. 31.10.2000. S. 56 mit Abb.

Koch, Gerhard R.: Materialsammlung »Tosca«. Was kann, darf und soll das »Regietheater«? Sebastian Baumgartens Kasseler Inszenierung. In: FAZ Nr. 102. 3.5.2001. S. 57.

Corrigenda zur Bibliographie in HJb 8/2000

– S. 367 [2.1.1.01.] Seng, Joachim: Zum H⁷-Archiv. In: Jahresbericht 1998/99. JbFDH 1999. S. 372–376 mit Abb. 8.

– S. 376 [2.6.3.08.] Das Fremde in der Kultur der Moderne. Hg. von Alexander Honold und Manuel Köppen. Köln u. a.: Böhlau, 1999 [Literatur-Kultur-Geschlecht: Große Reihe; 13].

Mitteilungen

Zum Tod von Marcus Bierich

Wenn man in Wirtschaftskreisen über Marcus Bierich sprach, dann war das Thema meist nicht nur dieser oder jene strategische Erfolg, den dieser Spitzenmanager erreicht hatte, sondern sein individueller, unverwechselbarer Führungsstil. Er war, für alle erkennbar, ein Mann der Offenheit, der Verbindlichkeit, des freundlichen Wesens. Marcus Bierich führte so, daß die Diskussion zügig, aber kaum merklich in die Entscheidung überging. In den Wirtschaftszeitungen sprach man von einem »konsensuellen« Stil des Managements, der es ihm in schwierigen Zeiten erlaubte, Krisen zu bewältigen. Weit über die Interessen einzelner Firmen oder Gruppen hinausgehend war sein Beitrag als »Stahlmoderator« der Bundesrepublik, der 1983 zusammen mit Alfred Herrhausen und Günter Vogelsang die Neuordnung der deutschen Stahlindustrie plante. Bierich war ein moderner Unternehmer, der sich an Joseph Schumpeters Auffassung orientierte: Der Manager müsse es verstehen, immer wieder aus eingefahrenen Bahnen und Routinen auszubrechen. Von sich selbst sagte Bierich einmal, er habe nie Spitzenpositionen gesucht, »sondern immer nur eine interessante Arbeit gewollt und das Glück gehabt, sie zu bekommen.«

Die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft hat in den vergangenen Jahren von dem Führungsstil und von der herausragenden Persönlichkeit ihres Vorsitzenden profitiert. Mit Dankbarkeit und Stolz kann sie auf die Jahre zurückblicken, in denen er die Gesellschaft leitet. Mit Marcus Bierich war zum ersten Mal seit ihrem Bestehen ein Vorsitzender gewählt worden, der nicht aus der Universitäts-Germanistik kam. Marcus Bierich wurde am 29. April 1926 in Hamburg geboren, sein Vater war Professor für experimentelle Biologie und Leiter des Instituts für Krebsforschung. Bierich studierte Naturwissenschaften, Mathematik und Philosophie; 1951 wurde er mit einer Arbeit über Bertrand Russells »Principia Mathematica« promoviert. Eine Assistenz im Fach Philosophie

wurde ihm angeboten, aber Bierich schlug den Weg in die freie Wirtschaft ein, wo er allerdings gerade wegen seiner analytischen Fähigkeiten Erfolg hatte. Es folgte eine Bankausbildung beim Hamburger Privatbankhaus Delbrück, Schickler & Co., bei der Hambros-Bank in London und beim Manufacturers Trust Company in NYC. 1961 trat Marcus Bierich eine Position als Finanzdirektor bei Mannesmann in Düsseldorf an. 1980 ging er in den Vorstand der »Allianz« und wurde dort Leiter des Finanzressorts. Vor allem aber bleibt sein Name mit der Firma Bosch verbunden, die in ihrer Tradition unternehmerischen Erfolg mit liberaler gesellschaftlicher Wertorientierung verband. Im Januar 1984 wurde er vom Aufsichtsrat des Unternehmens zum Vorsitzenden der Geschäftsführung bestellt und trat die Nachfolge von Hans Merkle an. Die Presse sprach damals von einem »Erbe nach Maß«. Unter Bierichs Leitung vollzog sich die Wandlung des Unternehmens zum Elektronik- und umfassenden Technologiekonzern. Auch in den neuen Bundesländern wurde investiert. Als er das fünfundsechzigste Lebensjahr vollendet hatte, wechselte Bierich in den Aufsichtsrat der Firma Bosch und wurde zum Vorsitzenden der Gesellschafterversammlung der Robert Bosch Industrie-treuhand gewählt. In den Umbruchszeiten der neunziger Jahre richtete er seinen Blick auf strukturelle Schwächen der deutschen Wirtschaft.

Vielfältig waren Bierichs kulturelle Interessen: In seinem Haus sah man eine kleine, aber exquisite Sammlung von Künstlern der klassischen Moderne. Neben seiner unternehmerischen Tätigkeit standen die Ehrenämter als Vorsitzender der Internationalen Bachakademie und als Kuratoriumsmitglied der Stuttgarter Stiftung »Bibel und Kultur«. Er war Lehrbeauftragter an der Universität München und Vorsitzender der Vereinigung von Freunden der Universität Stuttgart. 1997 wurde er vom baden-württembergischen Ministerpräsidenten Teufel mit dem Titel »Professor« ausgezeichnet. Er war Ehrendoktor der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Bochum.

Unter dem Vorsitz von Marcus Bierich veranstaltete die Hofmannsthal-Gesellschaft die Tagungen in Altaussee und in Weimar, die allen Teilnehmern in Erinnerung sind. Auch an der Vorbereitung der kommenden Tagung in Wien 2002 hat Marcus Bierich bis zuletzt teilgenommen. Am 25. November 2000 ist er in Stuttgart gestorben.

Lorenz Jäger

Für die Tagung »Gegenwart des Unheimlichen« hatte sich die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft einen zunächst wenig unheimlichen Ort gewählt. Sie tagte in den schönen Räumlichkeiten des Goethe-Hauses am Frauenplan in Weimar und genoß die Privilegien, die mit dieser Gastfreundschaft verbunden waren. Dennoch war es nicht Goethe allein, dessen Nähe bei dieser Ortswahl gesucht wurde. Für die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen, dem »Nicht-mehr-Schönen« in Hofmannsthal's Werk empfahl sich Weimar auch deswegen, weil aus seiner Geschichte das »Unheimliche« nicht wegzudenken ist. Der Wohnort Goethes ist nicht nur der Ort der deutschen Kultur und ihrer glanzvollsten Repräsentanten, er ist auch ein Ort ihrer Krise. Er beherbergte nicht nur Goethe, sondern auch Nietzsche, dessen 100. Todestag kurz zuvor gefeiert worden war. Doch zeigt auch die Geschichte der Stadt im 20. Jahrhundert, wie gefährdet die Topographie der Weimarer Hochkultur war.

So pflegte auch Hofmannsthal, wie Thomas Steinfeld in einem Vortrag zeigte, ein ambivalentes Verhältnis der Anziehung wie der Distanz zu Goethes Wohnort. Denn wenn er sich auch dem Kreis um Harry Graf Kessler und seinen Projekten assoziieren ließ, so konnte er sich nicht dazu entschließen, hier seinen Wohnsitz zu nehmen.

Die Tagungsbeiträge ließen erkennen, daß mit der Frage nach dem Unheimlichen, der Frage nach den Diskontinuitäten und Brüchen in Hofmannsthal's Werk eine Schlüsselkategorie der Werkanalyse aufgetan war. Die Signaturen des Unheimlichen, die sich vor allem dem Frühwerk einprägen, die aber auch in den Werken späterer Schaffensperioden aufscheinen, waren vor dem Horizont der europäischen Moderne zu lesen. Sie präsentierten sich als spezifische Zeichen einer Krisengeschichte des Bewußtseins, die hinter der Frage nach Autor und Werk einen übergreifenden Zusammenhang erkennen ließen. Zugänge wie Themenstellungen der Beiträge waren entsprechend vielfältig, doch zeigte sich, daß die Entzifferung des Unheimlichen bei Hofmannsthal vor allem mit den Mitteln der Psychoanalyse unternommen wurde. Freuds Aufsatz über »Das Unheimliche«, seine These, daß sich im Unheimlichen das Eigene,

das »Heimliche« verberge, bildete ein Leitargument vieler Tagungsbeiträge.

In seinem Eröffnungsvortrag befaßte sich Jean Bollack mit Hofmannsthals »Elektra«. Er bestimmte die Position der Antiken-Adaption in genauer Abgrenzung zur Tragödie des Sophokles. Hofmannsthals Distanz zu seiner Vorlage bekunde sich vor allem darin, daß er den Elektra-Stoff in eine mythische Dimension transponiere, daß er eine fiktive Vorstufe konstruiere, die die Zentralgestalt mit einem offeneren und allgemeineren, d.h. mythischen Horizont umgebe. Während die sophokleische Elektra zuletzt durch die Racheintrige des Bruders neutralisiert werde, entfalte sie bei Hofmannsthal ein theatralisches Potential, das ihr eine der Vorlage unbekannte neue Sonderstellung verschaffe. Ihre Domäne sei das im Imaginären angesiedelte Theater, dessen Bedeutsamkeit größer sei als die bloße Tat, von der sie ausgeschlossen werde. So sei das gespielte bzw. theatralische Geschehen Elektras die eigentlich sinnstiftende Instanz. Auf diesem Weg werde Elektra von den anderen Protagonisten auf drastische Weise abgeschnitten. Mit der Welt des formalen Rechts, das sich des Geschehens bemächtige, habe sie auch dann nichts zu schaffen, wenn ihre Interessen in äußerlicher Koinzidenz zusammenträfen. Ihre Aufgabe sei es, sich gegenüber dem Recht und auch gegenüber dem durch ihre Mutter verkörperten »Leben« den eigenen Tod zu erkämpfen.

Dieser Allgegenwart des Unheimlichen ging Richard Exner in einem Vortrag mit dem Titel: »Das Unheimliche im menschlichen Umgang: Schweigen und Gespräch bei Hugo von Hofmannsthal« nach. An biographischen wie an literarischen Materialien, mit besonderer Rücksicht aber auf eine durch das Unheimliche bedrohte Kommunikationserfahrung, entwarf Exner eine Poetik der Entfremdung diesseits und jenseits des Werkes. »Unheimlich« sei die Gleichzeitigkeit alles Geschehens, »unheimlich« die Verknüpfungen im täglichen Leben wie in den Szenarien der Hofmannsthalschen Dramen, »unheimlich« die resultierende Erfahrung zwischen Freunden und Liebenden. In »Der Schwierige« und im »Turm«-Projekt werde erläutert, daß diese unheimliche Zwischenexistenz der menschlichen Rede nicht aufgelöst, sondern nur ertragen werden könne.

In einem Vortrag über »Die Passionen der Söhne. Opferphantasien

in der Prosa Hugo von Hofmannsthals« unternahm Hans Richard Brittnacher eine sozialhistorische und mentalitätsgeschichtliche Kontextualisierung der Thematik des Sohnesopfers. Vor allem in seinen Erzählungen habe Hofmannsthal das Psychogramm einer Generation ohne Väter entwickelt, einer Generation der Erben, denen jeder luziferische Elan abhanden gekommen sei und deren Existenz sich in der Auseinandersetzung mit einem abwesenden, gespenstischen Vater erschöpfe. In dieser desolaten, von Paralyse gezeichneten historischen Situation bleibe den Söhnen nur der Versuch, in masochistischen Veranstaltungen mit dem eigenen Körper eine Möglichkeit der Selbstwahrnehmung zu finden und im Selbstopfer eine Aussöhnung mit der verborgenen väterlichen Macht zu suchen. Der Rückgriff auf das christliche Selbstopferungsmotiv erfolge in dem Bemühen, die Möglichkeit einer Symbiose von Söhnen und Vätern wenigstens im Tod zu behaupten.

In seinem Vortrag »Der unheimliche Garten. Hugo von Hofmannsthal und die russische Moderne« zeigte Alexej Zerebin den Garten als Einfallstelle des Unheimlichen und mehr noch: als Schauplatz einer desorientierenden Modernitätserfahrung. Auf der Basis eines kohärenten Textkorpus der europäischen Moderne, insbesondere aber an den Werken Hofmannsthals, Alexander Bloks und Fjodor Sologrub, konnte er die Züge des typischen Gartenerlebnisses des *Fin de siècle* herausarbeiten: die Begegnung mit jenem »Anderen«, das nach Freud einen Gegensatz zum »Vertrauten«, »Heimischen«, »Heimlichen« implizierte. Mit diesem »Unheimlichen« hätten sich der Dichter bzw. seine Figuren auseinanderzusetzen. Im »Anderen« versuchten sie das Eigene zu erkennen, das »Unheimliche« zu bannen und aus dem »Unheimlichen« ein Heimliches zu machen.

In ihrem Vortrag »Herrenlose Häuser. Verschüttungstrauma und komische Kur in Hofmannsthals Lustspiel ›Der Schwierige‹« behandelte Inka Mülder-Bach eine weitere Diskontinuitätserfahrung in Hofmannsthals Werk. So sei Hofmannsthals Lustspiel »Der Schwierige« nicht nur eine Liebes- und Ehekomödie, sondern auch ein Kriegsstück. Es dramatisiert eine Passage, die einen Verschüttungstraumatiker – also ein prototypisches Opfer der militärtechnischen Gewalt des ersten Weltkriegs – von seiner traumatischen Fixierung an das kriegsgerische »draußen« befreit und in den Raum des zivilen Alltags überführt. Die Transposition des traumatischen Komplexes in die Welt der Komödie findet im Rück-

griff auf eine Formel Freuds statt, die die Komödie auf allen Ebenen ihrer Zeichen durchspielt. Es ist die berühmte Formel, nach der das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Haus«. Diese leitmotivische Formel wirft ein neues Licht auf das Stück: In das Zentrum der Sprachkritik rückt der Akt des (Sich-) Versprechens, den Hofmannsthal vor der Folie nicht nur Freuds, sondern auch Nietzsches reflektiert. Zugleich und damit zusammenhängend, stellt sich »Der Schwierige« als eine kritische Intervention in den anthropologischen Diskurs des Ersten Weltkrieges dar, die dem Typus des Kriegers mit einem programmatischen Gegenentwurf antwortet. Im Licht der leitmotivischen Formel vom herrenlosen Haus des Subjekts wird es schließlich auch möglich, die Anachronismen und Ungleichzeitigkeiten des Stückes neu zu lesen.

Ausgehend von den Prosatexten: »Szenische Vorschriften zu ›Elektra‹« und »Die Bühne als Traumbild« befaßte sich die von Patrick Primavesi abgehaltene Arbeitsgruppe »Hofmannsthals ›Elektra‹ als Theaterentwurf« mit dem szenischen Potential der Antikenadaption. Zunächst wurde Jean Bollacks These diskutiert, daß in der »Elektra« ein »Schauer des Mythos« wiederhergestellt sei, der in der Tragödie des Sophokles bereits keine Rolle mehr gespielt habe. Für die Szene, in der Elektra die Tötung der Mutter imaginiert und den Prozeß der Opferung symbolisch vorwegnimmt, wurden verschiedene Lesarten geltend gemacht. So kam es bei der Frage, inwieweit Hofmannsthal das Theater auf seine religiösen und politischen Ursprünge zurückgeführt habe, zu einer Kontroverse u. a. über die spezifische Modernität des Stückes und über seine Reflexion von Freuds Hysterieanalyse. Mit Rücksicht auf die genannten Fragestellungen wurden die »Elektra«-Inszenierungen von Edith Clever (Berliner Schaubühne, Januar 1999) und die von Elmar Goerden (Hamburger Thalia Theater, Mai 1999) besprochen. Anhand von Bild- und Tondokumenten wurde auch auf die Anfänge der Aufführungsgeschichte des Stückes rekurriert. Dabei setzte sich die Auffassung durch, daß – im Unterschied zur Editionspraxis, welche den Bestand der Texte »sichern« soll – das Theater die Deutung der Werke aufs Spiel setzen muß, d. h. die in ihnen angelegten Wahrnehmungsqualitäten mit theatralen Mitteln (Körper, Stimme, Mimik, Gestik, Raum, Licht und Musik) immer wieder neu und anders zu realisieren sind.

Unter der Leitung von Lorna Martens behandelte eine weitere Arbeitsgruppe das Thema der Ichverdoppelung in Hofmannsthals Früh-

werk. Seine Gedicht »Erlebnis«, das Dramenfragment »Das Bergwerk zu Falun« und die »Reitergeschichte« wurden im Spiegel von Freuds Aufsatz über »Das Unheimliche« gelesen und auf diesem Weg die Doppelgängerthematik mit dem Paradigma des Unheimlichen verbunden. Dabei ließ sich feststellen, daß das Doppelgängermotiv in den genannten Texten jeweils doppelsinnig gebraucht wurde. Das zweite »ich« sei sowohl der Vorbote des bevorstehenden Todes, als auch Figur der Individuation, die einen Vorgang der Desindividuation bzw. der Auflösung unterbreche, bewußt mache und aufhalte. Indem sie Todesverlangen und Eros, Gewalt und Sexualität in Zusammenhang brächten, rückten Hofmannsthals Texte in die Nähe zur Schreib- und Lektürepraxis der Psychoanalyse. Doch begünstigten diese Einsichten eine psychoanalytische Lektüre Hofmannsthalscher Texte auch über Freud hinaus. Jessica Benjamins »Sympathy for the Devil. Bemerkungen zu Sexualität, Aggression und Pornographie« stiftete weitere Zusammenhänge zwischen Narzißmus, Allmacht, Tod, Sexualität und Gewalt – Themen, welche »Das Bergwerk zu Falun« sowie die »Reitergeschichte« prägen und daher für Hofmannsthal – wenn auch unter Vorbehalt – geltend gemacht werden können.

In der von Heinz Rölleke geleiteten Arbeitsgruppe zum »Märchen der 672. Nacht« wurde die Form des Märchens als literarischer Ort des Unheimlichen vorgestellt. Ausgehend von der vielschichtigen Zahlensymbolik des Titels wurden zunächst Bezüge zu 1001 Nacht ausfindig gemacht. Hofmannsthals Matura-Datum (6. 7. 1892) lieferte einen autobiographischen Hinweis zur Lektüre des verwendeten Zahlencodes, der Regierungsantritt von Alexander dem Großen von 336 ein historisches Datum von gleichfalls zahlensymbolischer Relevanz. Der Zahl 672 haftet außerdem eine »magische Aura« an, da sie die oberste Zeile des magischen Quadrates bildet, doch gilt sie auch den Mathematikern als eine der wenigen »doppelt vollkommenen« Zahlen. Ferner machten mythologische Motive und Volksmärchenelemente die Tiefschichtigkeit und Dichte des Textes sichtbar, in dem es übergreifend um die Probleme der Lebensverfehlung und des frühen Todes geht.

»Lebensangst im stillen Zimmer. Hofmannsthal liest Maeterlinck« lautete der Titel des von Mathias Mayer und Elsbeth Dangel-Pelloquin geleiteten Arbeitskreises. So ging auch die Diskussion zunächst von einer Lektüreerfahrung Hofmannsthals aus: In seinen Briefen und Aufzeich-

nungen finden sich Diagnosen des Unheimlichen, der Angst und der Beklemmung, wie es ihm im Werk Maeterlincks begegnete. Die davon ausgehenden Anregungen sind in seinen eigenen Texten nachzuweisen, wenn diese auch andere Strategien zur Erreichung des unheimlichen Effekts einsetzen. Maeterlincks »Suggestionsapparat« des Unheimlichen geht aus vom Stichwort des »Inconnu«, das mit einem »siège vide« das Zentrum der Bühne beherrscht und sich dramaturgisch als Auslöschung des Lebendigen, als bewegungsloses Theater und als eine streng reduzierte Sprache äußert. Dieses Leerfegen der Bühne gibt dann Raum für das »Unbekannte ohne Gesicht«, das meist als »Einschleicher Tod« auftritt.

In Maeterlincks Stück »Intérieur« wird die Mischung aus Beklemmung und Angst durch eine Situation des Wartens erzeugt, bei der – entsprechend der Freudschen Bestimmung des Unheimlichen als des Heimlichen, das ins Öffentliche dringt – allmählich ein dem Publikum von Anfang an bekannter Selbstmord enthüllt wird.

Hofmannsthals Fragment »Der goldene Apfel«, vor dem Hintergrund seiner Maeterlinck-Rezeption untersucht, läßt dann geradezu entgegengesetzte Strategien des Unheimlichen erkennen: Bei Hofmannsthal dringt das Unheimliche als Verdrängtes in Form von obsessiven quälenden Erinnerungen auf, die eine durch Macht und Besitz und zugleich durch die Verdrängung von Sexualität und Gewalt charakterisierte Familienkonstellation erkennen lassen und die in Phantasien und lügenhaften Geschichten überborden. Dieses überquellende Innenleben manifestiert sich äußerlich in physiognomischen Verzerrungen des Gesichts und entstellenden, gebückten Körperhaltungen. Damit steht Hofmannsthals Konstruktion des Unheimlichen zu der Maeterlincks im Verhältnis einer Inversion: Gegen die Dramaturgie der Leere, der Bewegungslosigkeit und der Stille, mit Minimaleffekten und einer streng formalisierten Zeichensprache, stehen bei Hofmannsthal Traumphantasien, eine bizarre Körpersprache und ein Überfluß an Bildern: die Welt als Fülle und Verstellung.

Die von Ulrike Stamm geleitete Arbeitsgruppe diskutierte am Beispiel der Dramenfragmente »Pentheus« und »Leda und der Schwan« die »Auflösung des Individualbegriffs« in Hofmannsthals griechischen Dramen. Hier zeigte sich, daß die fast lehrstückhafte Widerlegung der durch Pentheus vertretenen rationalen Auffassung von Individualität

vor dem Hintergrund eines erweiterten Subjektbegriffs erfolgte. Dieses »übercreatürliche« Subjekt schließt als potentiell unendliches Gewalt und Chaos wie auch das Unheimliche als das Andere des Eigenen mit ein. Insofern die dionysische Entgrenzung aber nur zu Tod und Zerstörung führt, erweist sich eine solche Erweiterung des Subjekts nicht als dauerhaft lebensfördernd und wird folgerichtig im späteren Werk vor allem in momenthaften Epiphanien realisiert. Gegenüber der aporetischen Konstruktion des »Pentheus« erprobt Hofmannsthal in »Leda und der Schwan« eine vom Mythischen entfernte Version der Erweiterung des Subjekts, das in ein – auf die spätere Tanzthematik vorausweisendes – »Theater der Unschuld« mündet.

Das Rahmenprogramm der Tagung führte sowohl in das Weimar Goethes und Schillers, als auch Kesslers und Nietzsches. Nicht nur, daß die Gastgeber, insbesondere Gerhard Schuster, im Goethehaus hervorragende Führungen durch Goethesche Wohngebiete veranstalteten, – eine von Ingo Starz kompetent geleitete Tour zu den Orten Nietzsches, Kesslers und Henry van de Veldes führte zu jenen Orten, die auch Hofmannsthals Weimarer Erfahrungen prägten. Thomas Steinfeld hingegen führte durch das historische Weimar. Zum Abschluß der Tagung bzw. zur Abrundung des Rahmenprogramms beschäftigte sich ein Filmdokument wieder ganz mit Hofmannsthal: In einem schönen Interview erinnerte sich Gräfin Marie-Therese Miller-Degenfeld an die Bekanntheit ihrer Mutter mit dem Autor.

Juliane Vogel

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Kötterwesch (†), Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.

<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Die Heirat wider Willen/Die Lästigen u.a. Hg. von Gudrun Kotheimer. 1998
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen 1</i>	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder die Vernunfttheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen 2</i>	Die ägyptische Helena/Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001
<i>SW XXV.1</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXV.2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>Operndichtungen 3.2</i>	Andreas/Der Herzog von Reichstadt/Philipp II. und Don Juan d'Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXVI</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>Operndichtungen 4</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	
<i>SW XXX Roman</i>	
<i>SW XXXI Erfundene</i>	
<i>Gespräche und Briefe</i>	

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>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. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>DI I</i>	Dramen II. 1954
<i>DI II</i>	Dramen III. 1957

<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.
<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.

- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 1986.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5/1997, S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. Hg. von Robert Boehringer. München, Düsseldorf 1953.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6/1998 S. 7–115.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11. Stuttgart 1967. S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.

<i>BW Heymel II</i>	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
<i>BW Heymel (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke †. Freiburg 1998. (= BW Heymel I und II)
<i>BW Insel</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
<i>BW Karg Bebenburg</i>	Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
<i>BW Kessler</i>	Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
<i>BW Lichnowsky</i>	Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
<i>BW Lieben</i>	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4/1996, S. 31–66.
<i>BW Meier-Graefe</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
<i>BW Meier-Graefe (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg 1998.
<i>BW Mell</i>	Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
<i>BW Nostitz</i>	Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt 1965.
<i>BW Oppenheimer I</i>	Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Myna Oppenheimer. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7/1999, S. 7–99.

- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaekle. Frankfurt 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
- BW Schmuylow-Claassen* Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin, Wien, Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
- BW Strauss (1970)* Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Brädisch. Zürich, München, Paris 1935.

<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hofmannsthal-Gesellschaft hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Dt. Seminar der Universität Basel
Engelhof, Am Nadelberg 4, CH-4051 Basel

Ludwig Dietz

Suedring 49, D-72160 Horb

Dr. Heinz Drügh

Deutsches Seminar der Universität Tübingen Wilhelmstr. 50,
D-72074 Tübingen

Dr. Klaus-Dieter Krabiel

Hofmannsthal-Ausgabe im Freien Deutschen Hochstift,
Großer Hirschgraben 23-25, D-60311 Frankfurt/Main

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach

Institut für Deutsche Philologie Schellingstr. 3,
D-80799 München

PD Dr. Barbara Neymeyr

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstr. 3, D-80799 München

Prof. Dr. Ursula Renner

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. G. Bärbel Schmid

Frankenweg 8, D-79085 Freiburg i. Br.

Florian Schneider

Baaderstraße 55, D-80469 München

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg

Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Register

- Abrecht, Claudia 341
 Adami, Martina 322
 Agrippa, Marcus Vipsanius 279
 Alain, s. Chartier, Emile
 Alexander der Große 124, 331
 Allkemper, Alo 307
 Altenhofer, Norbert 342
 Ammer, K. L. (Pseud. Karl
 Klammer) 34, 103, 243, 252, 258
 Andrian, Leopold von (Poldy) 160,
 338
 Anghelescu, Mircea 312
 Annunzio, Gabriele d' 292, 298, 316
 Anz, Thomas 318
 Apel, Friedmar 307
 Arlaud, Sylvie 300
 Arndt, Ernst Moritz 128
 Assmann, Aleida 143
 Auckenthaler, Karlheinz f. 319
 Aurnhammer, Achim 256
 Austermühl, Elke 314
 Bacon, Francis 298, 300, 303
 Bahr, Hermann 298, 300, 322
 Bakst, Léon 178
 Balzac, Honoré de 121, 316
 Barrès, Maurice 9, 292, 299
 Barthes, Roland 166, 191, 194f., 290
 Barton, Radulph von (gen. von Sted-
 man) 46
 Baßler, Moritz 263f., 268, 322
 Baudelaire, Charles 197, 241, 245, 247,
 255, 299
 Bauer, Roger 314
 Bauernfeld, Eduard von 292
 Baumann, Gerhart 60, 67
 Baumgarten, Sebastian 324
 Bayerdörfer, Hans-Peter 194
 Bayerle, Georg 312
 Bazalgette, Léon 9
 Becht, Evemarie 256
 Becker, Benno 15
 Becker, Claudia 315, 323
 Beer-Hofmann, Richard 299, 338
 Behler, Ernst 306
 Bellmann, Werner 336
 Belloc, Hilaire 53
 Beloc s. Belloc, Hilaire
 Benjamin, Jessica 331
 Benjamin, Walter 42, 289, 310
 Benn, Gottfried 275
 Bergauer, Franz Xaver 66
 Berger, Alfred Freiherr von 14
 Berger, John 299, 316
 Berger, Ursel 176
 Bernett, Hajo 279
 Bernhardi, Friedrich von 74, 81–87, 97,
 105–107, 126–135
 Bertram, Ernst 303
 Bertram, Klaus 292
 Bessmertny, Alexander 49
 Beyer, Andreas 315
 Beyer-Ahlert, Ingeborg 291, 336f.
 Bibring, Edward 197
 Bierich, Marcus 295, 325–326
 Biermann, Wolf 256
 Binswanger, Ludwig 190
 Bisanz, Adam 256
 Bismarck, Otto Fürst von 48, 126, 131
 Bjorklund, Beth 317
 Blass, Ernst 47
 Blei, Franz 34–57, 62–66, 80, 88f.,
 96–101, 103–106, 109
 Blei-Lehmann, Maria 103
 Bloch, Ernst 83
 Blok, Alexander 329
 Böcklin, Arnold 12, 14, 17, 299, 316

- Bodenhhausen, Dora von 338
 Bodenhhausen, Eberhard von 140, 338
 Boehm-Bezing, Carl-L. von 295
 Boehringer, Robert 339
 Böhme, Hartmut 288
 Bohnenkamp, Klaus E. 302, 335
 Bollack, Jean 328, 330
 Bonacchi, Silvia 40, 100
 Bonaparte, Marie 197
 Bonde, Oskar 45
 Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt 52, 338
 Borchardt, Rudolf 34f., 39, 41, 44f., 48f., 51–55, 62–64, 97, 99, 101–105, 299, 316, 338
 Borch-Jacobsen, Mikkil 206
 Borchmeyer, Dieter 289, 313
 Bosse, Heinrich 270
 Bourdelle, Antoine 176
 Bourget, Paul 299
 Bournonville, Auguste 181f.
 Boveri, Margret 38, 57, 107
 Bradish, Joseph A. von 341
 Brandes, Georg (eigentl. Cohen) 245
 Brandstetter, Gabriele 163, 166, 168, 181, 183f., 194f., 343
 Branscombe, Peter 318
 Braungart, Georg 251
 Braun-Vogelstein, Julie 53f.
 Brecht, Bertolt 10, 261–290
 Brecht, Christoph 268
 Brecht, Walther 299
 Bredekamp, Horst 288
 Breitbach, Joseph 7
 Brenner, Joachim von 245
 Brentano, Franz 228
 Breuer, Josef 200–205, 207
 Brinker-Babler, Gisela 313
 Brittnacher, Hans Richard 329
 Broch, Hermann 40, 42, 100, 313, 322
 Brod, Max 34, 39, 44, 51, 53
 Bronfen, Elisabeth 143
 Browning, Robert 299, 300
 Brunner, Horst 308
 Brusatti, Otto 321
 Buckle, Richard 173, 178
 Bunzel, Wolfgang 314
 Burckhardt, Carl Jakob 156, 299, 338
 Burckhardt, Jacob 69
 Burdach, Konrad 300
 Burdorf, Dieter 315
 Burgard, Horst 295
 Burger, Hilde 340, 342
 Burne-Jones, Edward 300
 Butler, Samuel 53
 Bütow, Hans 178
 Byron, George Gordon Noel Lord 300
 Casanova, Giacomo Girolamo 159
 Cecchetti, Enrico 176
 Cellbrot, Hartmut 340
 Cercignani, Fausto 299, 309
 Chantelou, Paul Fréart de 316
 Chapple, Gerald 257
 Charcot, Jean-Martin 199–203, 206
 Chartier, Emile 39, 51, 53f., 96, 101–105, 135
 Châtellier, Hildegard 322
 Chesterton, Gilbert Keith 39, 53, 54, 70, 101, 104
 Chevrillon, André 142
 Claudel, Paul 103, 243
 Claudon, Francis 7
 Clemenceau, Georges 9
 Clever, Edith 330
 Cocteau, Jean 185
 Cohen, Albert 300, 303
 Coleridge, Samuel Taylor 251
 Colli, Giorgio 150, 274
 Colombat, Rémy 314
 Cooper, James Fenimore 66, 121
 Corino, Karl 66, 109
 Corinth, Lovis 67
 Cory, Mark E. 318
 Craig, Edward Gordon 300
 Croce, Marlene 177
 Csáky, Moritz 264

- Csobádi, Peter 294
Csúre, Károly 254
Dahlhaus, Carl 247, 249
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 331
Daphinoff, Dimiter 289
Dauer, Holger 314
De Meyer, Adolphe 185
Debussy, Claude 185–187, 245
Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 333, 339
Demeter, Peter A. 45
Denby, Edwin 176
Derrida, Jacques 207, 209–212, 216, 219, 223f.
Descartes, René 221, 225, 227, 232
Detel, Wolfgang 288
Dewitz, Hans-Georg 335f.
Diaghilew, Sergej Pawlowitsch 173, 191
Diderot, Denis 239, 290
Didi-Huberman, Georges 200
Diem, Carl 281, 282
Diem, Hermann 181
Dietrich, Margret 340
Dietrich, Stephan 261
Dietz, Ludwig 33f., 39, 45, 47, 55, 57, 96, 343
Dinklage, Karl 95
Döblin, Alfred 35
Doherty, Brigid 289
Dohnányi, Christoph von 323
Doppler, Alfred 242, 245, 247, 254, 259
Dostojewskij, Fjodor Michajlowitsch 121
Dresen, Adolph 321
Drinkwater, John 300
Drügh, Heinz J. 261, 343
Du Bos, Charles 7
Duchkowitsch, Wolfgang 313
Duden, Barbara 277
Dumas, Alexandre 66, 121
Duncan, Isadora 176, 300
Dürhammer, Ilija 320f.
Dusek, Peter 321
Eckel, Winfried 315
Eckermann, Johann Peter 48
Eder 279f.
Eggebrecht, Hans Heinrich 247, 249
Eibl, Karl 270
Eichel, Wolfgang 282
Eilert, Heide 316
Einstein, Albert 35
Einstein, Carl 34f., 40, 268
Eisenberg, Christiane 279, 281
Eisenstein, Sergej 290
Eissler, Kurt 146
Eke, Norbert Otto 307
Emerson, Ralph Waldo 15, 300
Engel, Manfred 262
Eppelsheimer, Hanns Wilhelm 342
Erdle, Birgit R. 143
Esselborn, Hans 242, 244, 246, 252
Eulenberg, Albert 144
Ewers, Hans-Heino 293
Exner, Richard 328
Eysoldt, Gertrud 321
Fabri, Albrecht 101
Fackert, Jürgen 335
Faivre, Antoine 322
Fanelli, Emanuela Veronica 40, 100
Fetscher, Justus 319
Fick, Monika 274, 275, 313
Fielding, Henry 300f.
Fink, Wolfgang 268
Fischer, Markus 298, 307
Fischer, Samuel 46f., 108f.
Flake, Otto 50
Flaubert, Gustave 68, 88, 121
Flex, Walter 281f.
Fließ, Wilhelm 206, 208, 219
Fokine, Michael 173
Foucault, Michel 236, 239f.
Fournier, Alain 103
Franckenstein, Clemens von (Cle) 339
Frank, Johann Peter 277

- Franz Joseph I., Kaiser 138
 Freud, Anna 197
 Freud, Sigmund 145–147, 151f.,
 197–220, 222–224, 226–231,
 236–239, 278, 306, 327, 330–332
 Frick, Werner 319
 Friedrich, Hugo 266
 Frisé, Adolf 36–39, 44, 48, 56f., 88,
 106, 148
 Frühwald, Wolfgang 141, 157
 Fürstner, Adolph 295
 Fußgänger, Helga 341
 Galiani, Ferdinando Abbé 41
 Galsworthy, John 300f.
 Gautier, Théophile 173, 301
 Gebstättel, E. von 53
 Geertz, Clifford 262
 Gehre, Klaus 272
 George, Stefan 13–15, 43, 62, 286, 292,
 300f., 303, 313, 315, 339
 Giacon, Nicoletta 295, 297, 340
 Gide, André 103
 Giese, Therese 289
 Gier, Helmut 53
 Gil, Isabel Capelo 317
 Gilbert, Mary Enole 340
 Giorgione 301, 316
 Glaser, Renate 264
 Gnüg, Hildrud 314
 Göbel, Wolfram 45, 47, 50, 55
 Goerden, Elmar 292, 330
 Goethe, Johann Wolfgang von 35, 41,
 48, 56, 61, 67, 101, 132, 183, 184, 251,
 272f., 282, 301, 315, 319f., 327, 333
 Gogh, Vincent van 301, 316
 Goldschneider, Cécile 176
 Götschacher, Wolfgang 317
 Gorzeix, Paul 322
 Graevenitz, Gerhart von 261–263
 Granville-Barker, Harley
 Granville 300f.
 Greenaway, Kate 300f.
 Greiner, Bernhard 151f., 156f.
 Griechenland, Georg von 197
 Grillparzer, Franz 293
 Grimm, Reinhold 243f., 252, 256, 258
 Gross-Hugo, Valentine 176
 Gruber, Gernot 294
 Gründer, Karlfried 244
 Guilbeaux, Henri 7–32
 Gütersloh, Albert Paris 40–43, 99
 Haas, Willy 339
 Haltmeier, Roland 335
 Hamann, Brigitte 320
 Handke, Peter 323
 Harden, Maximilian 339
 Hardt, Dietrich, 40, 103
 Haug, Walter 261–263
 Hauptmann, Gerhart 142, 319
 Hauswedell, Ernst L. 34
 Hecht, G. 53
 Hecht, Werner 265
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 128
 Hegner, Jakob 99
 Heidegger, Martin 152, 184f.
 Heilmann 279f.
 Hellmann, Irene 339
 Hellmann, Paul 339
 Hellmich, Albert 247
 Hemecker, Wilhelm 320
 Herbot, Heinz Josef 308
 Herder, Johann Gottfried 61, 183, 251
 Hertling, Gunter H. 306
 Herzfeld, Marie 339
 Heym, Georg 245
 Heymel, Alfred Walter 46, 62, 339,
 340
 Hiller, Kurt 40, 168
 Hinck, Walter 309
 Hindenburg, Paul von 106
 Hinderer, Walter 285, 310
 Hippokrates 205
 Hirsch, Rudolf 7, 335, 337, 341f.
 Hitler, Adolf 40
 Hoffmann, Daniel 308
 Hoffmann, Dirk O. 336

- Hoffmann, E.T.A. 221, 232, 238, 251
Hoffmann, Paul 245, 266
Hofmann, Ludwig von 46, 315
Hofmannsthal, Christiane von 342
Hofmannsthal, Franz von 320
Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von,
geb. Schlesinger 138, 302
Hölderlin, Friedrich 62, 244, 256, 258
Holenstein, Elmar 261
Holländer, Hans 181
Homer 99
Honold, Alexander 324
Hoppe, Manfred 335f.
Horch, Hans Otto 314
Horning, Dieter 290
Horvath, Ödön von 302
Huber, Alexander 323
Hübner, Götz Eberhard 335
Hugo, Victor 301, 312
Hurlebusch, Klaus 53
Husserl, Edmund 228
Huysmans, Joris Karl 302
Ibsen, Henrik 292
Ifkovits, Kurt 103
Indorf, Gerd 298, 305
Ingres, Jean Auguste 183
Isakowa, Otto 197
Italiaander, Rudolf 339
Jacobi, Hansres 298
Jacobsohn, Siegfried 138
Jaackle, Erwin 341
Jaeger, Petra 184
Jäger, Lorenz 326
Jahn, Bernhard 309
Jahnn, Hans Henny 319
Jakobson, Roman 261
Jameson, Fredric 290
Jammes, Francis 99
Janke, Pia 320f.
Janouch, Gustav 40
Jauß, Hans Robert 267
Jean Paul (eigtl. Johann Paul Friedrich
Richter) 251
Jeschke, Claudia 176, 194
Jöns, Dietrich 317
Jouannet, Irène 191
Jünger, Ernst 79, 144, 159, 164
Jurak, Mirko 139
Juvenal 88
Kaes, Anton 264
Kafka, Franz 34f., 39, 40f., 44, 302,
306
Kalb, Christof 274
Kandinsky, Wassily 257
Kant, Immanuel 128, 182
Karg von Bebenburg, Edgar 340
Karsawina, Tamara 171, 173–175
Kassner, Rudolf 302, 312
Kavitz, Dieter 314
Keats, John 300, 302
Kemper, Hans-Georg 244f., 255f., 258
Kerner, Justinus 251
Kerr, Alfred 35, 59, 61, 88, 95, 101,
107, 138
Kessler, Harry Graf 99, 176, 297, 327,
333, 340
Kesting, Jürgen 324
Khittl, Christoph 321
Kierkegaard, Sören 150, 181f.
Kieser, Rolf 314
Kindermann, Heinz 340
Kipling, Rudyard 264f.
Kirchner, Ernst Ludwig 169
Kissler, Alexander 298
Kittler, Friedrich A. 206, 215f., 221,
238
Klammer, Karl [statt Klaus] s. Ammer,
K. L.
Klein, Holger 317
Klein, Melanie 278
Kleist, Heinrich von 156, 279, 302,
319
Klimsch, Uli 142,
Knopf, Jan 264f.
Koch, Gerhard R. 323f.
Koch, Hans-Albrecht 299, 314, 336

- Kokoschka, Oskar 185–187, 257
Kolb - Stockley, Germaine 44, 54, 103f.
Kolb, Annette 39, 44, 53f., 64, 97, 103, 107
König, Christoph 310, 315, 318
Köppen, Manuel 324
Koschorke, Albrecht 277
Kotheimer, Gudrun 336
Köttelwesch, Clemens 335, 342
Krabiel, Klaus-Dieter 7, 8, 10, 15, 291, 343
Kranz, Margarita 244
Kraus, Karl 157, 300, 322
Krause, Gerhard 269
Kris, Ernst 197
Krug, Walter 46, 51, 53
Kühnel, Jürgen 294
Küpper, Hannes 265
Kwiatkowski, Gerhard 249
Labrousse, Gerd 308
Lacan, Jacques 197–99, 205, 220–239, 254
Landfester, Ulrike 339
Lang, Ulrike 313
Laroche, Léon 264
Lazarescu, Mariana Virginia 298, 302, 312
Lebesgue, Philéas s. Severin, Fernand
Legat, Sergej 176
Lehmann, Hans-Thies 278, 287
Lehmann, Paola 309
Lendner, Hans-Harro 335
Lenin, Vladimir (eigentl. Wladimir Iljitsch Uljanow) 11
Lenk, Carsten 264
Leonardo da Vinci 305, 316
Lessing, Gotthold Ephraim 35
Lethen, Helmut 272, 278
Lhote, Marie-Josèphe 302, 303
Lichnowsky, Mechtilde 340
Lieben, Annie von, geb. Schindler 340
Lieben, Robert von 340
Lifar, Serge 190–192
Liu, Alan 263, 266
Lobsien, Eckhard 268, 270
Lohmeier, Dieter 317
Löhr, Wolfgang von 184
Longus 88
Loos, Adolf 185
Loquai, Franz 293
Löwenstein, Bedrich von 144
Lubkoll, Christine 270
Lühe, Astrid von der 244
Lukács, Georg 52
Lukianos aus Samosata 88
Lunzer, Heinrich 139f., 142
Luserke, Matthias 264
Lützel, Paul Michael 100, 313
Macedo, Ana Gabriele 307
Mächler, Robert 55
Mackay, John Henry 280, 284f.
Maeterlinck, Maurice 243, 302, 322, 331f.
Magriel, Paul 176
Mahler, Gustav 245
Maier, Ulli 292
Maillol, Aristide 176
Mallarmé, Stéphane 13, 165f., 185–187, 243, 302
Malo, Charles 264
Man, Paul de 152, 266
Mann, Heinrich 41, 320
Mann, Thomas 250, 302f., 306, 320
Marc, Franz 257
Marivaux, Pierre Carlet de Chanblain de 303
Marschall, Susanne 314
Martens, Lorna 306, 330
Martin, Dieter 256
Marx, Karl 289
Massine, Léonide Fedorowitsch 191
Masson, Jeffrey Moussaieff 206
Maupassant, Guy de 243
Mautz, Kurt 245, 250
Max, Frank Rainer 244

- Mayakowski, Vladimir 11
- Mayer, Anton 318
- Mayer, Mathias 251, 318f., 331, 335, 340, 342
- McCarthy, John A. 313
- McKenzie, John R. P. 318, 322f.
- Meier, Franziska 321
- Meier-Graefe, Julius 340
- Meinong, Alexius 228
- Meister, Monika 308, 321
- Mell, Max 340
- Mennemeier, Franz Norbert 309
- Menninghaus, Winfried 318
- Mercereau, Alexandre 8f.
- Merkel, Paul s. Schickele, René
- Merkle, Hans 326
- Mertz-Rychner, Claudia 338
- Meschendörfer, Adolf 242
- Metzel, Richard 138
- Meyerhold, Vsevolod 11
- Michel, Christoph 335f.
- Millais, John Everett 303, 316
- Miller-Degenfeld, Marie Therese 333, 339
- Mitscherlich, Alexander 146
- Mittenzwei, Werner 265
- Mix, York-Gotthart 313
- Moering, Renate 295, 341
- Molière, Jean Baptiste Poquelin gen. M. 319
- Mommsen, Theodor 35
- Mondon, Christine 313
- Montinari, Mazzino 150, 274
- Mörke, Eduard 251
- Mortier, Gerard 324
- Moura, Vítor 307
- Mühll, Theodora von der 339
- Mülder-Bach, Inka 137, 329, 343
- Müller, Georg 46
- Müller, Gerhard 269
- Müller, Harald 142
- Müller, Karl 308
- Müller, Klaus-Detlef 265
- Müller, Michael 335f.
- Müller, Robert 101
- Müller, Ulrich 294
- Müller-Funk, Wolfgang 321
- Multatuli 123f.
- Musil, Alfred 66
- Musil, Martha 38–40, 106
- Musil, Robert (Pseud. Matthias Rychtarschow) 33–135, 148, 322
- Nadler, Josef 303, 320
- Nägele, Rainer 285
- Namara, Reggie Mac 265f.
- Napoleon I 63, 156
- Nectoux, Jean-Michelle 185
- Nehring, Wolfgang 335
- Nenning, Günther 321
- Nero 279
- Neumann, Gerhard 297, 302, 312, 342f.
- Newton, Isaac 210
- Neymeyr, Barbara 241, 343
- Nickl, Therese 341
- Niehaus, Max 174, 176, 178
- Nietzsche, Friedrich 8, 33, 35, 42, 56, 62, 67, 86f., 91–95, 101, 150–152, 183, 209f., 239, 242, 258, 274f., 303, 312f., 316, 327, 333
- Nijnska, Bronisława 171, 173f., 178
- Nijnskij, Romola 178, 185–187
- Nijnskij, Waclaw Fomitsch 163–195
- Nolde, Emil 169
- Nölle, Volker 302
- Nostitz, Helene von 340
- Nostitz, Oswalt von 340
- Novalis 93f., 156, 251, 258, 303
- O., Anna s. Pappenheim, Bertha
- Obuchow, Michail 176
- O'Neill, Eugene 300, 303
- Oppenheimer, Felix Baron von 295–297, 340
- Oppenheimer, Felix Ludwig 296
- Oppenheimer, Gabriele (Yella) Baronin von 295–297, 340

- Oppenheimer, Hermann Felix 296
 Oppenheimer, Marie-Gabrielle Baronin von 296
 Oppenheimer, Mysa 295–297, 340
 Orłowsky, Rebekka 254
 Orłowsky, Ursula 254
 Ostwald, Peter 175, 177, 191
 Ott, Ulrich 302, 312
 Otto, Viktor 310
 Otway, Thomas 301, 303
 Ovid 254, 256, 259
 Palladio, Andrea 303, 316
 Pannwitz, Rudolf 341
 Pape, Manfred 336
 Pape, Walter 141
 Pappenheim, Bertha (gen. Anna O.) 206
 Pater, Walter 301, 304, 316
 Pawłowa, Anna 167, 176
 Perels, Christoph 335
 Perl, Walter H. 338
 Pestalozzi, Karl 139
 Petrarca, Francesco 33
 Petronius 88
 Peukert, Sibylle 40
 Pfeiffer, Karl Ludwig 275f.
 Pfuel, Ernst von 279f.
 Philipp, Eckhard 257
 Pietzcker, Carl 275
 Plautus 88
 Poe, Edgar Allan 304
 Poincaré, Henri 38, 55, 98–100
 Poincaré, Raymond 38, 55, 98–100
 Polgar, Alfred 101
 Polheim, Karl Konrad 320
 Politzer, Heinz 157
 Pott, Klaus Gerhard 12, 335
 Poussin, Nicolas 304, 316
 Primavesi, Patrick 330
 Prince, Morton 301, 304
 Probst, Peter 244
 Przygode, Wolf 39
 Raabe, Paul 39, 41, 47
 Raimund, Ferdinand 293
 Rapp, Hermann 293
 Rathenau, Walther 46, 48
 Rauch, Maya 342
 Ravel, Maurice 245
 Redlich, Josef 341
 Redon, Odilon 197
 Reichel, Edward 8, 335
 Reichensperger, Richard 264
 Remarque, Erich Maria 79
 Rembrandt 33
 Renger, Almut-Barbara 254
 Renner, Ursula 158, 160, 270, 297, 316, 321, 340, 342f.
 Rest, Walter 181
 Rey, William Henry 306
 Riethmüller, Albrecht 249
 Rilke, Rainer Maria 35, 101, 163, 166, 168, 316, 322, 341
 Rimbaud, Arthur 242–245, 252, 258, 304, 315
 Risse, Dorothee 8
 Ritter, Ellen 336
 Ritter, Joachim 244
 Rizza, Steve 312
 Rocha-Barco, Teresa 320
 Rodin, Auguste 176, 193, 304, 316
 Rolland, Romain 9, 80
 Rölleke, Heinz 256, 297, 309, 331, 335
 Rösch, Gertrud M. 314
 Rosegger, Peter 304, 321
 Rosiny, Claudia 191f.
 Ross, Werner 278
 Rossmann, Eva 321
 Roth, Karl Heinz 144
 Roth, Marie-Louise 101
 Rothe, Wolfgang 169
 Rothenberg, Jürgen 159
 Rothschild 114
 Rousseau, Jean-Jacques 278
 Rowohlt, Ernst 46
 Rubiner, Ludwig 49, 168, 171
 Rudolph, Hermann 139

- Rühle, Günther 138
 Russell, Bertrand 325
 Ryan, Lawrence 310
 Rychtarschow, Matthias s. Musil,
 Robert 55f.
 Saar, Ferdinand von 292
 Saas, Christa 257
 Saint Denis, Ruth 301, 304
 Salvan-Renucci, Françoise 317
 Saramány-Parsons, Ilona 313
 Sarkowski, Heinz 306
 Sauermann, Eberhard 318
 Saussure, Ferdinand de 220, 222, 225
 Schaukal, Richard von 323
 Schede, Hans-Georg 339
 Scheffer, Paul 50, 53
 Scheichl, Sigurd Paul 313
 Scheit, Gerhard 321
 Scheler, Max 39, 50f., 53f., 64
 Scherpe, Klaus R. 318
 Schickele, René (Pseud. Paul
 Merkel) 34, 51
 Schiller, Friedrich 81, 292, 333
 Schindler, Annie s. Lieben, Annie von
 Schippel, Larisa 312
 Schlösser, Hermann 322
 Schmahl, Hildegard 292
 Schmeling, Manfred 315
 Schmid, G. Bärbel 291, 294, 297, 298,
 343
 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 292
 Schmidt-Dengler, Wendelin 321
 Schmitter, Sebastian 322
 Schmitz-Emans, Monika 315
 Schmutjlow-Claassen, Ria 341
 Schnack, Ingeborg 341
 Schneider Handschin, Esther V. 322
 Schneider, Florian 197, 344
 Schneider, Karl Ludwig 53, 245
 Schneider, Manfred 206, 238
 Schnitzler, Arthur 157, 304, 341
 Schnitzler, Günter 297, 342, 344
 Schnitzler, Heinrich 341
 Schoeller, Bernd 337
 Schöne, Albrecht 60
 Schopenhauer, Arthur 274
 Schott, H. 53
 Schröder, Rudolf Alexander 39, 62,
 99, 297
 Schuh, Willi 336, 341
 Schulte, Hans H. 257
 Schumann, Robert 173
 Schumpeter, Joseph 325
 Schuster, Gerhard 49, 275, 333, 338,
 340–342
 Schwarbach, Erik Ernst 46, 50f.
 Schwarbach, Paul von 46
 Seifert, Martin 293
 Seng, Joachim 297, 311, 320, 324
 Severin, Fernand (Pseud. Philéas Le-
 besgue) 8
 Seyerlen, Egmont 41
 Shakespeare, William 301, 303f.
 Sharpe, Lesley 318, 322f.
 Shaw, George Bernard 301, 304
 Shelley, Percy Bysshe 301, 305
 Simolin, Rudolf von 46
 Simon, Ernst 146
 Šklovskij, Viktor 266, 268, 289
 Soboth, Christian 317
 Sologrub, Fjodor 329
 Sonnleitner, Johann 321
 Sophokles 237, 319, 328
 Sorge, Reinhard Johannes 67
 Speck, Stefan 266
 Spinola, Julia 323f.
 Sprengel, Peter 314
 Stadler, Ernst Maria Richard 39, 51,
 53, 55, 64, 99, 103, 245
 Stalin, Jossif 11
 Stamm, Ulrike 332
 Stanzel, Franz K. 139
 Starz, Ingo 315, 333
 Stedman, von s. Barton, Radulph von
 Steinbach, Marion 8
 Steiner, Herbert 337f.

- Steinfeld, Thomas 327, 333
 Steinhaußen, Jan 303
 Stekelenburg, Dick van 308
 Stendhal 121
 Stern, Martin 14, 139–142, 335, 342
 Sternheim, Carl 40, 46, 302
 Stingelin, Martin 206
 Strauss, Alice 341
 Strauss, Franz 341
 Strauss, Richard 7, 245, 291, 298, 305, 307–309, 317, 320f., 323f., 341
 Streim, Gregor 314
 Strelka, Joseph P. 313, 319, 321
 Striedter, Juri 289
 Suarès, André 39, 51, 53, 55
 Sueton 88
 Swales, Martin 322
 Swinburne, Algernon Charles 48, 292, 300f., 305
 Szondi, Peter 138
 Tairow, Alexandr 11
 Talbot, Frederick Arthur Ambrose 66, 121
 Terenz 88
 Teufel, Erwin 326
 Thales von Milet 288
 Thies, Frank 269f.
 Thirouin, Marie-Odile 314
 Thomasberger, Andreas 292, 335
 Thöming, Jürgen C. 34f., 58, 80, 84, 106
 Thomsen, Christian W. 181
 Thomson, Belah 251
 Thun-Salm, Christiane Gräfin 341
 Tiedemann, Hella 137
 Tiedemann, Rolf 41
 Tizian 7–32, 183, 316
 Trakl, Georg 241–259
 Trauttmansdorff, Victoria 292
 Treitschke, Heinrich von 84, 86, 130, 132f.
 Tronchin, H. 279
 Trousson, Raymond 256
 Trunz, Erich 317
 Tucholsky, Kurt 34, 87
 Turgenjew, Ivan 305
 Turk, Horst 221
 Ulrich, Bernd 144
 Unseld, Siegfried 306
 Utz, Peter 167
 Valéry, Paul 166, 168, 230, 303, 305
 Vaudoyer, Jean-Louis 173
 Velde, Henry van de 333
 Vercruysse, Jos E. 269
 Verhaeren, Émile 8
 Verlaine, Paul 7, 243, 305
 Vernot, Henry 8
 Vestris 176
 Vieth, Gerhard Ulrich Anton 278–280
 Vigarello, Georges 276, 279
 Vilain, Robert 315, 323
 Villon, François (eigentl. de Montcorbier) 243
 Vinçon, Hartmut 314
 Viola, Bill 192, 193
 Vogel, Juliane 321f., 333
 Vogelsang, Günter 325
 Vogelstein, Julie s. Braun-Vogelstein, Julie
 Völckers, Hortensia 184, 195
 Volhard, Rüdiger 295
 Volke, Werner 306, 339f.
 Vrieslander, Otto 53f.
 Wagner, Manfred 321
 Wagner, Richard 74f., 242, 313
 Wagner-Jauregg, Julius 146
 Walliczek, Wolfgang 308
 Walser, Robert 39, 53, 55, 166–168, 171, 187f.
 Warburg, Aby 190
 Ward, Philipp Marshall 308
 Weber, Albrecht 242, 257
 Weber, Carl Maria von 173
 Weber, Eugene 335, 338f.
 Weber, Horst 7, 339, 342
 Weber, Max 186

- Weber, Samuel 197, 206, 226, 229
 Wedekind, Frank 264
 Weigel, Sigrid 143
 Weinzierl, Erika 320
 Wellbery, David E. 273
 Wendelstadt, Julie Freifrau von 339
 Werfel, Franz 39, 47, 51, 53
 Whitman, Walt 8, 301, 305
 Wieland, Christoph Martin 293
 Wieler, Jossie 323
 Wieler, Michael 320
 Wilde, Oscar 301, 305
 Wildgans, Anton 149, 341f.
 Williams, Eric 254
 Winckelmann, Johann Joachim 66,
 182
 Winkler, Jean-Marie 310
 Winkler, Michael 313
 Winko, Simone 314
 Wolff, Kurt 38, 45–47, 49–52, 55,
 97, 105
 Wölfl, Kurt 241
 Worbs, Michael 318
 Wordsworth, William 301, 305
 Wucherpfennig, Wolf 313
 Wunberg, Gotthart 242, 297, 342
 Wünsch, Marianne 313
 Yates, William Edgar 318
 Yeats, William Butler 301, 305
 Zarlino, Gioseffo 249
 Zeidler, Birgit 176
 Zeiss, Carl 141
 Zeller, Bernhard 46
 Zeman, Herbert 317
 Zerebin, Alexej 329
 Zifferer, Paul 10, 342
 Zimmer, Christiane, geb. von Hof-
 mannsthal 302, 320
 Zimmermann, Hans 49
 Zinn, Ernst 335
 Žmegač, Viktor 289
 Zweig, Stefan 9, 243

