

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

II/2003

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
11/2003

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE II/2003

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 2003, 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 3-7930-9355-7

Inhalt

Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner
Briefe und Dokumente
samt ausgewählten Briefen Kassners
an Gerty und Christiane von Hofmannsthal
Mitgeteilt und kommentiert von
Klaus E. Bohnenkamp
Teil I 1901–1910
7

Friederike Mayröcker
Brief an Lord Chandos
137

Peter Waterhouse
Das Klangtal
139

Elfriede Czurda
Der unversehrte – der versehrte Körper der Sprache
155

Richard Obermayr
Sehr geehrte Freunde des Varietés, sehr geehrte
Artisten und Claqueure
161

Heinrich Bosse
Die Erlebnisse des Lord Chandos
171

Sabine Schneider
Das Leuchten der Bilder in der Sprache
Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz
209

Konstanze Fliedl
Unmögliche Pädagogik. Chandos als Vater
249

<i>Aleida Assmann</i>	
Hofmannsthals Chandos-Brief	
und die Hieroglyphen der Moderne	
267	
<i>David E. Wellbery</i>	
Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination	
Anmerkungen zum Chandos-Brief und	
zur frühen Poetik Hofmannsthals	
281	
<i>Hans-Jürgen Schings</i>	
Lyrik des Hauchs	
Zu Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«	
311	
<i>Heinz Rölleke</i>	
Die durchschnittene Laute	
Zu einem Motiv in Hofmannsthals »UrJedermann«	
341	
<i>Thorsten Valk</i>	
»Und heilt er nicht, so tötet ihn!«	
Subjektzerfall und Dichtertheologie in Kafkas	
Erzählung »Ein Landarzt«	
351	
Hofmannsthal-Bibliographie 1.9.2002 bis 31.8.2003	
<i>Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid</i>	
375	
Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.	
Mitteilungen	
397	
Siglen- und Abkürzungsverzeichnis	
409	
Anschriften der Mitarbeiter	
417	
Register	
419	

Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner

Briefe und Dokumente

samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal

Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp

Teil I 1901–1910

Ich bin Hofmannsthal das erstemal Anfang 1902¹ begegnet. In seinem Rodauner Haus, wohin mich Hermann von Keyserling brachte.² Jahre also, nachdem ich schon der Bezauberung durch seine Gedichte und einige Aufsätze unterlegen war. Ich sage Gedichte, denn auch seine kleinen Dramen nahm ich für solche. Seinen Aufsätzen hatte ich unter anderem den ersten Hinweis auf englische Dichter wie A. C. Swinburne und den Ästheten und Essayisten Walter Pater verdankt,³ auch auf an-

* Diese Dokumentation bietet die Quellentexte ohne Anführungszeichen in Normalschrift, die Kommentierung des Herausgebers in kleinerer Type.

¹ Diese irrige Datierung – statt richtig: Dezember 1901 – findet sich in allen Aufsätzen Kassners über Hofmannsthal.

² Vgl. Rudolf Kassner, Erinnerung an Hugo von Hofmannsthal; zuerst in: Frankfurter Zeitung, 20. Oktober 1929, aufgenommen in: »Das physiognomische Weltbild« (1930); jetzt in: Rudolf Kassner, Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1969–1991 (künftig zitiert als: KW mit Band- und Seitenzahl), IV, S. 525. Graf Hermann Keyserling, Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 179: »Zusammen verkehrten wir in Rodaun bei Hugo von Hofmannsthal, welchem ich übrigens Kassner zuführte.« Kassner hatte den 1880 in Könno (Livland) geborenen Geologen und späteren Gründer der »Schule der Weisheit« 1901 im Wiener Hause Houston Stewart Chamberlains kennen gelernt und wird mit ihm »zwei Jahre lang schier jeden Nachmittag« verbringen (vgl. Keyserling, Menschen als Sinnbilder. Darmstadt 1926, S. 33 f.). Beide Männer werden »von 1901 ab, bis auf die Zeit von 1907 bis 1923, da <sie> offen verfeindet« sind, lebenslang »unmittelbar oder mittelbar« »in lebendiger Beziehung« zueinander stehen, und Keyserling wird in »rückblickender Zusammenschau« bekennen, Kassner habe, obwohl ihm »eigentlich von jeher fremd«, eine der wichtigsten Rollen in seiner geistigen Entwicklung gespielt (Keyserling, Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 157 f.). Vgl. auch KW IV, S. 295–299, 677 f.

³ Vgl. Hofmannsthals Essays »Algernon Charles Swinburne« (1892), »Walter Pater« (1894) sowie »Über moderne englische Malerei« (1894) und »Englischer Stil« (1896); jetzt in: GW RA I, S. 143–148, 194–187, 546–552, 565–572.

dere, von denen später mein erstes Buch gehandelt hat, das im übrigen auch die Brücke war, die mich, da mir jede andere Verbindung mit ihm gefehlt hat, zu Hofmannsthal hinüberführen sollte.⁴

Mit diesen Worten gedenkt Kassner nach mehr als einem Menschenalter, im Jahre 1946, der Anfänge dieser Freundschaft und der Rolle, die sein Erstlingswerk dabei gespielt hat. In der Tat beruft er sich in dem zu Beginn des neuen Jahrhunderts erschienen Band »Die Mystik, die Künstler und das Leben«, für jeden Kundigen deutlich, in der allgemeinen geistigen Haltung vielfach auf Hofmannsthal und zitiert, offen oder verdeckt, an mehreren Stellen dessen Werk. Zu Beginn des grundlegenden Einleitungssessays »Der Dichter und der Platoniker. Aus einer Rede über den Kritiker« führt er im Rahmen seiner Shelley-Deutung eine Prägung Hofmannsthals aus dem Gedicht »Gesellschaft« an, ohne freilich den Autor zu nennen:

Shelley ist nur Dichter und am besten wird ihn der Platoniker verstehen. Die Worte des Dichters kommen vom Ideal her, sie fallen uns zu, sie strahlen nieder, die Worte des Platonikers nahen sich dem Ideal, sie streben aufwärts und entfernen sich uns langsam. Sie tragen anfangs noch »die Schwere vieler Erden«⁵ an sich und verlieren immer ein wenig davon auf der steigenden Bahn nach dem, das zu nennen sie anfangs so scheu sind.⁶

Ebenfalls anonym zitiert er anlässlich einer Briefstelle von John Keats zwei Zeilen aus Hofmannsthals »Die Frau im Fenster«:

⁴ Rudolf Kassner, »Hofmannsthal und Rilke. Erinnerung«: KW X, S. 307–321; der Hofmannsthal geltende Teil des im Sommer 1946 im Hause Carl J. Burckhardts in Frontenex bei Genf verfaßten Aufsatzes über die »beiden großen österreichischen Dichter« erschien in der Zürcher Monatsschrift »DU«. 7. Jg., Heft 2. Februar 1947, S. 23–25. Eine ausführliche Zusammenstellung von Kassners Aufsätzen und verstreuten Äußerungen über Hofmannsthal findet sich am Schluß des Beitrags (Teil II erscheint im HJb 12, 2004).

⁵ Hugo von Hofmannsthal, »Gesellschaft«, zweite Strophe, die ein Fremder spricht: »Leben gibt es nah und fern, / Was ich zeige, seht ihr gern – / Nicht die Schwere vieler Erden, / Nur die spielenden Gebärden.« Das im Januar 1896 vollendete Gedicht zuerst in Stefan Georges »Blättern für die Kunst«, Dritte Folge. Zweiter Band, März 1896, S. 42–43, hier oder in dem folgenden Druck der »Wiener Allgemeinen Zeitung«. Osterbeilage 1898, Blatt 4 – kaum in den »Socialistischen Monatsheften«, Berlin. 2. Jg., No 6. Juni 1898, S. 274 – dürfte Kassner das Gedicht kennen gelernt haben; jetzt in: SW I Gedichte 1, S. 56; Kommentar ebd., S. 269–271.

⁶ KW I, S. 17.

[...] er <Keats> fühlt sich selbst wie ein Gedicht, wie die Nymphe möchte er sein und die Blume, von der er singt. Er stilisiert sich selbst.

Mir ist, als wär' ich doppelt, könnte selber
Mir zusehen, wissend, dass ich's selber bin ...⁷

Auch im Kapitel über »William Morris und Edvard Burne-Jones. Die Bürde des Spiegels« wird er »Die Frau im Fenster« aufrufen, dabei zum einzigen Mal innerhalb seines Buches Hofmannsthals Namen anführend. In Zusammenhang mit dem »grosse<n> Elisabethaner John Ford« heißt es dort:

[...] John Ford hat etwas an sich, woran er sich für den, der ihn genau liest, von seinen Zeitgenossen unterscheidet. Die Menschen in seinen Dramen – »'Tis a pity she is a whore«, »A Broken Heart« etc. – spielen sich selbst, sie spielen mit sich Tragödie, sie gleichen alle ein wenig der Dianora in »Die Frau am Fenster«, dem kleinen Meisterwerke von Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter ist hier wirklich nur der Regisseur ihrer Schicksale, hängt gleichsam nur seine Lampe vor die Scene, zieht den Vorhang auf, »et hic omnes cantabunt«.⁸

Anfang Februar 1900 reist Kassner nach Paris und schickt von dort das genannte Erstlingswerk »aus meinem völligen Alleinsein heraus [...] von mir geehrten und geschätzten Geistern« zu.⁹ Ob auch Hofmannsthal zu den Empfängern gehört, ist nicht mit Gewißheit zu bestimmen, jedoch nicht unwahrscheinlich angesichts der oben zitierten späten Erinnerung. Bestätigend mag der Hinweis, den H<erbert> St<einer> 1955 der schmalen Auswahl Hofmannsthalscher »Briefe an Freunde« vorangestellt hat, zu werten sein, »der noch unbekannte Verfasser« Kassner habe sein Buch »an Swinburne (der nicht deutsch konnte), an George, Hofmannsthal und H. St. Chamberlain geschickt«. Diese Aussage stützt sich zweifellos auf persönliche Mitteilungen Kassners, die einiges Ver-

⁷ KW I, S. 114. – Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau im Fenster*, zuerst in: Pan. 4. Jg., Heft II (15. November 1898), S. 79–87; Zitat S. 83; in der Buchausgabe: *Theater in Versen*. Berlin: S. Fischer 1899, S. 5–36, Zitat S. 24; jetzt in SW III Dramen 1, S. 93–114, Zitat S. 105, Z. 33f.; stets mit der synkopierten Form »zusehn« statt »zusehen«. Das Zitat wurde nicht immer als von Hofmannsthal stammend erkannt, so hielt beispielsweise Gerhart Baumann (Rudolf Kassner – Hugo vom Hofmannsthal. Kreuzwege des Geistes. Stuttgart 1964, S. 36) die Zeilen für »Keats-Verse«.

⁸ KW I, S. 239f. Das lateinische Zitat gibt die szenische Anweisung in Swinburnes »The Masque of Queen Bersabe / A Miracle-Play« wieder, das den Schluß der »Poems and Ballads« von 1866 bildet.

⁹ KW VII, S. 140.

trauen verdienen,¹⁰ selbst wenn es merkwürdig bleibt, daß Hofmannsthal eine solche Sendung offenbar nicht zur Kenntnis genommen oder ohne Antwort gelassen hätte. Jedenfalls würde sie die am 5. Januar 1901 im Wiener Brief an den Studienfreund Gottlieb Fritz, kaum einen Monat nach der Heimkehr aus Paris, geäußerte Erwartung erklären:

Nächstens besuche ich Chamberlain, auf das bin ich neugierig.¹¹ Literaten frequentiere ich wenig, das occupiert zu viel. Hofmannsthal werde ich nächstens sehen, mit etwas gemischten Empfindungen. Ich weiß, wo es den Wienern fehlt, einmal werde ich mich darüber aussprechen. Hoffentlich wird es dann klingen wie von einem, der da etwas überwunden hat.¹²

Diese Erwartung wird sich jedoch erst nach fast einem Jahr erfüllen. Zuvor berichtet Kassner am 1. März 1901 in der »Wiener Rundschau« über den Abend des 16. Februar, an welchem Jules Renards Kindergeschichte »Poil de Carotte« in der Übersetzung Hofmannsthals unter dem Titel »Fuchs«¹³ ihre Uraufführung am Burgtheater erlebt. Auf die Übertragung geht er nicht ein, vielmehr beschränkt er sich auf eine knappe Schilderung des Bühnengeschehens und der

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Briefe an Freunde, in: Merkur. 9. Jg., 10. Heft. Oktober 1955, S. 964f. Die zusätzliche Erklärung, auch Hermann Graf Keyserling habe das Buch erhalten, beruht hingegen auf einem Gedächtnisirrtum Kassners oder einem Mißverständnis Steiners; denn dieser junge Balte, der, wie er selbst sagt, »1900 in Dorpat nur Corpsstudent« und 1901, als er zum Abschluß der Studien nach Wien kam, »nur Geolog« gewesen war (Graf Hermann Keyserling, Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 118), hatte sich, ehe Kassner ihn 1901 kennen lernte, noch durch keinerlei schriftstellerische Arbeiten hervorgetan, die eine entsprechende Buchsendung hätten begründen können.

¹¹ Houston Stewart Chamberlain (1855–1927; vgl. Kassners Erinnerungen in KW VI, S. 254–264; KW VII, S. 140–147) hatte die am 6.3. 1900 von einem (gedruckten) Brief Kassners aus Paris begleitete Zusendung der »Mystik« mit »freundlichstem Dank« beantwortet, »Sätze enthaltend voll Anerkennung und Ermunterung, welchem später die Aufforderung folgte, ihn zu besuchen, sobald ich wieder nach Wien zurückgekehrt wäre« (KW VII, S. 140; Chamberlains Schreiben vom 13.5. 1900 ist abgedruckt in der 1. Aufl. von Kassners »Buch der Erinnerung«. Leipzig 1938, S. 335–336). Ein Brief Kassners an Chamberlain vom 18.1. 1901 setzt dann diesen Besuch (vgl. KW VI, S. 258f.; 518f.) voraus.

¹² Rudolf Kassner, Briefe an Tetzl. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1979 (künftig zitiert als: Briefe an Tetzl.), S. 94f.

¹³ Fuchs. Von Jules Renard. Übersetzt von Hugo von Hofmannsthal; in: Die Insel. II. Jg., 2. Quartal, Nr. 6: März 1901, S. 287–346; jetzt in: GW D VI, S. 293–331. Hofmannsthal hatte die Pariser Uraufführung im Théâtre Antoine am 2. März 1900 besucht und die kleine Dichtung, mit dessen Autor er Bekanntschaft geschlossen hatte, anschließend übersetzt. Auch Kassner hatte »das Stück in Paris bei Antoine gesehen«, wie er zu Beginn seiner kurzen Rezension mitteilt.

Charaktere und urteilt: »Im Burgtheater spielt man es trotz bester Besetzung zu deutsch und – wie so oft in diesem Theater – zu sehr fürs Publicum.«¹⁴

Am 4. Dezember 1901 schließlich kommt es zur ersten persönlichen Begegnung mit Hofmannsthal. Zwei Tage zuvor hatte Hofmannsthal den Vater gebeten, sich um die Lieferung eines »Kleid<s> für Gerty« zu kümmern; »wir würden es sehr nothwendig Mittwoch abend brauchen, weil wir da Gäste haben, nämlich Bubi, Keyserling und den Schriftsteller Kassner.« Spätestens während dieses Besuchs überreicht Kassner dem Hausherrn sein Buch, das sich – ohne Widmung – in dessen Bibliothek erhalten hat.

Rudolf Kassner

Die Mystik die | Künstler und | das Leben

Über englische Dich-| ter und Maler im 19. | Jahrhundert. Accorde
Verlegt in Leipzig 1900 | Bei Eugen Diederichs¹⁵

Das Rodauner »Fremdenbuch« enthält unter dem Datum des »4. December 1901« neben dem Eintrag »Rudolf Kassner« auch die Namenszüge Hermann Graf Keyserlings und Georg Franckensteins; Hofmannsthal berichtet dem Vater am folgenden Tag:

Gestern haben wir sehr lebhaften und gesprächigen Besuch gehabt: Herr Kassner, der Verfasser eines sehr guten, geradezu bedeutenden Buches über englische Dichter, dann der sehr aufgeweckte junge Keyserling und Bubi.

Unverzüglich beginnt er mit der Lektüre des Bandes und formuliert wenige Tage später seinen ersten Eindruck.

¹⁴ Burgtheater: Der Fuchs; in: Wiener Rundschau. V. Jg., Wien 1901, Nr. 5: 1. März 1901, S. 113; KW II, S. 407f.

¹⁵ FDH 1558. Das in den Kapiteln »Percy Bysshe Shelley«, »Der Traum vom Mittelalter« und »William Morris und Edvard Burne Jones« teilweise nicht aufgeschnittene Buch enthält zahlreiche Anstreichungen, s. Anm. 17, 25.



RUDOLF KASSNER DIE MYSTIK DIE KÜNSTLER UND DAS LEBEN

ÜBER ENGLISCHE DICH-
TER UND MALER IM 19.
JAHRHUNDERT ACCORDE



VERLEGT IN LEIPZIG 1900
BEI EUGEN DIEDERICHS

Rudolf Kassners Erstlingswerk, Titelblatt

Rodaun, 11. XII. <1901>
<Mittwoch>

Sehr geehrter Herr Kassner!

Ich lese seit einigen Tagen an dem Aufsatz über Swinburne¹⁷ und werde immer stärker betroffen von der Tiefe dieser Sachen. Ich glaube, daß niemals in einem Buch so tief eindringende Gedanken über Künstler und Kunstwerke ausgesprochen worden sind; alles von Nietzsche ist ja viel allgemeiner.

Ich hatte das Bedürfnis, Ihnen ausführlicher darüber zu schreiben, bin aber immer sehr müde, weil ich tagsüber arbeite.¹⁸ Auch Ihr Buch trägt zu der Ermüdung bei, es ist von der Arbeit selbst nicht wegzuhalten, alles Tun und Denken ist durchsetzt von durchdringenden Strahlen und Spiegelungen. Das wird Ihnen ganz natürlich erscheinen.

Ich werde Ihnen von Wien aus eine Anzahl unbekannter Sachen von mir schicken lassen, meine paar Aufsätze, eine Art Märchen usf.¹⁹ Ich

¹⁶ Merkur, 9. Jg. Heft 10, Oktober 1955, S. 965.

¹⁷ »Mystik«, S. 159–192 (= KW I, S. 177–211): »Algernon Charles Swinburne. Von der letzten Schönheit der Dinge«. Daß Hofmannsthal gerade bei diesem siebten von zehn Kapiteln den Einstieg sucht, wird verständlich, wenn man bedenkt, daß er selbst 1892 einen wichtigen Essay über »Algernon Charles Swinburne« (in: Deutsche Zeitung. Wien. 5. Januar 1893, S. 1–2; GW RA I, S. 143–148) verfaßt hatte, der nun den Vergleich mit Kassners Darstellung herausfordert. Die Anstreichungen (S. 164, 167, 174, 178, 179, 186, 188, 191; gegenüber drei Strichen in den Kapiteln »William Blake« sowie zwei in »William Morris und Edvard Burne-Jones. Die Bürde der Spiegel«: S. 33, 48, 54; 200, 207) sind Zeichen einer intensiven Auseinandersetzung mit Kassners Deutung, welche die eigene Sicht gelegentlich in den Hintergrund drängen wird (s. S. 39, Anm. 122); vgl. Klaus Günther Just, Die Rezeption Swinburnes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende; in: Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag. Hg. von William Foerste und Karl Heinz Borck. Köln, Graz 1964, S. 471, Anm. 13.

¹⁸ Hofmannsthal hatte, »monatlang sehr tückisch im Stich gelassen« von jener »gewisse[n] Kraft, die zum eigentlichen Ausführen notwendig ist« (BW Karg Bebenburg, S. 183: 5. 12. 1901), die Arbeit an der »Gräfin Pompilia« abbrechen und die Fortsetzung der im September 1901 begonnenen »Elektra« zurückstellen müssen; statt dessen widmet er sich seit Oktober einer »freie<n>, sehr freie<n> Bearbeitung des alten Stückes ›das Leben ein Traum‹ von Calderon« (an Richard Dehmel, 1. 12. 1901: SW XV Dramen 13, S. 256), mit der er »etwa im Februar fertig zu sein« hofft (an Ria Schmujlow-Claassen, 22. 12. 1901: BW Schmujlow-Claassen, S. 89; SW XV Dramen 13, S. 256). Doch werden sich die Bemühungen um dieses Stück noch bis 1919/1920 hinziehen und schließlich in das Trauerspiel »Der Turm« münden.

¹⁹ Siehe dazu Kassners Antwortbrief.

habe keine Ahnung, wie weit Sie sich für meine Arbeiten interessieren, ich bitte also für jeden Fall, darin, daß ich das tue, keine Aufdringlichkeit zu sehen. Es ist ja leicht, eine Sache ungelesen zu lassen.

Ich freue mich sehr, Sie bald wieder zu sprechen. Besonders darauf, die fruchtbaren, begrifflich kaum faßbaren individuellen Abstracta, die Sie im Text hinwerfen, im Gespräch aufleben und sich bereichern zu lassen.

Ich freue mich ungewöhnlich, Sie und das Buch zu kennen.

Ihr aufrichtig ergebener
Hofmannsthal

Kassner an Hofmannsthal²⁰

Wien am 17/12 01
<Dienstag>

Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal!

Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre lieben Zeilen. Daß gerade Ihnen mein Buch gefällt, das freut mich sehr! Solche Leser wie Sie brauche ich. Da vergißt man dann gerne das Geschwätz so vieler anderen. Wenn Sie das Buch lesen, wird Ihnen ja auffallen, wie oft ich an Ihre Kunst gedacht habe auch wenn ich Sie nicht nannte. Vergessen Sie aber nie, daß es sehr Jugendwerk ist. Ich gab nicht so sehr als ich aus mir heraus holte. Ich wollte sehen wie weit ich komme. Daher Widersprüche u. Mangel an Relief. Es fiel gleichsam bei mir ein u. ich war nicht vorbereitet. Es sind das gleichsam alles Gedanken bei ungedeckter Tafel. Direct aus der Hand in den Mund. Doch es lebt, das ist ja schließlich genug. Ich gehöre zu den Naturen, die überrumpelt werden müssen. Darum ist mir Browning²¹ so lieb.

²⁰ 1 gefalteter Briefbogen, 3 beschriebene Seiten.

²¹ Ihm hatte Kassner das vorletzte Kapitel seines Buches gewidmet: »Robert Browning«, mit den Unterkapiteln: »Abenteurer und Cultur« sowie »Masken und Schicksal« (S. 220–259; KW I, S. 241–282). An Browning hatte er den im Buch vielfach verwendeten – und auch in diesem Brief aufgenommenen – Begriff »Relief« als Gegenpol zur »Cultur« erläutert: »Was bedeutet Cultur? Kurz gesagt, Cultur begreift das, was um der Menschen willen da ist, und alles nur soweit, als es dem Menschen dient. [...] Cultur entlastet den Menschen, sie gibt ihm ein Relief, und hier liegt der Unterschied zwischen einem Manne von Cultur und einem Abenteurer. Der Abenteurer hat kein Relief. Damit gewinne ich den weitesten Begriff für den Stil

Sehr erfreut es mich einige Ihrer noch nicht als Buch erschienenen Sachen lesen zu können. Einige kenne ich ja. Ich war immer sehr aufmerksam. Unbekannt sind mir das Märchen aus der Xten Nacht, das Welttheater u. dann eine Menge Essays.²²

Was macht Ihre Arbeit? Geben Sie uns nur noch viele »Frau im Fenster«, u. solche Gedichte wie die in der Auslese der »Blätter für die Kunst«!²³

Browning's, Stil wie immer das Wesen und Werk einschliessend. / Browning hat kein Relief. [...] Ein Relief wäre ihm lästig geworden und hätte ihn träge gemacht [...]« (S. 228–236: KW I, S. 249–258). Hofmannsthal mag es sonderbar berührt haben, daß Kassner so eindringlich von einem Dichter spricht, mit dem er sich selbst seit 1892 ausgiebig befasst hatte (vgl. an Marie Herzfeld, 26. 12. 1892: BW Herzfeld, S. 34, sowie die aus dem Jahr 1894 stammenden Exzerpte aus Brownings »In a Balcony«: GW RA III, S. 389). 1894 waren in seine »Alkestis«-Bearbeitung wichtige Anregungen aus Brownings Versepos »Balaustion's Adventure« eingeflossen (SW VII Dramen 5, S. 220f.), und nur wenige Monate vor der Begegnung mit Kassner hatte er im Sommer 1901 Brownings – auch von Kassner erwähnte – Verserzählung »The Ring and the Book« seiner Fragment gebliebenen Tragödie »Die Gräfin Pompilia« zugrunde gelegt (SW XVIII Dramen 16, S. 163–244). Kassner übrigens wird sich Hofmannsthal zuliebe vom ersten Band seiner zweibändigen Browning-Ausgabe (*The Poetical Works of Robert Browning. With Portraits. In two volumes. London 1896*) trennen; das Exemplar mit zahlreichen Lesespuren von Kassners Hand und dem Namenszug »Rudolf Kassner London Dezember 97.« ist in Hofmannsthals Nachlaßbibliothek erhalten geblieben: FDH 1122.

²² »Das Märchen der 672. Nacht«, im Frühjahr 1895 entstanden, war in der Wiener Zeitschrift »Die Zeit« in drei Folgen am 2., 9. und 16. November 1895 erschienen (jetzt: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 13–30, 201–214); »Das Kleine Welttheater«, im Sommer 1897 abgeschlossen, wird als Ganzes erst 1903 im Insel-Verlag veröffentlicht; da Kassner den gültigen Titel nennt, wird er auf jeden Fall den Teildruck »Figuren aus einem Puppenspiel. Das Kleine Welttheater« in: Pan. 3. Jg., Heft III (15. Dezember 1897), S. 155–159, erhalten haben, möglicherweise begleitet von den zugehörigen Teildrucken »Aus einem Puppenspiel. (Fragment)« in: Die Zukunft. 22. Band (12. Februar 1898), S. 299–304, sowie »Der Kaiser von China spricht« in der Osterbeilage der »Wiener Allgemeinen Zeitung« vom 5. April 1898, S. 4 (vgl. SW III Dramen 1, S. 131–149, 584–637). Auch bei der »Menge Essays« dürfte es sich um ältere Arbeiten handeln, da Hofmannsthal im Jahre 1901 – außer der als Habilitationsschrift eingereichten »Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo«, die er Kassner am 14. 11. 1903 widmen wird (s. S. 41) – nur die eher peripherie Besprechung des 1900 erschienen Buches: »Der Engelwirt, eine Schwabengeschichte von Emil Strauss« veröffentlicht hatte, in: Die Insel. II. Jg., 2. Quartal. Nr. 4. Januar 1901, S. 145.

²³ Schon das erste Heft der von Stefan George begründeten und von Carl August Klein herausgegebenen »Blätter für die Kunst« hatte im Oktober 1892 Auszüge aus Hofmannsthals »Der Tod des Tizians« gebracht, denen sich in den folgenden Heften weitere Gedichte anschlossen. Kassner bezieht sich auf die 1899 von den »Blättern« veranstaltete »Auslese aus den Jahren 1892–98«, die auf S. 68–90 die Gedichte »Vorfrühling«, »Ein Traum von grosser Magie«, »Ballade des äussernen Lebens«, »Terzinen über Vergänglichkeit«, »Manche

Ich las sie unlängst wieder einmal. Mais alors c'est de la poésie.

Hoffentlich sehen wir uns bald wieder. Nach dem 1. Jannuar werde ich mich bei Ihnen wieder zu einem Abend einladen. Ich habe den letzten noch in so angenehmer Erinnerung. Bitte empfehlen Sie mich bestens Ihrer Frau Gemahlin u. seien Sie selbst bestens gegrüßt von Ihrem

sehr ergebenen

Rudolf Kassner

Hofmannsthal an Kassner²⁴

Sonntagabend

<22.(?) Dezember 1901>

lieber Kassner,

ich habe eben das Buch in einem Zug durchgelesen. Ich konnte es lesen, wie einen Brief, ja manchmal wie einen an mich gerichteten Brief, mit einer unbeschreiblich wachsenden Erregung und Freude. Nehmen Sie das, wie Sie wollen: nie waren fortlaufende Gedanken von Schopenhauer, von Nietzsche oder anderen dgl. imstande, mir annähernd solches inneres Glück zu geben, eine solche Erleuchtung meiner Selbst bis in den tiefsten Kern hinein, ein solches Begreifen, warum man dichtet, was das ist, wenn man dichtet, was es mit dem Dasein zu tun hat.²⁵ Während ich las und las, war mir, als wären Lasten von meiner Brust abgewälzt, ich erlebte fortwährend, die Glücksgefühle des Lesens und Verstehens, des gleitenden Vorwärtsgommens setzten sich in ungeheuere Metaphern um,

freilich«, »Dein Antlitz war mit Träumen ganz beladen«, »Botschaft«, »Der Tod des Tizian (Bruchstück)« enthält. Im Mai 1901 hatte Kassner zu denen gehört, die in einem Zirkular zur Subskription der »Blätter« aufgefordert worden waren (vgl. Karl und Hanna Wolfskehl, Briefwechsel mit Friedrich Gundolf. Amsterdam 1977, Bd. I, S. 104 ff.).

²⁴ Merkur, 9. Jg. Heft 10, Oktober 1955, S. 965 f.

²⁵ Hofmannsthal hatte sich im »Swinburne«-Kapitel u. a. folgende Sätze angestrichen: »Wie trügt nicht ein Optimismus, der da sagt: das Dichtwerk nehme das Leben vorweg, und wieviel mehr ist die Erkenntnis des Nothwendigen ein Vereinfachen als ein Bereichern des Lebens!« (S. 167: KW I, S. 186); und wenig später (S. 174: KW I, S. 192): »Das 19. Jahrhundert besitzt einige Deutsche, die als die Größten gelten mögen im Schaffen und Erkennen des tragischen Menschen – Heinrich von Kleist, Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche. Sie alle sind starke lyrische Naturen mit einem oft über ihre Kraft hinausreichenden Streben nach der Tragödie. [...] Der ideale Mensch Schopenhauer's ruht im Erkennen aus, nachdem er den Willen, die Tragödie, überwunden hat.«

die zu beachten ich keine Zeit hatte und die um so schöner waren, weil sie im Entstehen zergingen – es war ein Hingleiten in tief eingeschnittenen, wundervollen Wasserwegen, schwarze Massen, die entgegenzustehen schienen, teilten sich lautlos, es war ein plötzliches Hinabstürzen, aber voll Seligkeit »und sank mein Kahn, er sank zu neuen Meeren«,²⁶ das wiederholte sich immerfort. – So werde ich das Buch nicht leicht, nicht bald wieder lesen können, es wird verlöschen wie ein Blitz, der einen zuerst in noch größerer Dunkelheit stehen lässt, aber ich werde diesen Blitz verschluckt haben, und es geht nichts verloren.

Wir werden über das Buch kaum sprechen, aber ich verlange mir sehr, daß Sie bald wiederkommen.

Ihr H.H.

In der Tat kommt Kassner bald wieder; das bezeugt der Eintrag ins Rodauner »Fremdenbuch« vom 27. Dezember 1901 – diesmal zusammen mit Hermann von Keyserling, Georg und Clemens von Franckenstein sowie Bertha Eckstein.²⁷ Allerdings erwecken diese frühen Besuche einen durchaus zwiespältigen Eindruck, den der Brief vom 7. Januar 1902 an Gottlieb Fritz in die Worte faßt:

²⁶ Das von Hofmannsthal wiederholt verwendete Zitat – hier erstmals in deutscher Version – ist die Schlußzeile des Gedichts »A Poet's Hope« von William Ellery Channing: »If my bark sinks, 'tis to another sea« (The Collected Poems of William Ellery Channing the Younger, 1817–1901, Facsimile Reproduction ed., with an Introduction, by Walter Harding. Gainsville, Florida 1967, S. 100). Hofmannsthal hat diese Zeile verschiedentlich angeführt, nachdem er sie vermutlich in Ralph Waldo Emersons Essay »Montaigne; Or, The Sceptic« in dessen 1850 veröffentlichter Sammlung »Representative Men« gefunden hatte (vgl. The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. Centenary Edition. Boston and New York 1903, vol. IV, S. 186). Er zitiert sie, augenscheinlich zum ersten Male, im Jahre 1895 in Aufzeichnungen zum Dramen-Fragment »Die Freunde« in leicht abgewandelter englischer Form: »if my bark sinks it sinks to a new seal« (SW XVIII Dramen 16, S. 21), 1897 im »Idyllen«-Entwurf »Des Pächters Töchter / Die badenden Mädchen« (SW II Gedichte 2, S. 128), sodann in Notizen zu einem Goethe-Vortrag aus dem Jahr 1902, (Hirsch. S. 35: GW RA III, S. 438), die auch Sätze aus Kassners »Mystik« enthalten (s. unten S. 19f.); ferner in frühen, auf 1903 zu datierenden, Aufzeichnungen zum »Jedermann« (SW IX Dramen 7, S. 131, 322), im Tagebuch vom 11. Oktober 1904 (GW RA III, S. 457), im »Ariadne-Brief« an Richard Strauss von 1913 (SW XXIV Operndichtungen 2, S. 205) sowie in Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien (FDH: E IVB 92.22).

²⁷ Bertha Eckstein (1874–1948), geb. Diener, nach ihrer Scheidung von Friedrich Eckstein im Jahre 1909 wird sie sich unter dem Pseudonym »Sir Galahad« als Schriftstellerin einen Namen machen.

In einem Livländer Grf. <Hermann> Keyserling habe ich einen ausgezeichneten Menschen kennen gelernt. Der hat wirklich Rasse, mehr als Hofmannsthal, mit dem ich jetzt öfter zusammen bin. Letzterer ist ein merkwürdiger unruhiger unklarer, wohl etwas durch seine Umgebung und seine frühen Erfolge verdorbener Mensch. Wenig Persönlichkeit, aber Lyriker von doch sehr hohem Rang. Literat und doch nicht ohne vornehme Gesinnung. Ich bin mir über ihn noch nicht ganz klar.²⁸

Diese zweifelnde Einschätzung wird sich Kassner unmittelbar nach Hofmannsthals Tod erneut ins Gedächtnis rufen:

Dem ich da begegnet bin, das war nicht mehr der »Prinz«, der »verschwendende Erbe«,²⁹ worauf ich durch zahlreiche Artikel in Revuen und Zeitungen, wohl auch durch ähnliche aus der Lektüre seiner Gedichte und Aufsätze genährte Vorstellungen vorbereitet worden war, sondern etwas ganz anderes, das mich begreiflicherweise im ersten Anprall befremden mußte: ein sehr nervöser, hastender, oft mit Mühe sich beherrschender, mit der Stimme leicht überschlagender Mensch, der einen schon verstanden zu haben schien, bevor man den Satz zu Ende gesprochen hatte und nicht so sehr den Widerspruch wie eine Unterbrechung durch diesen lieber vermied als herausforderte. Und der dann im gegebenen Augenblicke oft abbrach, müde, und den, zu dem er redete, ansah mit einem Blick, darin Angst lag.³⁰

Hofmannsthal hingegen ist fasziniert von dem Mann und dessen Werk und fragt Rudolf Alexander Schröder am 13. Januar 1902:

Sind Sie in der Stimmung, ein merkwürdiges, halbwegs schweres, auf das Wesen der Poesie tief eingehendes Buch zu lesen; Aufsätze über die englischen Dichter des 19^{ten} Jahrhunderts, d. h. von diesem ausgehend über den Zusammenhang unseres Dichtens mit unserem Leben, und

²⁸ Briefe an Tetzel, S. 112. – Noch mehr als dreißig Jahre später wird Kassner am 23.12.1932 diesen Eindruck der Fürstin Bismarck gegenüber bestätigen: »Ich erinnere mich sehr wohl an die Enttäuschung, die wir beiden Keyserling u. ich von der Persönlichkeit Hofmannsthals hatten u. die wir mit niemandem theilen konnten.«

²⁹ Anspielung auf den Eingangsvers in Hofmannsthals »Lebenslied«: »Den Erben laß verschwenden« (SW I Gedichte 1, S. 63).

³⁰ KW IV, S. 525.

Jetztleben. Ich würde es Ihnen gerne schicken. Es hat mich sehr stark betroffen.³¹

Und einen Monat später, am 14. Februar 1902, fügt er an:

Von neuen Menschen wird mir Herr Rudolf Kassner immer wichtiger und interessanter, und er, mit einem jungen Deutschrussen, Kayserling (nicht der Schriftsteller)³² ersetzen mir zum Theil meine so weit in die Welt hingestreuten Freunde.

Als Kassner am 26. Januar 1902, zusammen mit Hermann Bahr, erneut zu Besuch in Rodaun weilt, lernt er Hofmannsthals Jugendfreundin Lili von Hopfen, verehelichte Geyger, kennen, die, nach ihrer Scheidung, im Dezember 1904 den Wiener Dirigenten Franz Schalk heiraten wird.³³ Diese erste Begegnung legt den Grund zu einer lebenslangen Freundschaft, deren sich Lili Schalk – die Jahreszahl aus dem Abstand eines halben Jahrhunderts vertauschend – in einem Brief an Alphons Clemens Kensik vom 6. März 1953 erinnert, indem sie der »nun bald 50 Jahre« gedenkt »seit einem Frühlingsabend im Jahre 1904, als ich ihn, zusammen mit Hermann Bahr, bei Hofmannsthal in Rodaun traf.«³⁴

In diesen Tagen notiert sich Hofmannsthal für einen Vortrag über die »natürliche Tochter« oder »über Goethes dramatischen Stil in der natürlichen Tochter«, den er am Mittwoch, dem 19. Februar 1902 im Wiener Goetheverein halten wird,³⁵ eine Reihe von Gedanken und Zitaten, darunter auch Reminiszenzen an die »Mystik«, aus deren Schlussdialog »Stil« er unter dem Rubrum »Kassner über Goethes Stil« die Sätze exzerpiert:

³¹ DLA: B II, S. 63f.

³² Hermann Graf Keyserling im Unterschied zu seinem Onkel, dem Dichter Eduard von Keyserling, dessen Arbeiten Hofmannsthal sehr schätzt; vgl. an Oscar Bie, 26.9.1905: Fischer-Almanach 87, S. 93.

³³ Lili von Hopfen (1873–1967), Tochter des Lyrikers und Schriftstellers Hans von Hopfen, damals verheiratet mit dem Maler Ernst Moritz Geyger (1861–1941); vgl. Franz Schalk, Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensabriss von Victor Junk. Veröffentlicht von Lili Schalk. Wien–Leipzig 1935, S. 12.

³⁴ Vgl. Hermann Bahr, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte. Bd. 3: 1901–1903. Hg. von Moritz Csáky. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 166: »26. Januar <1902> [...] In Rodaun bei Hugo Frau Geiger und Herr Kaßner.« – Die Identität der »Frau Geiger« als Lili Geyger-von Hopfen dort nicht erkannt.

³⁵ Vgl. Rudolf Borchardt an Otto Deneke, 16.2.1902 (Unbekannte Texte von Rudolf Borchardt. Zum 125. Geburtstag, in: Akzente 2. April 2002, S. 103); Hofmannsthal an Freiherrn Payer von Thurn: B II, S. 64f. mit einer »Skizze des Inhaltes«; HB 5, 1970, S. 391f.; Hermann Bahr (s. Anm. 34), S. 167: »19. Februar: Hugo in der Goethegesellschaft.«

Man beobachte nur wie eigen er die Praepositionen den Verben verknüpft, wie sein Sinn die Worte einander zuführt und wieder voneinander löst. Im Fremden konnte er nur das Augenblickliche empfinden und musste seiner Selbst als des einzigen Dauernden Dauerverleihenden Ewigen sich bewusst bleiben. Alles um ihn ist werden, sein Denken ist da. Er schildert nicht Gesichte, Töne, Gedanken sondern das Sehen, das Hören, das Denken.³⁶

Und weiter exzerpiert er, diesmal aus dem Browning-Kapitel:

Kassner: Was die Cultur hervorbringt, hat in sich selbst Zweck und Ziel und alles, was sich selbst genügt, ist Form.
diese Figuren stehen über der Situation
Cultur hat dieselbe Bedeutung wie in andern Grenzen Cultus.³⁷

Das Gästebuch meldet einen weiteren Besuch Kassners in Rodaun am 9. März 1902, zusammen mit Rudolf Borchardt.³⁸ Hofmannsthal zählt diese Begegnungen Ria Schmujlow-Claassen gegenüber am 11. März zu dem »verschiedenen angenehmen Verkehr« dieses Winters, unter dem er an erster Stelle: »Herr Rudolf Kassner« nennt, »Verfasser eines sehr merkwürdigen Buches über die

³⁶ Hirsch, S. 36, hier nach der Handschrift korrigiert; auch in Notizen zu »Unterhaltungen über ein neues Buch« (1906) wird Hofmannsthal anmerken: »(Kassner über Goethes Stil.)«, wozu der Kommentar die hier zitierte Stelle anmerkt, ohne allerdings die Quelle nachzuweisen (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 407, 413): »Mystik«, S. 279 = KW I, S. 303 (mit leichten orthographischen Abweichungen).

³⁷ Hirsch, S. 38f., hier nach der Handschrift korrigiert. Es handelt sich um eine Zusammenstellung dreier Sätze aus Kassners weitgesteckter Diskussion des Begriffs »Cultur« (»Mystik«, S. 228, 230, 231 = KW I, S. 250, 251, 253); der Satz: »diese Figuren stehen über der Situation« ist aus Kassners Argumentation abgeleitet: »Was wären die Helden Schiller's ohne Idee, ohne dramatische Situation und die Menschen Browning's ohne das, was er trial nennt! Im Leben sagt man oft: dieser Mensch steht über der Situation [...].« Auf diese Zusammenhänge wird Hofmannsthal erneut im Jahre 1903 eingehen, wenn er zum nicht ausgearbeiteten Projekt »Die Abende von Rodaun« notiert: »Cultur (Sombart Kassner)«: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 90.

³⁸ BW Borchardt (1994), S. 11 (von Borchardts Hand): »9.III.02 R.B.«, gefolgt von den von Kassner hinzugefügten Initialen: »R.K.« Schon acht Tage zuvor, am 1. Januar 1902, hatte Borchardt dem Freund Otto Deneke beteuert: »Meine Stellung in Wien ist durch Beziehungen zu Bahr Beer-Hofmann, Schnitzler, Kassner in denkbar glänzendster Weise gesichert« (Akzente 2/2002, S. 105). – Die Behauptung, auch Kassner habe am 13. März unterschrieben, als Alice und Josef Redlich sich mit Rudolf Borchardt ins Gästebuch eintragen, (BW Redlich, S. 162), wird durch den originalen Befund nicht bestätigt; vielmehr sind die Eintragungen vom 9. und 13. März deutlich voneinander geschieden.

englischen Dichter des XIX. Jahrh. – sein nächstes Buch werde ich Ihnen schicken.“³⁹

Doch nicht allein sie macht er auf den neuen Freund aufmerksam, sondern auch Christiane Gräfin Thun-Salm, die – vermutlich Hofmannsthals Rat folgend – bereits am 27. Februar mitgeteilt hatte: »Das Buch von Kassner⁴⁰ habe ich mir kommen lassen, konnte aber noch nicht darin lesen.«⁴¹ Größer als an Kassner ist freilich ihr Interesse an Arthur Schnitzler, weshalb Hofmannthal in diesen Wochen ein gemeinsames Treffen zu ermöglichen sucht, dessen Vorgeschichte er rückblickend am 28. März Schnitzler ausführlich erläutert:

Nun ereignet sich ein besonderer ganz vereinzelter Fall: eine Frau, mit der ich ziemlich befreundet bin, und die wirklich eine merkwürdige Frau ist, durch eine seltene Übereinstimmung von Güte, Vornehmheit und wirklichem Geist, dabei von äußerster Zurückhaltung, isoliert und fast menschenscheu, diese Frau [...] spricht mir [...] lebhaft und mehrmals den Wunsch aus, Sie einmal zu sehen. [...] es kommt uns, mit der halb kindischen Freude, etwas ungewöhnliches zu arrangieren, der Gedanke an dieses Frühstück. Aus Bescheidenheit fügt sie hinzu, man sollte, damit Sie sich nicht langweilen, noch jemand Geschenken einladen der Ihnen neu und unterhaltend sein könnte, ich schlage Kassner vor, den ich Ihnen schon lange bekanntmachen wollte, man wählt die Stunde des Frühstücks, die Sie nicht stören kann.⁴²

In diesem Sinne ergreift er die Initiative und fragt am Abend des 26. März bei Arthur Schnitzler an:

lieber, wollen Sie nächsten Dienstag, Mittwoch oder Donnerstag mit mir, der Gräfin Christiane Thun und Kassner (sonst niemand) um 1 Uhr frühstücken, und zwar nicht bei mir, sondern im Palais Thun-Salm, Kärntnerstraße 41?

Bitte wählen Sie den Tag, der Ihnen am besten paßt (mir wäre Mittwoch der liebste) und schreiben mir gleich eine Zeile.⁴³

³⁹ BW Schmujlow-Claassen, S. 95.

⁴⁰ Gemeint ist nicht, wie der Kommentar zur Stelle angibt, Kassners Buch »Der Tod und die Maske« (BW Thun-Salm, S. 266), das erst Ende April/Anfang Mai 1902 ausgeliefert wird (siehe dazu Christiane Thun-Salms Bemerkung vom 12.9.1902, unten S. 28), sondern »Die Mystik«.

⁴¹ BW Thun-Salm, S. 37.

⁴² BW Schnitzler, S. 154f.

⁴³ BW Schnitzler, S. 153.

Eine ähnliche – verlorene – Anfrage erreicht auch Kassner, der aus Groß-Pawlowitz in Mähren, dem von seinem ältesten Bruder Oscar (1865–1948) verwalteten väterlichen Gut, zustimmend antwortet.

Kassner an Hofmannsthal⁴⁴

OSCAR-KASSNER jr.

GR. PAWLOWITZ 29/3 02

<Samstag>

Sehr geehrter Herr von Hofmannsthal!

Sehr gerne werde ich mit Ihnen bei der Grf. Thun frühstücken u. ich danke Ihnen sehr für Ihre Freundlichkeit. Kann ich es vielleicht schon Dienstag wissen, ob Mittwoch oder Donnerstag? Bin seit einigen Tagen hier u. komme erst Dienstag N.M. wieder zurück. Hoffe Ihnen morgen oder übermorgen mein Buch⁴⁵ schicken zu können!

Auf Wiedersehen!

Ihr
aufrichtig ergebener
Rudolf Kassner

Inzwischen hatte Schnitzlers – nicht überlieferte – schroffe Ablehnung für Unmut und Verwirrung gesorgt. Auf die Entschuldigung vom 29. März hin⁴⁶ lenkt Hofmannsthal ein und bedeutet am folgenden Tag, er »habe weder der Gfin Thun, noch Kassner abgesagt. – Ich frage also nochmals an [...] ob es Ihnen unbequem wäre, Donnerstag 1^h dieses Frühstück zu haben?«⁴⁷ Der Termin wird akzeptiert; Hofmannsthal unterrichtet nicht nur Kassner,⁴⁸ sondern lässt auch die Gräfin am »Ostermontag«, dem 31. März, wissen, er »freue« sich »sehr, Donnerstag 1^h mit den beiden Freunden zu Ihnen zu kommen«.⁴⁹

⁴⁴ 1 gefalteter Bogen (kariert) mit gedrucktem Briefkopf; 1 beschriebene Seite.

⁴⁵ »Der Tod und die Maske« (s. S. 26). Entgegen Kassners Erwartung, die durch ein Schreiben des Verlags vom 25. März genährt worden war, die ersten Exemplare würden »am Donnerstag«, dem 27. März, bei ihm eintreffen, verzögert sich die Auslieferung der für den Handel bestimmten Bände noch bis Ende April/ Anfang Mai.

⁴⁶ BW Schnitzler, S. 155f.

⁴⁷ BW Schnitzler, S. 157.

⁴⁸ Die entsprechende Mitteilung ist nicht erhalten geblieben.

⁴⁹ BW Thun-Salm, S. 40.

Das Frühstück findet am 3. April 1902 statt. Während Schnitzler lakonisch im Tagebuch unter diesem Datum notiert: »Bei der Grfn. Thun mit Hugo und Kassner gefrühstückt«,⁵⁰ gedenkt Kassner des Ereignisses 36 Jahre später in seinem »Buch der Erinnerung«:

Ich habe ein Frühstück in Erinnerung, das eine Dame aus der großen Welt in ihrem Palais in der inneren Stadt gab. Es waren außer nächsten Verwandten nur Dichter geladen. Und ich. Die Dame des Hauses selbst hatte sich gelegentlich in patriotischen Stücken versucht, die, glaube ich, an Gedenktagen der Monarchie das eine oder andere Mal auch aufgeführt worden sind. Eines derselben, wurde erzählt, war durch die Anwesenheit des Kaisers ausgezeichnet worden. Zuweilen stand in einer der leitenden Zeitungen, wohin sie dank ihrem illustren Namen Eingang gefunden hatte, eine Erzählung, darin Hauslehrer und Kammerjungfrauen Sätze zu sagen hatten, die für komisch galten oder gelten sollten. Unter den Gästen befand sich auch der damals berühmteste von den Dramatikern der Stadt, einer von den Führern der jungen Wiener Schule, von dem gerade ein Napoleonstück seine Erstaufführung in der »Burg« erlebt hatte.⁵¹

Im Nachgang zu dieser Begegnung haben sich zwei kleine Schreiben Kassners erhalten, die den Eindruck eines herzlicheren Verhältnisses vermitteln, als die späte Erinnerung vermuten lässt.

⁵⁰ Arthur Schnitzler, Tagebuch 1893–1902. Wien, 2. Aufl. 1995, S. 367.

⁵¹ KW VII, S. 103. Das gemeinte Stück, Schnitzlers »Der junge Medardus«, wird allerdings erst acht Jahre später, am 24. 11. 1910 am Wiener Burgtheater in der Regie Hugo Thimigs, assistiert von Alfred von Berger und Arthur Schnitzler, uraufgeführt (Alexander von Weilen, Der Spielplan des neuen Burgtheaters 1888–1914, S. 82, Nr. 274; Renate Wagner, Brigitte Vacha, Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891–1970. München 1971, S. 42–45; Arthur Schnitzler, Tagebuch 1909–1912. Wien 1981, S. 195f.); es liegt also ein Gedächtnisirrtum Kassners vor, wie auch die meisten der evozierten Publikationen der Gräfin aus späteren Jahren stammen. Ihr – schon 1898 zum 50. Thronjubiläum Kaiser Franz Josef I. veröffentlichtes – Festspiel »Des Kaisers Traum« wird zu dessen 60. Regierungsjubiläums am 2. Dezember 1908 in der Hofoper aufgeführt; vgl. KW VII, S. 655; BW Thun-Salm, S. 237f., 338–340.

*Kassner an Christiane Gräfin Thun-Salm*⁵²

Wien, Sonntag! <11. Mai (?) 1902⁵³>

Sehr verehrte Gräfin!

Darf ich Sie bitten mir zu schreiben, wann ich Sie ohne zu stören treffen kann, da ich gerne Ihren D'Annunzio »La ville morte«⁵⁴ zurückbringen möchte! Ich verreise Freitag für lange Zeit!

Ihr

sehr ergebener

Rudolf Kassner

<Wien> IV. Karlsgasse 18.

Wien, Dienstag! <13. Mai (?) 1902>

Sehr verehrte Gräfin!

bitte vielmals um Entschuldigung, daß ich Ihrer Einladung nicht folgte, aber ich kam erst gegen 7 ho nach Hause, u. da wäre es ja doch zu spät gewesen.

Das Buch werde ich Ihnen schicken.

Mit ergebenen Empfehlungen

Ihr

Rudolf Kassner.

⁵² Privatbesitz.

⁵³ Die Datierung der beiden zusammengehörigen Nachrichten ergibt sich aus einem Brief Kassners an Gottlieb Fritz vom »Sonntag Nachmittag«, dem 4. Mai 1902, in dem er ankündigt: »Am 17. <Mai> fahre ich auf 3 Wochen nach München« (Briefe an Tetzel, S. 115; ähnlich an Rudolf von Poellnitz, den Leiter des Insel-Verlags, am 9. Mai 1902 mit dem Hinweis, er fahre »jetzt für einige Tage nach München u. wahrscheinlich den Sommer über nach Partenkirchen«). Die Gräfin hat auf dem ersten Brief mit Bleistift notiert: »6 Uhr«, offenkundig die Zeit jener Einladung, die Kassner, wie seine folgende Karte zeigt, versäumt. Eine beiliegende Visitenkarte (Aufdruck: Dr. Rudolf Kassner) ohne handschriftlichen Zusatz durfte dem zurückgeschickten Buch beigelegt haben.

⁵⁴ Gabriele D'Annunzio, *La ville morte*. Paris 1898. D'Annunzios Prosatragödie in fünf Akten war im Januar 1898 in Paris in dieser französischen Übertragung von Georges Hérelle uraufgeführt und veröffentlicht worden; Hérelles Name blieb freilich in der Druckfassung, auf die Kassner anspielt, unerwähnt, da D'Annunzio wohl den Eindruck erwecken wollte, als habe er den französischen Text selbst verfaßt. Eleonora Duse, die »Anna« der italienischen Erstaufführung (»La città morta«) in Mailand am 20.3.1901, hatte mit ihrem Ensemble das Drama – neben Hermann Sudermanns »Casa paterna« (»Heimat«) und D'Annunzios

Drei Wochen zuvor, am 23. April 1902, hatte Maurice Maeterlinck, der gemeinsame Freund aus Pariser Tagen des Jahres 1900, an Hofmannsthal die Bitte gerichtet, »donnez-moi l'adresse de Kassner que je n'ai plus et à qui je voudrais envoyer le 'Temple'⁵⁵. Le reverra-t-on jamais? Que la vie, la distance et le temps sont caprieux«; und der hatte am 26. April geantwortet: »M. Rudolf Kassner, Wien IV. Karlgasse 18.«⁵⁶

Hofmannsthal war Maeterlinck im Laufe seines ersten längeren Aufenthaltes in Paris vom Februar bis Mai 1900 begegnet und hatte ihn, wie er Harry Graf Kessler am 29. März 1900 bestätigt, »sehr oft und mit immer wachsendem Vergnügen« gesehen. Wenn er hinzufügt: »Ich finde sein Wesen womöglich noch gewinnender wie seine Bücher«,⁵⁷ und wenn er ihn Rudolf Alexander Schröder am 26. April 1902 als »einen der gütigsten, wohlthuendsten Menschen« beschreibt, »die mir je begegnet sind«, so trifft sein Urteil mit dem Kassners zusammen, der den belgischen Dichter, unabhängig von Hofmannsthal, nur wenig später im Frühsommer desselben Jahres »in Paris in seinem Heim in Passy oben mit dem Blick auf die Seine«, aufgesucht hatte, »durch einen Brief seinerseits, als Antwort auf mein erstes Buch, dazu aufgefordert.«⁵⁸ Am 14. Juni berichtet er Gottlieb Fritz von dieser »angenehmen Bekanntschaft«:

Ich glaube von keinem Menschen hat man so falsche Vorstellungen als von ihm. Ich kenne keine einfachere Vornehmheit als ihn. Man muß ihm gut sein, sowie man ihn nur sieht. Es ist viel sanfte Stärke in ihm, gelitten mag er haben, aber das scheint jetzt nur wie im Relief zu sein. [...] Maeterlinck ist elastisch, er wird nicht mehr sehr weit kommen, aber um ihn ist Licht und Luft. Ich war einigemal bei ihm, er hat mir gelegentlich meines Buches einen sehr hübschen Brief geschrieben und da ich niemanden kenne, der mir wesentlich so sympathisch ist wie er, so gieng ich zu ihm und ich glaube wir sprachen 2 Stunden zusammen und mir wars gar nicht, als spräche ich französisch!⁵⁹

»Francesca da Rimini« – während eines Gastspiels vom 1. bis 6. April 1902 im Wiener Raimund-Theater am 5. April aufgeführt; vgl. Verena Budischowskij, Wien als Gastspielstadt. Diss. Wien (masch.) 1966.

⁵⁵ Maurice Maeterlinck, *Le Temple Enseveli*. Paris 1902. Das Widmungsexemplar »à Hugo von Hofmannsthal en toute sympathie et admiration Maurice Maeterlinck« ist in Hofmannsthals Bibliothek erhalten geblieben. Kassner selbst wird das Werk 1905 in seiner »Moral der Musik« als »ein Buch, wie wir es brauchen!« charakterisieren (KW I, S. 651f.).

⁵⁶ Hilde Burger, Hugo von Hofmannsthal – Maurice Maeterlinck, Zwei unveröffentlichte Briefe, in: Die neue Rundschau. 73. Jg., 1962, S. 316f.

⁵⁷ BW Kessler, S. 22; 464f.

⁵⁸ KW VII, S. 100f.

⁵⁹ Briefe an Tetzl, S. 80f.

Unterdessen erscheint im Insel-Verlag Kassners zweites Buch: »Der Tod und die Maske«.⁶⁰ Den Empfang eines Vorausexemplars der mit der Hand »colorierten Luxusausgabe« bestätigt er dem Verleger Rudolf von Poellnitz am 4. April 1902, der seinerseits am Folgetag die allgemeine Auslieferung für »Ende nächster oder Anfang übernächster Woche« verspricht. Wenn Kassner dann, ungeduldig, am 15. April telegraphisch »sofort um die zwei luxus und fuenf gewoehnlichen exemplare« bittet, dürfte er eines davon wenig später Hofmannsthal überreicht haben.⁶¹

Kassner an Hofmannsthal

<April 1902 (?)>

Rudolf Kassner

Der Tod und die Maske

Gleichnisse

Im Inselpublisher. Leipzig MCMII

Obschon kein entsprechendes Exemplar in Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek erhalten geblieben ist,⁶² besteht kein Zweifel an der Übergabe. Das Buch hat zu einem kritischen Gedankenaustausch geführt, dessen sich Kassner nach Jahrzehnten erinnert, wenn er im Nachwort zur dritten Ausgabe des Werks im Jahre 1956 bekennt:

Als ich »Tod und Maske« schrieb, hatte ich noch nicht den Begriff der Einbildungskraft, hatte ihn bestenfalls versteckt, woher dann das Explo-

⁶⁰ Als der Verlag um Stichworte für eine Anzeige im Börsenblatt bittet – die in dieser Form nicht erscheinen wird –, charakterisiert Kassner das Buch am 22. März mit folgenden, bisher unveröffentlichten Sätzen: »Das Schicksal eines Menschen oder besser gesagt einer Seele in vielen Gleichnissen: das ist die Form. Das Gleichnishaft des Menschen als das Schicksal einer Seele: das ist der Inhalt. / Inhalt und Form sind hier wesentlich verwandt u. bedingen einander. Die Gleichnisse führen den Titel: Der Tod und die Maske: Statt ein höheres Leben zu bilden zerfällt dem Menschen das Leben in den Tod u. die Maske: die Lüge als Leiden. Das Ganze ist eine Art Todtentanz. Nur stellen die alten Todtentänze das eine Ereignis, den Tod, im Bilde verschiedener Menschen Gott, dem Teufel zuliebe dar, die Menschen erleiden den Tod. Dieser neue Todtentanz stellt den einen Mensch in den Spiegel des Todes dem Leben zuliebe, der Mensch hier handelt den Tod. / Das ungefähr können Sie dem Börsencourier sagen.« Die Kennzeichnung des Werks als eine »Wiedergeburt des Todtentanzes« geht auf H. St. Chamberlain zurück, der sie nach der Lektüre des Manuskriptes Anfang März 1902 geprägt hatte.

⁶¹ Dessen Name fehlt auf Kassners Versandliste, die neben Familienangehörigen u.a. Richard Schaukal und Josef Popper anführt.

⁶² Erst die zweite Auflage von 1913 ist vorhanden.

sive, eben das Drama darin kommt, das, was Hofmannsthal im Gespräch mit mir darüber als *doom* empfunden und so bezeichnet hat. Ihm schien das englische Wort für Verhängnis besser wiederzugeben, was er meinte, als ein deutsches. Wo *doom* ist, dort wird Spannung zugleich Zerwürfnis, Verzweiflung, wie Kierkegaard sie dem Christen zuerkennt.⁶³

Wie hoch Hofmannsthal das Werk schätzt, welches Kassner selbst als »das Buch meiner Jugend«⁶⁴ bezeichnet, erhellt aus dem Umstand, daß er es »wortlos«⁶⁵ an Stefan George sendet, um somit das seit März 1899 währende »jahrelange nur zufällig oder geschäftlich unterbrochene schweigen«⁶⁶ zu überbrücken. Als George in einem nicht erhaltenen Brief reagiert, dessen Entwurf mit den Worten beginnt: »Da mir von Ihrer hand das buch Tod und Maske von Rudolf Kassner geschickt wurde, so richte ich an Sie die worte des dankes die ich gelegentlich herrn Rudolf Kassner zu übermitteln bitte«,⁶⁷ antwortet Hofmannsthal am 3. Mai 1902:

Daß das Kaßner'sche Buch durch meine Hand an Sie gelangte, war in einem bescheidenen Sinn symbolisch gemeint. Ich lebe hier abseits von der Stadt, doch nicht ganz ohne Verkehr; und es ist mir eine Freude, das tiefe Verhältnis, das sich in mir – oft erst nach jahrelangem Besitz des Buches – zu jedem Ihrer Werke herstellt, auf einzelne Menschen, in eben dem Maß als sie mir selbst näher kommen, wirken zu lassen. So erlebte ich die Freude, nach einem längeren den Sinn aufschließenden Gespräch in der Dämmerung, Herrn Kaßner durch das Vorlesen dreier Gedichte aus dem »Vorspiel«⁶⁸ so betroffen zu sehen, daß nun für ihn Ihr

⁶³ KW II, S. 504; vgl. auch Kassners spätes Gespräch mit seinem ‚Eckermann‘ Alfons Clemens Kensik (in: Neue Zürcher Zeitung, 5.4.1959, Blatt 5, Sp. 3): »Was in ‚Tod und Maske‘ fehlt, ist die Mitte. Wegen der fehlenden Mitte ist in diesem Buch so viel Übermaß, soviel Maßlosigkeit, Trauer, Gefangenes, Auswegloses [...]. Dieser Mangel an Mitte, an Einbildungskraft, in den ersten Gleichnissen bedingt ihr Explosives, das, was Hofmannsthal im Gespräch mit mir als ‚doom‘ bezeichnet hat, was besser, gemäßer klingt als Schicksal, Verhängnis, Verdammnis. Wo ‚doom‘ herrscht, dort wird Spannung zugleich Zerwürfnis.«

⁶⁴ Briefe an Tetzl, S. 114; in einem Brief an Eugen Diederichs hatte Kassner am 4.1.1902 das Buch verteidigt »als eine Weltanschauung einer Jugend« und »ein Werk für immer« (ebd., S. 239).

⁶⁵ BW George (1953), S. 147: 3.5.1902.

⁶⁶ So George, Mai 1902: BW George (1953), S. 149f.

⁶⁷ BW George (1953), S. 263.

⁶⁸ Stefan George, Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. Die erste öffentliche Ausgabe erscheint 1901 in Berlin; das »Vorspiel« umfaßt XXIV

Rang, sei es neben sei es über den von ihm so tief geliebten englischen Dichtern, für immer feststeht.⁶⁹

Fragende Vorbehalte anderer Leser übergeht Hofmannsthal stillschweigend; seien es die Ria Schmujlow-Classens vom 30. April 1902:

Übrigens bekam ich eben von H. v. Pöllnitz (den ich neulich hier kennen lernte) das neue Buch von Kassner zugeschickt, zu dem ich aber auch in kein Verhältnis kommen kann. Manchmal ist mir's dabei, wie wenn im »Figaro« mit viel Musik nach einer Nadel gesucht wird! Es würde mich sehr interessieren, was Sie dazu sagen⁷⁰

– seien es jene Christiane Thun-Salms vom 12. September 1902:

Wissen Sie, dass Kassner lang in Bayreuth war? Er hatte sogar die Absicht nach den Festspielen noch einige Zeit dort zu bleiben, weil ihm die Gegend so zusagte. Ich weiss nicht, ob es dabei blieb.⁷¹ – Ich habe ihn ein paar Mal gesehen & komme sehr gern mit ihm zusammen. »Tod & Maske« habe ich gelesen. Ich habe kein Wort verstanden. Der Fehler liegt wahrscheinlich an mir; aber dieses Buch ist eine für mich verschlossene Welt, & ich habe nicht einmal Lust diese Welt kennen zu lernen. Sagen Sie mir aufrechtig, obs Ihnen gefällt. Mir ist es grässlich.⁷²

Ihr antwortet Hofmannsthal »am letzten Sept*ember* 1902« mit den ausweichenden Zeilen:

durchnumerierte überschriftlose Gedichte. Schon am 14.2. 1902 hatte Hofmannsthal Rudolf Alexander Schröder erklärt, er habe »in letzter Zeit aus ›Leben Traum und Tod‹ von George, das ›Vorspiel‹ mehrmals, mit sehr starkem Eindruck« gelesen (B II, S. 69).

⁶⁹ BW George (1953), S. 73 f. Dieses Urteil über George wird Kassner am 1. Januar 1903 gegenüber Elsa Bruckmann wiederholen: »Lesen Sie bitte Georges Teppich des Lebens. Da sind ca 10 Gedichte, die zur ganz großen Poesie gehören.« – Zur späteren Ablehnung Georges siehe S. 49, Anm. 170.

⁷⁰ BW Schmujlow-Claassen, S. 101.

⁷¹ Die Wagner-Festspiele hatten am 22. Juni 1902 begonnen. Kassner hält sich in Bayreuth von Anfang August bis 1. September auf, d. h. in der Tat über das Ende der Spielzeit am 20. August hinaus; er hört viermal den »Parsifal« (Aufführungen finden am 5., 7., 8., 11. und 20. 8. statt), zweimal den »Fliegenden Holländer« (Aufführungen am 1., 4., 12. und 19. 8.) sowie den letzten Ring-Zyklus vom 14. bis 17. August; vgl. Briefe an Tetzl, S. 245f.; zum Festspielplan s. Bayreuther Blätter, 25. Jg. 1902.

⁷² BW Thun-Salm, S. 53.

»Einen Abend war auch Kassner hier und erzählte viel von Bayreuth; ihre Gestalt kam darin, ganz unabsichtlich, in einer so stillen schönen Weise vor, dass es mir die größte Freude machte.⁷³

Am 18. und 19. Oktober 1902 war Hofmannsthals Chandos-Brief im Berliner »Tag« unter dem lapidaren Titel »Ein Brief« erschienen. Zwei Wochen später, am 4. November, bittet er den Vater aus Venedig – hier war er am 30. Oktober eingetroffen, um die Arbeit am mächtig sich vordrängenden »Geretteten Venedig« wieder aufzunehmen, die er hatte unterbrechen müssen, als ihn am 23. Oktober eine plötzliche Operation der Mutter von Rom nach Wien zurückgerufen hatte⁷⁴ –: »Wenn Du so gut sein könntest den ›Tag‹ auf möglichst billige Weise an folgende Personen zu expedieren, wäre ich sehr dankbar«. Unter den zwölf Genannten findet sich an vierter Stelle: »Dr. Rudolf Kassner«, welchem Namen Hofmannsthal sen. die Adresse: »IV Karlsgasse 18« zufügt.⁷⁵

Hofmannsthal an Kassner

<Anfang November 1902>

Ein Brief.

Von | Hugo von Hofmannsthal⁷⁶

Eine schriftliche Reaktion Kassners ist nicht überliefert; in seiner Erinnerung des Jahres 1929 jedoch geht er deutend und würdigend auf dieses Prosastück ein und stellt, Werk- und Lebensgeschichte verknüpfend, fest,⁷⁷ Hofmannsthal habe sich »damals, als ich ihn kennenlernte, [...] in einer schweren geistigen Krise« befunden.

⁷³ BW Thun-Salm, S. 54f.

⁷⁴ SW IV Dramen 2, S. 150, Anm. 14.

⁷⁵ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 287.

⁷⁶ In: Der Tag. Berlin. Nr. 489, 18. Oktober 1902; und Nr. 491, 19. Oktober 1902; aufgenommen in: Die prosaischen Schriften. 1. Band. Berlin 1907, S. 53–76; jetzt: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55.

⁷⁷ KW IV, S. 533f. – 1946 wird er zu diesem »unsterblichen Brief« (so KW X, S. 383) anmerken: »In seinem imaginären Brief des Lord Chandos an Lord Bacon, der in seiner Kraft nirgends, in seiner Schönheit nur von dem ersten Teil des Andreas-Fragments erreicht wird innerhalb seiner wundervollen Prosa, kommt alles das zum Ausdruck: die Verzweiflung darüber, in seiner Begabung, im Wort als ein Gefangener zu leben. In diesem Gefühl des Gefangenseins lag für ihn, wenn Sie wollen, ein Problem, sein Problem, das Problem der Seele an der Schwelle des Religiösen.« (KW X, S. 311). Vgl. Kassners Brief vom 2. Juni 1907: S. 99.

Sie fand ihren Ausdruck in jenem imaginären Brief des jungen Lord Chandos an Lord Bacon (im ersten Band seiner Prosaschriften), der mir immer als das schönste und bedeutendste vorgekommen ist, das er uns neben seinen Gedichten geschenkt hat. Er ist, um es kurz zu sagen, nicht eine Absage an die Jugend, wohl aber an das kostbare Organ dieser Jugend eines Traum-Lebens: an die Sprache. Der junge Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, gibt Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans⁷⁸ die Gründe, besser: den einen Grund an, warum er nach einem so glänzenden Beginn alle Pläne für eine weitere Produktion aufgegeben habe und nichts mehr schreiben wolle: »Nämlich, weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich eines Tages im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.«⁷⁹

Am 1. Januar 1903 teilt Kassner, über Hofmannsthals Pläne unterrichtet, der Gattin seines Münchner Verlegers, Elsa Bruckmann-Cantacuzène, mit: »Hofmannsthal kommt nächstens Stefan George zu liebe nach München.⁸⁰ Nächstens liest er sein Stück vor. Ich bin neugierig.«

Die Lesung des »Geretteten Venedig«, an dem Hofmannsthal auf der Grundlage von Thomas Otways (1652–1685) altem Trauerspiel »Venice Preserved« seit August 1902 arbeitet, findet am Montag, dem 19. Januar 1903, in Rodaun statt.⁸¹ Christiane Thun-Salm, der Hofmannsthal bereits am 23. Dezember 1902

⁷⁸ Die Angaben zitieren fast wörtlich den Untertitel des »Briefes«: »Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45).

⁷⁹ Das Zitat mit geringen Abweichungen in SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 54; hinter »die lateinische« ist ausgelassen: »noch die englische«; statt: »in welcher ich eines Tages dort: »in welcher ich vielleicht einst«.

⁸⁰ Vgl. Hofmannsthal an George, 26. 12. 1902; zunächst für Januar vorgeschen, verschob Hofmannsthal das Treffen aus »2 Gründe<n>: der augenblickliche Stand meiner Arbeiten <am ›Geretteten Venedig‹ [...] dann die Aussicht, Maeterlinck hier zu sehen, den ich persönlich sehr schätze« (Hofmannsthal an George, 16. 1. 1903); die Begegnung mit George kommt am 4. Februar 1903 im Hause Karl Wolfskehls in der Münchner Leopoldstraße 51 zustande (BW George [1953], S. 176, 178, 180).

⁸¹ Der Mutter berichtet Hofmannsthal am nächsten Tag: »Gestern zum Nachtmahl hatten

in Aussicht gestellt hatte, einen Besuch Alfred von Bergers zu nutzen, um »es ihm und Ihnen – außerdem Kassner und meinem Vater – an einem Nachmittag vorzulesen,«⁸² erfährt am 21. Januar: »Ich arbeite die Veränderungen meines 2^t und 3^{ten} Actes, las vorgestern vieles meinem Schwager <Hans Schlesinger>,⁸³ Kassner und Keyserling vor und lerne dabei jedesmal.«⁸⁴ Die Hörer unterbrechen den Vortrag »mit Beifall«, sehr zur Freude des Autors, der bei einer vorangegangenen Lesung am 6. Januar »den mangelnden« Zuspruch Arthur Schnitzlers, Richard Beer-Hofmanns, Felix Saltens, Jakob Wassermanns und anderer schmerzlich zur Kenntnis genommen, die vorgebrachten Einwände jedoch bei der anschließenden Überarbeitung berücksichtigt hatte.⁸⁵

Aus Anlaß einer Reise nach Leipzig – hier liest er am 6. März 1903 im Kleinen Saal des Zentraltheaters⁸⁶ aus eigenen Werken⁸⁷ – macht Hofmannsthal Station in Dresden, von wo aus er am 4. März nicht nur eine Verabredung mit dem Insel-Verleger Rudolf von Poellnitz für den kommenden Tag »ab 19.30 Uhr im Leipziger Hotel Hauffe« trifft, sondern auch an Richard Beer-Hofmann die Bitte richtet: »Laden Sie doch einmal wenn es Ihnen nicht fad ist, Kassner zumittag oder abends ein, es würde ihn wahnsinnig freuen.« Den Vorschlag wird Beer-Hofmann »kurz danach« verwirklichen⁸⁸ und auf diese Weise den Grund zu einer auf gegenseitiger Achtung ruhenden freundschaftlichen Beziehung legen, die durch häufige Zusammenkünfte im Hause Hofmannsthals gefördert wird. Kassner erinnert sich: »Ich bin nach Rodaun meist zum Tee gekommen und über das Abendessen geblieben, zu dem meist Beer-Hofmann mit seiner Frau erschien.«⁸⁹ Ihm ist er »menschlich sehr zugetan«⁹⁰ und hält seinen »Verstand

wir Hans <Schlesinger>, Kassner, Keyserling Richard und Paulinchen <Beer-Hofmann> auf Hasenrücken« (BW Thun-Salm, S. 283).

⁸² BW Thun-Salm, S. 64. Zu einer solchen Lesung kam es nicht.

⁸³ Hofmannsthals Jugendfreund und späterer Schwager, der Maler Hans Schlesinger (1875–1932); er wird 1915 dem Dominikanerorden beitreten und 1919 als Pater Antonin geweiht.

⁸⁴ BW Thun-Salm, S. 67.

⁸⁵ Vgl. Arthur Schnitzler, Tagebuch 1903–1908. Wien 1991, S. 10 und 13 (Einträge vom 6. und 29. 1. 1903). – Hofmannsthal wird das Stück erst im August 1904 vorläufig abschließen; s. S. 54, Anm. 191.

⁸⁶ Hofmannsthal an Eberhard von Bodenhausen, 1. 2. 1903 (BW Bodenhausen, S. 25); an Rudolf von Poellnitz, 20. 2. 1903 (BW Insel, S. 119).

⁸⁷ Vgl. Hans Carossas Schilderung des Abends in dem Prosastück »Promotion«, zuerst in: Insel-Almanach auf das Jahr 1956, S. 28–33, aufgenommen in: Hans Carossa, Werke II, S. 931–936, bes. S. 934–936.

⁸⁸ BW Beer-Hofmann, S. 117; 235.

⁸⁹ KW X, S. 376.

⁹⁰ In diesem Sinne erwähnt Rilke am 14. 5. 1912 an Marie Taxis »Beer-Hofmann, – den auch Kassner so gerne mag« (Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Brief-

in Dingen der Kunst« für »bewunderungswürdig«,⁹¹ weshalb er auch gern Beer-Hofmanns Urteil zitiert, die »Mystik« sei »eines der wollüstigsten Bücher, die er kenne«.⁹²

Kassner ist über Hofmannsthals Treffen mit Poellnitz informiert, und so fragt er aus Rom, wohin er Ende März aufgebrochen war, am 9. April 1903 beim Verleger an: »Übrigens hat Hofmannsthal nicht davon zu Ihnen gesprochen? Er meinte, die Insel sollte meine Übersetzung des Gide'schen Philoktet bringen! Die Wiener Rundschau hat sie seinerzeit gebracht!⁹³ Hofmannsthal sprach mir überhaupt sehr viel u. sehr angeregt von Ihren Plänen«,⁹⁴ zu denen dann im folgenden Jahr die Verwirklichung auch dieses Buch-Projekts gehören wird.

In Rom erreicht Kassner in diesen Apriltagen 1903 das erste Exemplar seines dritten Buches: »Der Indische Idealismus«.⁹⁵ Die Studie war auf Anraten Houston Stewart Chamberlains als Einleitung zu einer Übersetzung der Bhagavadgita gedacht gewesen, an welcher der zum Chamberlain-Kreis gehörende Indologe Leopold von Schroeder schon seit Jahren arbeitete. Als jedoch die Qualität der Übertragung weder den Verleger Hugo Bruckmann noch Chamberlain zu überzeugen vermag – Chamberlain wird Kassner am 7. Februar 1903 »gestehen, daß das Zusammenkoppeln mit Ihrer monumentalen, von A bis Z vom Hauche des Genies durchwehten Studie geradezu absurd wäre« – entschließt sich Bruckmann, zur großen Erleichterung Kassners, den Essay als eigenständiges Buch herauszubringen.⁹⁶

Während der Autor den Verlag beauftragt, verschiedenen Familienmitgliedern sowie Eduard von Keyserling, Hans Schlesinger, André Gide und Gottlieb Fritz⁹⁷ Freiexemplare zuzuschicken, sendet er selbst von Rom an ausgewählte Freunde wie Chamberlain, das Ehepaar Bruckmann und Hofmannsthal handschriftlich zugeeignete Bände.

wechsel. Besorgt durch Ernst Zinn. Zürich und Wiesbaden 1951 [künftig zitiert als: Rilke-Taxis, Briefwechsel], S. 150).

⁹¹ KW X, S. 312f.; vgl. auch ebd., S. 376.

⁹² KW IX, S. 912

⁹³ André Gide, *Philoctète ou Le Traité des trois Morales*; zuerst in: *Revue Blanche*, 1.12.1898, dann im folgenden Jahr zusammen mit anderen »Traités« als Buch beim *Mercure de France* in Paris erschienen; Kassners Übersetzung: »Philoktet oder der Traktat von den drei Lebensanschauungen« war in der »Wiener Rundschau« vom 1. Februar 1901 mit einem einführenden Essay »André Gide« (jetzt: KW II, S. 388–393) gedruckt worden.

⁹⁴ Vgl. BW Insel, S. 119 sowie 118 mit einer Anm. über die damaligen Verlags-Vorhaben.

⁹⁵ Vgl. an Hugo Bruckmann, 15.4.1903: »Ist schön gelungen. [...] Vielen Dank!«

⁹⁶ Vgl. die entsprechenden Briefe Chamberlains an Kassner, abgedruckt in der 1. Auflage des »Buchs der Erinnerung« (Leipzig 1938), S. 344–354; sowie: Briefe an Tetzl, S. 247f.; Leopold v. Schroeder, *Lebenserinnerungen*. Hg. von Felix v. Schroeder. Leipzig 1921, S. 226; Schroeders »Bhagavad-Gita / Des Erhabenen Sang« wird erst 1912 bei Eugen Diederichs erscheinen.

⁹⁷ Vgl. Briefe an Tetzl, S. 248.

<Rom, 12./13. April 1903>

Rudolf Kassner

Der Indische Idealismus | Eine Studie

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.

München · MDCCCCIII

Nº 480 | des in 650 numerierten Exemplaren | gedruckten Buches

Hugo von Hofmannsthal

freundschaftlichst

Rudolf Kassner

Rom, Ostern 1903.

Hofmannsthal notiert auf Seite <6> des Buches: »gelesen zum 3^{ten} und 4^{ten} Mal December 1904 (18–21). 5^{ten} Ragusa März 1905«. Diese wiederholte Lektüre⁹⁹ wird durch ungewöhnlich zahlreiche Anstreichungen im Text bestätigt; zudem versichert er sich im Laufe der Zeit einzelner Gedanken und Hinweise des Buchs, die er in Exzerpten und Notaten für die eigene Arbeit nutzbar zu machen sucht.¹⁰⁰

Kassner seinerseits verfolgt in Rom Hofmannsthals feuilletonistische Produktion weiterhin mit wachem Interesse; er liest dessen Aufsatz »Die Duse im

⁹⁸ FDH 1550: KW I, S. 429–490. Hofmannsthal folgt übrigens Kassners Vorschlag (an Hugo Bruckmann, 15. 4. 1903): »Wer sich's einbinden lässt, hat gleich eine Luxusausgabe«, und lässt das broschierte Exemplar in Halbpergament binden. Das Buch ist im Druck »Hermann Graf von Keyserling gewidmet / Wien, Februar 1903«, der seinerseits am 29. Mai 1903 aus Paris bei Hofmannsthal anfragt: »Wie gefällt Ihnen Kassners neuestes Buch? Ich halte es fürs Beste, was er bisher gethan hat« (FDH).

⁹⁹ Auch während eines Aufenthaltes in Grundlsee vom 17. August bis 3. September 1905 liest er »im feuchten Wald« neben Rilkes »Buch der Bilder«, Emersons »Essays« und anderen Büchern »Kassner 'Indischer Idealismus': GW RA III, S. 461; SW VIII Dramen 6, S. 662.

¹⁰⁰ So an verschiedenen Stellen des Ende 1905 beendeten Dramas »Ödipus und die Sphinx«: SW VIII Dramen 6, S. 24, 27; 634f., 636. Die Studie, aus der Hofmannsthal einen Satz von Ernest Hello als Leit-Wort zitiert, hat überdies Bedeutung für die seit Herbst 1906 unter dem Titel »Rodauner Anfänge« entworfenen Gespräche (vgl. ebd., S. 127, 129; 397, 399), auch die zum Umkreis dieser »Anfänge« gehörenden Gedanken über die Identität des Schaffenden und Erkennenden berufen sich deutlich auf Kassners Darlegungen (ebd., S. 393f.). Zum Einfluß auf den gleichzeitig bedachten Dialog »Furcht« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 118–125) vgl. Gabriele Brandstätter, Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«, in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 112, Juli 1991, S. 56f.

Jahre 1903« in der »Neuen Freien Presse« vom 17. April¹⁰¹ und wendet sich umgehend an Fürstin Marie von Thurn und Taxis, die er zuvor auf deren adriatischem Felsenschloß Duino besucht hatte und die zu den Vertrauten der großen Schauspielerin zählt. Mit kritischem Unterton fragt er am 19. April: »War Duse bei Ihnen? Hofmannsthal hat über sie geschrieben! D'Annunzio hat das im Fuoco¹⁰² besser gethan.«

Gleichsam als Gegengabe zum »Indischen Idealismus« erhält Kassner – nach seiner Rückkehr aus Italien, wo er den Sommer verbringt – am 27. September 1903 »Das kleine Welttheater«, dessen Teildrucke in »Pan« und »Zukunft« er seit Jahren kannte.¹⁰³

*Hofmannsthal an Kassner*¹⁰⁴

<Rodaun, 27. September 1903>

Hugo von Hofmannsthal

Das kleine Welttheater | oder Die Glücklichen

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1903.

Nr. 396 von 800¹⁰⁵ Exemplaren:

Rudolf Kassner

freundschaftlich

H.H.

Rodaun

27 IX. – 03.

Briefliche Äußerungen Kassners zum »Kleinen Welttheater« sind nicht bekannt geworden, obwohl er das Werk stets als einen Höhepunkt in Hofmannsthals Schaffen begreift. Möglicherweise hatte er den kleinen, bibliophil gestalteten

¹⁰¹ Der Artikel, aus Anlaß des Wiener Gastspiels der Duse vom 31.3. bis 15.4.1903 im Carltheater geschrieben, jetzt in: GW RA I, S. 484–489.

¹⁰² Gabriele D'Annunzio hatte sein leidenschaftliches Liebesverhältnis mit Eleonora Duse im Roman »Il Fuoco« in detaillierter Offenheit geschildert; das 1900 in Mailand veröffentlichte Buch war noch im selben Jahr in deutscher Übersetzung von Maria Gagliardi unter dem Titel »Feuer« erschienen.

¹⁰³ Vgl. S. 15, Anm. 22. Hofmannsthal hatte den Empfang der Belegexemplare, die ihm bereits Anfang Juni zugegangen waren, dem Verleger am 11. August dankend bestätigt: BW Insel, S. 127f.

¹⁰⁴ Angeboten bei J. A. Stargardt, Katalog 631, Auktion 19. und 20. Juni 1984; S. 87, Nr. 224; Privatbesitz.

¹⁰⁵ So im Impressum, allerdings werden nur 600 Exemplare hergestellt, vgl. BW Insel, S. 128.



Rudolf Kassner

Kunsttheater

H. C.

Rodaun

27.IX. - 05.

Hugo von Hofmannsthal,
Widmung des »Kleinen Welttheaters« (Privatbesitz)

Ganzpergamentband in Rodaun erhalten während eines Treffens, das Hofmannsthal rückblickend am 6. Oktober im Schreiben an Harry Graf Kessler erwähnt. Ihm hatte er offenkundig schon Ende August im Laufe seines ersten Weimar-Aufenthaltes¹⁰⁶ von Kassners gesprochen; denn die Ankündigung des 6. Oktobers: »ich schicke morgen an Sie (Weimar) verschiedenes, darunter einzelne Arbeiten von Kassner (gehören nicht mir)«, samt der Frage: »Ich wüßte sehr gern, wie Sie zu Kassners Buch stehen. Er war unlängst bei mir, amüsant, anregend und angenehm wie nur je; ich sprach ihm viel von Weimar. Er wird hinkommen, wann immer man ihn ruft«,¹⁰⁷ setzt den Gedankenaustausch über

¹⁰⁶ Vgl. BW Schnitzler, S. 172f.; BW Kessler, S. 51–53.

¹⁰⁷ BW Kessler, S. 55. Im Frühjahr 1904 wird Kassner von der Möglichkeit eines Aufenthalts in Weimar sprechen, um dort im September »vielleicht einen Vortrag <zu> halten« (Briefe an Tetzl, S. 131). Zu dem Besuch hatte ihn – ebenso wie Hofmannsthal im Sommer

den neugewonnenen Freund ebenso voraus wie Kesslers Entgegnung vom 22. Oktober: »Von Kassner lag nichts bei. Ich habe aber jetzt die ›Mystiker‹¹⁰⁸ kommen lassen, und nach einigen Stichproben scheint es mir viel geben zu sollen.«¹⁰⁹

Zwölf Tage früher, am 10. Oktober, war Kassner erneut nach Rodaun gekommen und hatte während der Unterhaltung eine Stimmung in Hofmannsthal zu wecken vermocht, die im enthusiastischen Ton des Briefes vom 12. Oktober an Christiane Thun-Salm nachklingt:

Neulich war Schnitzler hier mit seiner Frau, einer jungen Person, die ganz hübsch singt,¹¹⁰ und auch Kassner. Dieser ist so enorm gescheidt, dass es wirklich ein Vergnügen ist. Ich finde ihn nicht nur unvergleichlich amusant, sondern ich gewinne ihn auch lieber. Er war seit vorigem März, auch den ganzen Sommer, in Italien. Er arbeitet sehr viel, denkt die ganzen Werke des Platon zu übersetzen, eine Anzahl davon kommt schon nächstens heraus. Eine solche Übersetzung ist etwas Zauberhaftes, es steht das nachgefundene Wort zu dem ursprünglichen Wort in einem wirklich mystischen Verhältnis. So etwas macht nur ein Mensch der einer höchst merkwürdigen Art von schöpferisch-receptiver Begeisterung fähig ist, und ich glaube solche Menschen sind genau eben so selten wie die Dichter.¹¹¹

1903 – Anfang 1904 die Erbgroßherzogin Pauline von Sachsen-Weimar, Mutter des Großherzogs Karl Alexander, durch Otto von Taube einladen lassen, dem sie anlässlich eines Festes in Weimar diesen Auftrag »dringend ans Herz« legte, mit dem Bedauern, im Sommer des Vorjahrs, als sie Kassner in Rom durch Taubes Vermittlung kennen gelernt hatte (vgl. dazu Briefe an Tetzl, S. 130), »nicht begriffen zu haben, was für ein vorzüglicher Mann das gewesen sei« (Otto von Taube, *Wanderjahre*. Stuttgart 1950, S. 223f.). Allerdings stirbt sie im April 1904, so daß eine zusätzliche oder »indirekte« Initiative des Grafen Kessler (vgl. BW Schnitzler, S. 172) nicht auszuschließen ist. Kassner freilich wird schon im August 1904 erwägen, »Weimar – zugunsten München – <zu> ersparen« (an Elsa Bruckmann, undatiert), und letztlich nicht reisen. – Zu einem Treffen mit Kessler kommt es nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen erst im Juni 1910 in Paris.

¹⁰⁸ »Die Mystik, die Künstler und das Leben«.

¹⁰⁹ BW Kessler, S. 59.

¹¹⁰ Schnitzler hatte am 26. August 1903 Olga Gussmann (1882–1970) geheiratet; das junge Ehepaar besucht Hofmannsthals am 10. Oktober; Schnitzler notiert im Tagebuch unter diesem Datum: »In Rodaun mit ihr <Olga Gussmann>; bei Hugo. – Kassner. O. sang, nicht gut, sehr befangen« (Tagebuch 1903–1908, S. 45).

¹¹¹ BW Thun-Salm, S. 83f. – Um 1906 wird Hofmannsthal Gedanken zu diesen Übertragungen skizzieren, s. unten S. 94f.

Der Verleger Eugen Diederichs, der Kassners Erstlingswerk veröffentlicht, das zweite Buch, »Der Tod und die Maske«, aber abgelehnt hatte, ohne die Verbindung zu Kassner ganz zu lösen, hatte im Februar 1903 den Plan gefaßt, »einige Werke von Platon, in erster Linie Phaidon und Symposium, in einer einwandfreien Verdeutschung« herauszugeben, um Platons Wirkung »auf weite Kreise« neu zu beleben. Er sucht einen Übersetzer, der eine solche Arbeit »nicht philologisch, sondern künstlerisch« auffasse,¹¹² und betraut Kassner mit dieser Aufgabe. Der beginnt im Frühjahr 1903 in Rom zunächst mit dem »Phaidon«,¹¹³ stellt ihn aber nach ersten Anläufen zurück und wendet sich dem »Symposion« zu, dessen Übertragung in der zweiten Oktoberhälfte 1903 erscheint.¹¹⁴ Das in Hofmannsthals Nachlaß-Bibliothek verwahrte Exemplar dürfte Kassner dem Freund persönlich überreicht haben.

Kassner an Hofmannsthal¹¹⁵

<Wien, Ende Oktober 1903>

Platons Gastmahl

Ins Deutsche übertragen

von Rudolf Kassner

Verlegt bei Eugen Diederichs | Leipzig 1903

Vielelleicht an jenem 24. Oktober 1903, als er im Hause Hofmannsthal Eberhard von Bodenhausen begegnet, der am nächsten Tag seiner Frau Dora berichtet:

Gestern abend war Kaßner da, geht an zwei Stöcken wegen verkrüppelter Beine, ein ganz hinreißender, faszinierender Mensch, mit Augen von einer wunderbaren Klarheit; ein ganz überragender Mensch. Ich werde nun seine so schweren Sachen mit ganz anderem Interesse lesen. Er ist der beste Freund von Chamberlain. / Er muß ein reizender Mensch sein. Auch Beer-Hoffmanns waren da. Die Art, wie Kaßner den Thode¹¹⁶ cha-

¹¹² Eugen Diederichs, Leben und Werk. Jena 1936, S. 74.

¹¹³ Während der Arbeit verdichtet sich der Plan, den ganzen Platon ins Deutsche zu bringen; der Verlag wird in seinen Anzeigen schließlich »Platon | Werke übersetzt von Dr. Rudolf Kassner« ankündigen; so in Kassners »Phaidon«-Übertragung, Jena 1906, S. 114.

¹¹⁴ Am 15. Oktober 1903 stellt Kassner dem Studienfreund Gottlieb Fritz ein Exemplar des »Symposions« in Aussicht, »wenn <es> erscheint«; auch diese Widmung ist auf »Wien October 1903« datiert (Briefe an Tetzl, S. 129, 255).

¹¹⁵ FDH 7044.

¹¹⁶ Der Kunsthistoriker Henry Thode (1857–1920), von 1894 bis 1911 Professor in Heidelberg; am 15. August 1905 wird Kassner Otto von Taube mit Blick auf dessen eben

rakterisierte, ohne ihn persönlich zu kennen, war schon großartig. »Er kommt in die Tribüne, sieht die Damen (dieses die Damen ist so genial) und fängt an zu sprechen.« Und alles solches ohne jede Spur von Ge hässigkeit, von einem hohen, lustigen, heiteren Olymp herab. Schon der Klang seiner Stimme hat etwas Großartiges. Ein Mensch, den ich recht, recht lange zum Besuch haben möchte, ein Mensch von der Größe, daß er auf jedem Niveau nicht nur, wie Kefler, möglich, sondern wirklich heimisch ist.¹¹⁷

Bei dieser oder anderer Gelegenheit eignet Hofmannsthal die eben erschienene Sammlung seiner Gedichte, welche ihm George gegen anfänglichen Widerstand förmlich hatte abringen müssen,¹¹⁸ Kassner mit handschriftlicher Widmung zu.¹¹⁹

*Hofmannsthal an Kassner*¹²⁰

<Oktober? 1903>

Hugo von Hofmannsthal
Ausgewählte Gedichte
Im Verlag der Blätter | für die Kunst · Berlin 1903

Derweil war es ihm, »bald gedrückter bald freier« schaffend, in den Wochen des August und September 1903 gelungen, seine »sehr freie Bearbeitung der

erschienenen Essay »Von der modernen Bedeutung St. Francisci« (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München. 1905. Nr. 180: 6.8.1905, S. 249–251) zurufen: »aber bitte: citieren Sie doch niemals Thode!«

¹¹⁷ Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf, Köln 1955, S. 173. Mit Blick auf diese Begegnungen in Rodaun wird Bodenhausen am 12. 11. 1903 Hofmannsthal »für Eure liebevolle Aufnahme« danken und fragen: »Wie geht es Kassner? und Beer-Hofmann? Bitte grüße sie alle sehr. Mir ist, als komme ich gestern von Rodaun.« Und im folgenden Jahr wird er Hofmannsthal am 10. 7. 1904 unter Anspielung auf den »Indischen Idealismus« bekennen, er »lese manchmal im Indischen Kassner« (BW Bodenhausen, S. 35f., 46).

¹¹⁸ Vgl. BW George (1953), S. 184–191.

¹¹⁹ S. Anm. 132. Der jetzige Standort des Bandes war nicht zu ermitteln. Unter den Adressen, die Hofmannsthal auf Anregung Georges am 14. Oktober 1903 auflistet, um die dort Genannten über das Erscheinen des Buches zu verständigen, fehlt Kassners Name: BW George (1953), S. 202, 267.

¹²⁰ BW George (1953), S. 267: »Titelbild von Ludwig von Hofmann. Auflage Dreihundert. Alle in gleicher Ausstattung. Im Oktober neunzehnhundertdrei.«

›Elektra‹ des Sophokles¹²¹ zu vollenden.¹²² Die Uraufführung findet am 30. Oktober 1903 in der Regie Max Reinhardts am Berliner Kleinen Theater statt und gerät zu einem der größten Bühnenerfolge des Dichters.¹²³ Die Buchausgabe, im Druck mit dem Erscheinungsjahr 1904 versehen, wird bereits Anfang November 1903 ausgeliefert;¹²⁴ ein Exemplar sendet Hofmannsthal, von der Berliner Premiere nach Rodaun heimgekehrt, an Kassner.

Hofmannsthal an Kassner¹²⁵

<Anfang November 1903>

Elektra | Tragödie in einem Aufzug
frei nach Sophokles von Hugo von Hofmannsthal
S. Fischer, Verlag, Berlin | 1904

Kassner antwortet spontan mit einem begeisterten Zuruf, dessen Datierung gesichert ist durch Hofmannsthals Hinweis vom 10. November an Hans Schlesinger: »Kassner erwart ich jeden Tag einmal heraus. Nach einem gestern eingetroffenen Brief muss ich ihn auch zu den Überschätzern der ›Elektra‹ zählen.«¹²⁶

¹²¹ BW George (1953), S. 194 = SW VII Dramen 5, S. 369.

¹²² Zu den Einflüssen, die seine Arbeit bestimmt hätten, wird Hofmannsthal in späteren Jahren anmerken: »Ein ... Element werden Sie nicht übersehen haben: den Ton des alten Testamente, insbesondere der Propheten und des hohen Liedes ... Ich halte den Ton des alten Testamente für eine der Brücken – vielleicht die stärkste – um dem Stil antiker Sujets beizukommen. Ein Analogon findet sich bei Swinburne, dessen Atalanta in Calydon, Erechtheus etc. mehr alttestamentarisch als antik sind, zumindest beides vermischt. (Hierüber siehe Kassner: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Kapitel Swinburne).« (Ernst Hladny, Hugo von Hofmannsthals Griechenstücke II; in: XIII. (IL.) Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasiums in Leoben. 1910/1911, S. 23: SW VII Dramen 5, 459f.). Kassner hatte in dem genannten Kapitel ausführlich vom »Einfluss der Bibel auf den Stil Swinburne's« gehandelt und dabei auch dessen »Atalanta in Calydon« zitiert: »Der Stil der Bibel ist das grossartigste Vorbild einer vollkommenen Vereinigung von Pathos und Sinnlichkeit, und das war es ja, was Swinburne mit allen Mitteln und Mustern erreichen wollte. [...]« (die Stelle: »Mystik«, S. 164f. = KW I, S. 180, hat Hofmannsthal in seinem Handexemplar angestrichen).

¹²³ Vgl. insgesamt SW VII Dramen 5, S. 303–315; der Text des Stücks ebd., S. 61–109. Im Brief an Hans Schlesinger konstatiert Hofmannsthal am 10.11.1903: »Der sogenannte große äußere Erfolg ist also eingetreten: eine lange Reihe von Aufführungen zu erwarten, das Stück in den ersten vier Tagen von 22 Bühnen angenommen, drei Auflagen des Buchs vergriffen, ein großes tapage in der Presse theils enthusiastisch, theils wütend, Scenenbilder in allen illustrierten Zeitungen etc. etc.« (SW VII Dramen 5, S. 386f.).

¹²⁴ Sie wird im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel am 9. November 1903 als erschienen angezeigt.

¹²⁵ Das für Kassner bestimmte Exemplar war bislang nicht zu ermitteln, s. aber Anm. 132.

¹²⁶ B II, S. 132; SW VII Dramen 5, S. 386.

Wien Samstag!
<7. November 1903>

Lieber Hofmannsthal!

Was haben Sie gemacht, lieber Freund? Ihre Elektra ist ein wundervolles Werk. Ganz Ihr Eigenthum! »Frei nach Sophokles« das hätten Sie ruhig weglassen können.¹²⁸ Sie haben nie so rein, so echt, so hoch gearbeitet. Das Drama ist von Anfang bis zu Ende vollkommen! Es wird zu den schönsten Sachen unser Literatur gehören. Mich hat schon lange, lange nichts so ergriffen. Ich sehe ihm bis auf den Grund, u. wenn man das kann, dann bewundert man.

Was Sie bisher geschrieben, das war zu dieser Elektra nur Vorbereitung. Hier sind Sie reif u. frei geworden. Nehmen Sie die Glückwünsche eines hin, der Sie hier versteht wie sich selbst! Konnte man es denn gut spielen?¹²⁹ Ich glaube man wird warten müssen, bis man dieses Pathos rein begreift!

Ich will Ihnen heute nicht von Einzelheiten reden, ich will nicht »geistvoll« sein, weil ich heute, nachdem ich es zweimal u. auch zum Theil die E des Sophokles gelesen habe[n], nur tief u. froh u. einfach bewundern kann. Klytämnestra, Chrysothemis, Elektra – welch wunderbares Geschlecht. Alle vom selben Blut, wie Birken, Thiere! Und wie verschieden hat sich die gleiche Art vor dem Schicksal gefärbt. Elektra wäre wie die Mutter oder die Schwester, wenn sie Klytämnestra oder Chrysothemis wäre, welche hohe Weisheit der Tragödie, der Natur, der Rasse, wie hoch über der Menschenvernunft u. <->moral, die sagt: wenn ich du wäre, würde ich anders handeln! Klytämnestra selbst, ihr

¹²⁷ 1 gefalteter Briefbogen, 4 beschriebene Seiten; gedruckt in: Die Presse, Wien, 11.9.1973, S. 5 (= Hirsch, S. 184f.; SW VII Dramen 5, S. 386f.), mit kleinen Lesefehlern.

¹²⁸ Die ebenfalls noch im November 1903 erscheinende zweite Auflage wird diesen Untertitel streichen; vgl. SW VII Dramen 5, S. 319: 7 D².

¹²⁹ Hofmannsthal selbst hatte schon die Proben als »sehr gut« empfunden, »besonders die Eysoldt (als Elektra) hat Augenblicke, wo sie ergreifend ist« (an Gerty von Hofmannsthal, 27.10.1903; SW VII Dramen 5, S. 383). Und Gerhart Hauptmann notiert am 6. November: »Bemerkenswert Hofmannsthals ›Elektra‹. Man spielt sehr gut im Kleinen Theater. Viel Theaterkunst hat das Stück lebendig gemacht« (Tagebücher 1897–1905. Hg. von Martin Machatzke. 1987, S. 380 = SW VII Dramen 5, S. 385). Zur Presse-Reaktion siehe »Im Geschwätz der elenden Zeitungsschreiber«. Kritiken zu den Uraufführungen Hugo von Hofmannsthals in Berlin. Hg. von Bernd Sösemann. Berlin 1989, S. 18–26.

Dialog mit Elektra, Elektra dann, wie sie Chrysothemis verführen will mit unrein gewordenen Gebärden – alles das grauenhaft schön, ist im wahren Sinne genial! Freund, Sie haben uns Großes gegeben u. Sie können mit Muth in Ihre Zukunft blicken. Elektra ist mit einigen Gedichten Stephan Georges¹³⁰ das schönste Buch, das wir seit Jahren hatten!

Ich komme sicher nächste Woche! Vielleicht Samstag!

Herzlichen Dank noch für Ihren freundlichen Brief!¹³¹

Ihr

Rudolf Kassner

Der angekündigte und von Hofmannsthal erwartete Besuch kommt wohl am genannten Sonnabend, dem 14. November 1903, zustande, denn auf diesen Tag ist die Widmung datiert, die Hofmannsthal für Rudolf Kassner in ein Exemplar seiner Habilitationsschrift einträgt.

*Hofmannsthal an Kassner*¹³²

<14. November 1903>

Studie | über die | Entwicklung des Dichters | Victor Hugo.

Von | Hugo von Hofmannsthal | Doctor philosophiae.

Der philosophischen Facultät der Universität Wien überreicht | behufs Erlangung der venia legendi für das Gebiet | der romanischen Philologie.

Wien 1901. | Verlag von Dr Hugo von Hofmannsthal.

¹³⁰ Vgl. S. 27f.

¹³¹ Nicht erhalten; vermutlich der Begleitbrief zur »Elektra«.

¹³² Das »Widmungsexemplar für Rudolf Kassner/14.11.1903« wurde angeboten vom Antiquariat Herbert Blank in Stuttgart, im Katalog der 19. Stuttgarter Antiquariatsmesse 1980, S. 15: »Bibliophiler Lederband mit Rückentitel und Deckelvergoldung. Orig.-Karton eingebunden.« Daß erst der Nachbesitzer das Büchlein so kostbar hat binden lassen, erhellt aus einem Brief Kassners an den Verleger und Bibliophilen William Matheson in Olten vom 25.2.1939, in dem er es unter den Widmungsbüchern Hofmannsthals anführt, die er aus materieller Not zu verkaufen gezwungen ist; im Gegensatz zu den anderen Bänden – »Alle sind gebunden u. aus dem Jahr des Erscheinens« – bezeichnet er den »Victor Hugo« als »Broschüre«. Die Hofmannsthal-Bücher insgesamt listet er – mit seinen Preisvorstellungen – wie folgt auf: »Ausgewählte Gedichte. Verlag der Blätter für die Kunst (einmalige Ausgabe, sehr selten) 1903; Studie über Victor Hugo (Dissertationsschrift 1901); D. gerettete Venedig; Elektra; Jedermann; Gesammelte Prosaschriften 3 Bände (vier waren gedacht, drei sind nur erschienen)«. Ob Matheson sie alle – samt Widmungsexemplaren von André Gide und

Im Verlauf der Begegnung findet jenes Gespräch statt, dessen Kassner im Abstand eines halben Jahrhunderts gedenkt: »Ich erinnere mich noch, wie Hofmannsthal zu mir nach einer Vorlesung von Schnitzlers ›Einsamem Weg‹ sagte: ›So etwas möchte ich einmal geschrieben haben.‹«¹³³ Die Lesung hatte zwei Tage zuvor, am Abend des 12. November 1903, in der Wohnung des Autors »mit bedeutender Wirkung« auf die Freunde Richard Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Leo Van-Jung, Felix Salten und Jakob Wassermann stattgefunden und am nächsten Morgen Hofmannsthals, wie Schnitzler im Tagebuch vermerkt, »schönen Brief« hervorgerufen, der das »große Theaterstück« als etwas »Schönes, Tiefes, mit nichts Vergleichbares« rühmt.¹³⁴ Von diesem Urteil wird sich Hofmannsthal freilich später distanzieren und das Drama, ganz im Sinne Kassners, »nach den Jahren des Krieges als schal, ja unleidlich« empfinden.¹³⁵

In bemerkenswerter Übereinstimmung sind sich Kassner und Hofmannsthal des besonderen Werts ihres fruchtbaren persönlichen wie gedanklichen Austauschs bewußt. So bekennst der erste am 5. Dezember 1903 dem Studienfreund Gottlieb Fritz: »Mit wem ich hier verkehre? Seitdem Keyserling weg ist,¹³⁶ mit niemand täglich. Sonst sehr viel mit Chamberlain, Hofmannsthal und einer Fürstin Thurn und Taxis, einer ausgezeichneten Frau von beinahe Cultur«,¹³⁷ während Hofmannsthal drei Tage später in einem Brief an Christiane Thun-

Houston Stewart Chamberlain sowie Büchern von Friedrich Gundolf – erworben oder ob er eine Auswahl und wenn ja, welche, getroffen hat, ist nicht mehr zu klären; jedenfalls wird Kassner am 4. März 1939 »die Bücher, die Sie wünschen, heute oder morgen in zwei Paketen abschicken«. Da die Studie über Hugo im Antiquariatshandel offeriert wurde (der damalige Käufer ist laut freundlicher Mitteilung von Herrn Herbert Blank nachträglich nicht mehr zu ermitteln), bleibt zu hoffen, daß künftig weitere dieser Widmungsexemplare auftauchen werden.

¹³³ KW X, S. 377.

¹³⁴ Arthur Schnitzler, Tagebuch 1903–1908. Wien 1991, S. 49 (Kassner ist nicht anwesend); BW Schnitzler, S. 177f.

¹³⁵ KW X, S. 377. Die Uraufführung findet am 13. Februar 1904 im Berliner »Deutschen Theater« unter Otto Brahm statt, der die Vorstellung bei einem Gastspiel am 15. Mai 1906 auch in Wien zeigen wird. Als das Burgtheater am 19. Februar 1914 eine eigene Produktion herausbringt, ist das Stück »den meisten Kritikern bereits in eine historische Ferne gerückt« (Renate Wagner, Brigitta Vacha, Wiener Schnitzler-Aufführungen 1891–1970. München 1971, S. 50).

¹³⁶ Keyserling hatte, »den Naturwissenschaften untreu geworden«, Wien Anfang 1903 verlassen und war, »fest entschlossen, fortan als Schriftsteller <s>einen Weg zu machen«, nach Paris gereist, wo er sich bis 1906 »die längste Zeit über«, mit zeitweiligen Unterbrechungen »in England und Italien«, aufhalten wird (Keyserling, Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 124, 171). Am 28. Januar 1903 hatte Kassner an André Gide geschrieben: »Damit ich also von Paris u. von Ihnen etwas höre, habe ich gestern meinen Freund Graf Hermann Keyserling dahin geschickt« (JbdSG XXX, 1986, S. 109).

¹³⁷ Briefe an Tetzl, S. 130.

Salm formuliert: »Heute beim Theetrinken in der Dämmerung haben wir <Hofmannsthal und seine Frau Gerty> ein Gespräch geführt [...] und da sind wir draufgekommen, dass Sie die einzige Person ausser unsren paar alten Freunden (zu denen auch Kassner dazugekommen ist) ist, auf die man sich freut. Wir sind unglaublich isoliert in diesem Wien.«¹³⁸

Die derart beklagte Isolation wird unterbrochen, als Hofmannsthal am 15. Januar 1904 in der Wiener Grillparzer-Gesellschaft seinen Vortrag über »Das Verhältnis der dramatischen Figuren Grillparzers zum Leben« hält. Wie Schnitzlers Tagebuch anmerkt, sind »alle Bekannten« vertreten,¹³⁹ darunter Gräfin Thun-Salm¹⁴⁰ und Kassner.¹⁴¹ Im Anschluß an die – in Schnitzlers Urteil – »interessante« Rede zieht sich Hofmannsthal – »ich hab' doch von Wien absolut fortwollen«¹⁴² – nach Venedig zurück, um dort ungestört neue und alte dramatische Projekte zu bewältigen. Außer dem »Geretteten Venedig«, das »endlich fertig« werden soll, spielt er mit den »Bacchen«, dem »Ödipus auf Kolonos« und »noch anderen Dingen« »im Kopf herum«. Vor allem aber beschäftigt ihn »das Mysterium Jedermann«,¹⁴³ auf das ihn ein Dreivierteljahr zuvor Clemens Franckenstein aufmerksam gemacht hatte. Am 12. April 1903 hatte der Freund ausführlich seine Eindrücke von einer Vorstellung der Elizabethan Stage Society in London geschildert, hatte das Textbuch beigelegt und versucht – »da scenische Anmerkungen fehlen« –, auf gesonderten Blättern »eine Idee von der Aufführung zu geben«. Am 22. Dezember 1903 waren auf – nicht erhaltene – Rückfragen hin – ergänzende Anmerkungen gefolgt.¹⁴⁴ Diese Fäden greift Hofmannsthal auf, als er, wie Kassner formuliert, damit beginnt, »im Geiste sich mit dem Jedermann zu beschäftigen.«¹⁴⁵ Doch ehe »ab 24 I 1904« die eigentliche Arbeit beginnt,¹⁴⁶ wendet sich Hofmannsthal an Kassner als ausgewiesenen Kenner englischer Literatur und erbittet dessen Urteil über das beigefügte Textbuch samt den Szenenanweisungen aus Franckensteins Feder. Auf diesen nicht erhaltenen Brief geht Kassner unverzüglich ein.

¹³⁸ BW Thun-Salm, S. 97f.

¹³⁹ Arthur Schnitzler, Tagebücher 1903–1908. Wien 1991, S. 57.

¹⁴⁰ BW Thun-Salm, S. 101: »Der Saal soll sehr überfüllt sein. [...] Ich verspreche mir von dem Vortrag gar nichts, weil ich durch Abhaltungen [...] viel zu wenig Zeit hatte, ihn ordentlich zu machen.« – Erhalten geblieben sind Notizen zur Einleitung der Rede: GW RA I, S. 26–32.

¹⁴¹ Vgl. S. 51 mit Hofmannsthals vermutlich diesem Ereignis geltendem Hinweis.

¹⁴² An Hermann Bahr, 20.1.1904: B II, S. 135f.

¹⁴³ B II, S. 136.

¹⁴⁴ SW IX Dramen 7, S. 233–236; BW Franckenstein, S. 67–72, 74f.

¹⁴⁵ So Kassner 1946: KW X, S. 313. Vgl. Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 4. 1904–1905. Wien, Köln, Weimar 2000, S. 126.

¹⁴⁶ So die nachträgliche Datierung auf dem Konvolutumschlag H IV A 6.1: SW IX Dramen 7, S. 99, 114.

Wien 21/1 04.
<Donnerstag>

Lieber Hofmannsthal!

Nur ganz schnell, weil ich ins Concert muß u. den Brief noch mitnehmen will. Ich habe den Every-man gelesen. Ja was soll man da sagen? Es ist eines der lebendigsten Dinge, die ich kenne. Als Drama das, was Thomas von Aquino oder ein Fresco im Campo santo (der Trionfo della morte etwa)¹⁴⁸ für das Mittelalter ist. Ob es eine deutsche Übersetzung gibt?¹⁴⁹ Die Inszenierung in London ist herrlich u. wahrhaftig eine Neuschöpfung! Daß Everyman mit einer Laute kommt u. diese dann dem Fellowship gibt¹⁵⁰ – wie schön! Es ist katholisch ja, aber nur eine Seite, die scolastische, die dann in den Protestantismus überging zeitlich zwischen Chaucer u. Bunyan.¹⁵¹ Nicht die heiße, mystische, die Sie auch an den spanischen Dramen¹⁵² interessieren mag.

¹⁴⁷ 1 gefalteter Briefbogen, 2 beschriebene Seiten; gedruckt in: Die Presse, Wien, 11.9. 1973, S. 5 (= Hirsch, S. 185); SW IX Dramen 7, S. 236f.

¹⁴⁸ Schon in der »Mystik« (KW I, S. 132) hatte Kassner den Campo santo in Pisa mit Francesco Traianis »Triumph des Todes« erwähnt; inzwischen hatte er ihn auf seinen Italienreisen selbst besichtigt.

¹⁴⁹ Ins Deutsche wird der »Everyman« erst 1905 (von Wilhelm von Guérard) und 1906 (von Friedrich Georg Holweck) gebracht; vgl. SW IX Dramen 7, S. 110.

¹⁵⁰ Diese Einzelheit hatte Franckenstein mitgeteilt: »Fellowship geht auf die Bühne 2 u. tritt auf ›Everyman‹ zu. / ›Everyman‹ reicht ihm beim Abschied seine Laute« (SW IX Dramen 7, S. 233).

¹⁵¹ Geoffrey Chaucers (um 1340–1400) umfangreiches Werk – und nicht nur die »Canterbury Tales« – bildet den Höhepunkt der mittelalterlichen Literatur Englands; Kassner hatte schon in der »Mystik« verschiedentlich dies vielgestaltige Œuvre berührt (KW I, S. 119f., 212ff.). Auf John Bunyan (1628–1688), den Dichter und Baptistenprediger, wird er in seinem Essay über »Robert Browning und Elisabeth Barrett Barrett« im Juli-Heft 1904 der »Neuen Rundschau« eingehen und dabei den »Protestanten« Robert Browning mit Bunyans »Christ« vergleichen, diesem »Nationalhelden englischer Moral« (KW II, S. 126), dessen allegorischen Weg durch die Gefahren und Leiden des Lebens bis zur himmlischen Stadt Bunyans »Pilgrim's Progress« beschreibt.

¹⁵² Hofmannsthal hatte nach Franckensteins erstem Hinweis am 23. April <1903> erklärt, daß er »ziemlich viele wunderschöne solche Moralitäten und mystères kenne«, und »besonders die in der Erfindung wundervollen Autos von Calderon« hervorgehoben (BW Franckenstein, S. 71f.). Seine Beschäftigung mit Calderons Werk läßt sich bis ins Jahr 1891 zurückverfolgen und hatte, wie Kassner vermutlich weiß, in der seit Ende 1901 durchdachten Bearbeitung von Calderons »Das Leben ein Traum« ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden (s. Anm. 19); die Bruchstücke dieses Versuchs werden am 15.5. 1910 in der Wiener »Zeit«

Doch wir sprechen noch davon! Hoffentlich haben Sie sich wieder ganz erholt u. fanden die Stimmung.¹⁵³ Grüßen Sie bestens bitte Hans!¹⁵⁴ Herzlichst u. auf baldiges Wiedersehen

Ihr

Rud. Kassner

Ende 1903 hatte sich Kassner, wie es in einem Brief an Gottlieb Fritz vom 5. Dezember 1903 heißt,

der Freien Bühne, die zwei sehr anständige Artikel im Nov~~<ember>~~-Heft über meine Bücher¹⁵⁵ brachte, mit 1–2 Artikel verpflichtet, schließlich verpflichten müssen,¹⁵⁶ und da ich sonst immer beschäftigt bin und ganz und gar nicht schnell (ob ich jetzt 5– oder 35 Mk pro Seite bekomme) schreibe, so darfst Du also bei mir nicht eine allzu große Fruchtbarkeit erwarten.¹⁵⁷

Diese Zusage sowie das Wissen um Kassners grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber journalistischen Arbeiten stehen wohl hinter der Initiative, die Hofmannsthal allem Anschein nach Anfang Februar 1904¹⁵⁸ mit einem undatierten Brief an Oscar Bie, den Herausgeber der »Neuen Rundschau«,¹⁵⁹ ergreift:

erscheinen: »Das Leben ein Traum. Eine Umschreibung nach Calderon« (vgl. SW XV Dramen 13, S. 157f.).

¹⁵³ In einem Brief an Hermann Bahr, Venedig, 20.1.1904, bekennt Hofmannsthal, er fühle sich »eigentlich ganz wohl, [...], besonders, wenn ich allein und still bin und nicht so unleidlich abgespannt oder angespannt, wie ich in Wien fast immer bin« (B II, S. 135f.); ähnlich teilt er seiner Mutter Anna am 24.1.1904 (B II, S. 137, Datum nach SW IX Dramen 7, S. 237) mit: »Es hat doch die so wohltuende, vollständige Einsamkeit und der helle freundliche Himmel eine entschiedene Wirkung auf meinen Kopf, und zwar bei verhältnismäßig ruhigen Nerven, und das ist immer der Zustand, wo ich hoffen kann, wieder in die Arbeit hineinzukommen.«

¹⁵⁴ Hans Schlesinger.

¹⁵⁵ Im Novemberheft der »Neue Rundschau« (XIV. Jg. der freien Bühne, 1903, S. 1133–1138 und 1228–1230) hatte Erwin Kirchner die »Mystik« und den »Indischen Idealismus« einfühlsam und lobend besprochen.

¹⁵⁶ Die entsprechende Redaktions-Korrespondenz ist verloren.

¹⁵⁷ Briefe an Tetzl, S. 129f.

¹⁵⁸ Im ersten Teil des Briefes (Fischer-Almanach 87, S. 83) empfiehlt Hofmannsthal ein »modern kunstgewerbliche oder künstlerische Probleme behandelndes Manuskript« Eberhard von Bodenhausens für die »Neue Rundschau«; am 20. Februar 1904 dankt Bodenhausen für »alle Deine Hilfe. [...] An Bie habe ich das Ding gesandt« (BW Bodenhausen, S. 41); Bodenhausens Essay »Aufgaben der Kunstgeschichte« wird im Mai-Heft der »Neuen Rundschau« veröffentlicht.

¹⁵⁹ Der Kunstdramaturg Oscar Bie (1864–1938) hatte im Frühsommer 1894

Nun möchte ich noch etwas sagen, was ganz vertraulich ist. Ich habe nicht nur keinen Auftrag von dem Betreffenden, sondern wie ich seine Denkungsweise kenne, würde er mich sehr heftig desavouieren und mir vielleicht böse sein. Es ist folgendes: ich weiß, Sie bringen den wundervollen Aufsatz von Rudolf Kassner über Baudelaire (ich kenne ein paar Bruchstücke daraus)¹⁶⁰ – und auch Fischer bringt in einem Buch etwas von ihm, eine Einleitung zu Browning,¹⁶¹ glaub' ich. Nun kenne ich ja die materiellen Schwierigkeiten usf. Aber ich möchte Sie bitten, zahlen Sie Kassner nicht zu schlecht, sondern möglichst anständig. Er wird jedes Honorar nehmen, auch das schlechteste, stillschweigend. Aber er wird zu schreiben aufhören, d.h. er wird es nicht mehr der Mühe wert finden, – materiell unabhängig im bescheidensten Sinn ist er, und total bedürfnislos – Aufsätze zu schreiben und ganz bei seinen großen philosophischen Arbeiten bleiben. Und das fände ich unendlich schade. Ich glaube, daß er die Möglichkeit des bedeutendsten literary man, des bedeutendsten Kulturschriftstellers, ist, den wir in Deutschland je hatten. Und ich kenne seinen merkwürdigen Charakter. Er ist vom Schicksal außerordentlich gestellt, hat zwei lahme Füße¹⁶² und die größte Heiterkeit des Geistes. Geht auf Krücken und Stöcken und ist

von Otto Julius Bierbaum die Herausgabe der »Freien Bühne«, ab 1904 umbenannt in »Die neue Rundschau«, übernommen, die im S. Fischer-Verlag erscheint; zu einer persönlichen Begegnung mit Kassner wird es im September 1904 in Berlin kommen, siehe S. 57f.

¹⁶⁰ Poeta Christianissimus/Über Charles Baudelaire; in: Die neue Rundschau. XVter Jg. der freien Bühne. Erster Band, 1904, S. 622–631 (Mai-Heft); 1906 in den Sammelband »Motive« übernommen: KW II, S. 137–152. Am 3. März 1904 wird Kassner Gottlieb Fritz in diesem Zusammenhang eröffnen: »Die Neue Rundschau wird nächstens einen Essay über Baudelaire von mir bringen. Das war eigentlich meine Winterarbeit und ist eher aus den Abfällen des Herbstes gemacht, in dem ich sehr gut gearbeitet hatte« (Briefe an Tetzl, S. 131). Hofmannsthal seinerseits wird Gedanken Kassners über die Einheit von Priester und Opfer, die auch schon im »Indischen Idealismus« zur Sprache gekommen waren (s. Anm. 100), in »Ödipus und die Sphinx« aufgreifen, vgl. SW VIII Dramen 6, S. 24, 107, 610; 634.

¹⁶¹ Rudolf Kassner | Robert Browning und Elisabeth Barrett Barrett; in: Die neue Rundschau. XVter Jg. der freien Bühne. Zweiter Band, 1904, S. 769–774 (Juli-Heft); ebenfalls später unter dem Titel »Robert Browning und Elisabeth Barrett« übernommen in den Band »Motive«: KW II, S. 122–130; der Plan, den Essay der Ausgabe »Briefe von Robert Browning und Elizabeth Barrett Barrett. Ins Deutsche übertragen von Felix Paul Greve« (Berlin: S. Fischer 1905) als Einleitung voranzustellen, wird nicht verwirklicht.

¹⁶² Kassner ist seit seinem neunten Lebensmonat als Folge einer Poliomyelitis an beiden Beinen gelähmt; vgl. KW VII, S. 315.

ein leidenschaftlicher Reisender. Und gewisse kleine Geldsummen, die ihm Reisen ermöglichen, sind so ziemlich das einzige, was ihn zu einer Betätigung nach außen veranlassen könnte. Sonst verschwindet er, und wer dabei verliert, sind wir. Ich kenne Sie gut genug, um zu wissen, daß es ausgeschlossen ist, daß Sie mich mißverstehen. Auch ist dies keineswegs eine ‚Intervention‘, nichts weniger als das. Und nochmals: ich meine keine exzessionellen Honorare, sondern nur solche, die zum Rang der Sachen und zu ihrem konzentrierten Reichtum in irgendwelchem Verhältnis stehen.¹⁶³

Und Bie beruhigt Hofmannsthal am 23. Februar 1904 mit der Versicherung: »Für Kassner werde ich ganz in Ihrem Sinne eintreten.«¹⁶⁴

Vier Wochen später bezeugt das Rodauner Fremdenbuch unter dem Datum »29. III.«¹⁶⁵ mit dem Namen »Friedrich Gundolf« sowie den Initialen »S. G.« das erste und einzige persönliche Zusammentreffen Kassners mit Stefan George, welches Hofmannsthal arrangiert hatte. Georges Hinweis vom Anfang März 1904, er werde »um die wende des monats in Wien« sein, »allerdings nur für 3–4 tage«, beantwortet Hofmannsthal mit der Erwartung, »Sie schenken mir mehrmals halbe und dreiviertel Tage, wir sind im Zimmer und Freien zusammen und ich kann Ihnen ein und den anderen Freund zeigen.« Der plötzliche Tod von Hofmannsthals Mutter am 22. März¹⁶⁶ verhindert – trotz Georges Verständnis für eine mögliche Absage – den Besuch nicht. Und so trifft George am Mittag des 29. März 1904 in Rodaun ein.¹⁶⁷ Kassner, als einziger der von Hofmannsthal verheißenen Freunde, erinnert sich aus der Rückschau eines Menschenalters:

¹⁶³ B II, S. 138f.; Fischer-Almanach 87, S. 83f. Noch zwei Jahre später, als er sich bereits von der »Neuen Rundschau« gelöst hat, räumt Hofmannsthal Oscar Bie gegenüber am 24. November <1906> ein: »In den letzten Heften der Rundschau freute mich vieles«, um dann aber mit Blick auf den »Venezianischen Epilog« von Kurt Singer (Die neue Rundschau. XVIIter Jg. der freien Bühne. 2. Bd. 1906, S. 1374–1380) kritisch anzumerken: »Worüber aber nicht möglich ist zu sprechen, ist ein Ding wie das venezianische Geplätzcher des Herrn Kurt Singer. Das verdirbt nicht ein Heft sondern ein ganzes Quartal. Was für ein Affe! Ihr Affe und Kassners Affe zugleich, ein doppelt infizierter Affe, das ist zu viel!« (Fischer-Almanach 87, S. 105)

¹⁶⁴ Fischer-Almanach 87, S. 84.– Peter de Mendelssohns Hinweis, Hofmannsthal habe »den Dreißigjährigen <Kassner>, der bis dahin nur wenig veröffentlicht hatte, Bie und der ‚Neuen Rundschau‘ zugeführte« (S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main 1970, S. 322f.), scheint im Lichte dieser Zeugnisse korrekturbedürftig.

¹⁶⁵ Kassner hat sich diesmal – wie bei allen seinen auf den 9. März 1902 folgenden Besuchen – nicht mehr ins Gästebuch eingetragen.

¹⁶⁶ Vgl. S. 86, Anm. 325.

¹⁶⁷ BW George (1953), S. 211–214; Stefan George, Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972, S. 154.

Ich bin mit Stefan George nur einmal zusammengetroffen, 1904 bei Hugo von Hofmannsthal, in dessen Haus zu Rodaun. Friedrich Gundolf, den Meister auf der Reise begleitend, war dabei. George hatte einmal die Absicht gehabt oder hatte sie noch, meinen Aufsatz »Die Ethik der Teppiche«, aus den »Essays«,¹⁶⁸ als Sonderabdruck im Verlag der »Blätter für die Kunst« herauszugeben, war von meinem Buch über die englischen Dichter [...] eingenommen gewesen, hatte oft, wie man mir erzählte, daraus vorgelesen, und so sollten wir uns einmal sehen, was eben in Rodaun geschah. Ich war infolge von Tratsch und Gerüchten, die um George stets im Schwange waren, auf ein priesterliches Gebaren seinerseits gefaßt, doch nichts davon trat zutage, er war der denkbar einfachste Mensch in seinem blauen, etwas spiegelnden Anzug und der hohen Kragenkrawatte, als ununterbrochen, auch nachdem der Tee serviert worden war, Sandwiches und drehte sich zwischendurch aus türkischem Tabak mit seinen von Nikotin gebräunten Fingern die Zigaretten [...]. Er las uns aus seiner Dante-Übersetzung¹⁶⁹ vor: murmelnd Wort an Wort reihend, jedes Pathos vermeidend, als läse er Zauberformeln. [...] Es war eindrucksvoll, wenn auch nicht ganz befriedigend. Es vermochte einen aber über das Verhältnis Georges zur Musik aufzuklären. Ich stand damals noch sehr im Banne der Musik Richard Wagners, wovon die erste Auflage der »Moral der Musik« Zeugnis ablegen kann. Davon wollte George nun nichts wissen; er wurde ganz böse, als ich ihn, nicht ohne die gebotene Deferenz, nach seiner Stellung zur Musik und so weiter fragte. Das könnte er mir jetzt nicht in fünf Minuten erklären, auf jeden Fall sei sie ganz verschieden von der meinen.

Vor dem Abschied mußten wir uns noch ins Fremdenbuch eintragen. Zuerst kam der Meister an die Reihe, der nur S. G. hineinschrieb. Als Gundolf auf ihn folgte, der den ganzen Nachmittag über kaum den

¹⁶⁸ Der Aufsatz war unter dem Titel »Die Ethik der Gobelins« am 15. September 1900 in der »Wiener Rundschau«, IV. Jg., Nr. 18, S. 309–313, erschienen und dann mit der Überschrift »Die Ethik der Teppiche« 1906 in die »Motive« übernommen worden (KW II, S. 104–112); abermals übergangen, wird er als »Die Moral der Teppiche« 1923 in die »Essays« eingehen; vgl. KW I, S. 519f.

¹⁶⁹ Zwei erste (?) »Proben« dieser Übertragung hatte George Anfang 1901 an Melchior Lechter gesandt, der dafür am 8. Januar dankt (Melchior Lechter und Stefan George, Briefe. Hg. von Günter Heintz. Stuttgart 1991, S. 153; vgl. Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel, S. 107). Die erste öffentliche Ausgabe wird 1909 bei Georg Bondi veranstaltet, die endgültige Fassung von 1925 erscheint in Band 10/11 der Gesamtausgabe von 1932.

Mund aufgetan hatte und nur von Zeit zu Zeit mädchenhaft errötete, so oft man sich an ihn mit Blick oder Rede wandte, rief George: Dischtanz halte, Gundel, Dischtanz! Nach Jahren wurde mir diese kleine, an sich ganz bedeutungslose Szene so wiedergegeben, als hätte George den Ausruf: Dischtanz halte, Gundel, drohend, befehlend getan. In Wirklichkeit sagte er es scherzend, sich ein wenig über die Verschämtheit und die zögernde Bescheidenheit des Jüngers lustig machend, wohl auch über sich selber, soweit so etwas überhaupt vorstellbar ist.¹⁷⁰

Hofmannsthal bleibt sich der Nähe seiner Freunde dankbar bewußt und schreibt in diesem Sinne, noch unter dem lastenden Eindruck von Sterben und Tod der Mutter, am 6. April 1904 an Marie Taxis: »Die hübschen Abende bei Ihnen und die paar, die Kassner heraussen verbracht hat, waren das freundlichste in diesem Winter, der so traurig enden musste.«¹⁷¹ Als Kassner zwei Wochen später aber-

¹⁷⁰ Buch der Erinnerung (1938/1954): KW VII, S. 86–88. In seinen Erinnerungen »Paris (1900)« wird Kassner nachtragen, daß George ihn seinerzeit auch um »mein Urteil über Anatole France« – Kassner hatte ihn im Frühjahr 1903 in Rom kennen gelernt – direkt anging. [...] ich sollte heute einmal das Richtige über einen Mann sagen, der ihm nicht viel gäbe, an dem man aber offenbar nicht so ohne weiteres vorbeikönne« (KW IX, S. 374f.). Viele Jahre später wird Kassner einen »lustigen (wie der Papa sagt ›absichtlichen‹) Traum« über George und Gundolf erzählen, den Christiane von Hofmannsthal am 11.1.1926 Thankmar von Münchhausen referiert: Christiane von Hofmannsthal, Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt am Main 1995 (künftig zitiert als: Christiane, Briefe), S. 71. – George schätzt neben Kassners »Mystik« und »Tod und die Maske« vor allem die Platon-Übersetzungen, von denen der »Phaidros« zu den »wenigen Büchern« seiner Handbibliothek zählt (vgl. Herbert Steiner, Begegnungen mit Dichtern. Tübingen 1963, S. 14; Kurt Hildebrandt, Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. Bonn 1965, S. 79). Kassner seinerseits bewundert Georges »Teppich des Lebens« (s. S. 27f.) und den »Stern des Bundes«; vgl. Stefan George, Dokumente seiner Wirkung. 1974, S. 148; Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner, Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt am Main, Leipzig 1997 (künftig zitiert als: Freunde im Gespräch), S. 81, 209. – In späteren Jahren wird er sich allerdings von dem Dichter wie von dem Menschen distanzieren: »Meine Abneigung zu George ist immer gewachsen u. heute ganz entschieden«, bekennt er Gertrud von Heiseler am 4.2.1958; und Erich Pfeiffer-Belli hatte bereits am 25.11.1949 lesen können, daß Kassner bei »sehr genauen Blicken« ins »Jahr der Seele« und den »Siebenten Ring« »doch entsetzt« gewesen sei »ob manchem, vielem, vielem«; »er ist imposant dort, wo der Wille, die Domination auch in Form der Bewunderung, Bejahung im Spiel ist. [...] Ich stehe nicht an, S. G. zum ganz Unguten der Deutschen seit 1890 oder 1870 dazu zu zählen. [...] Wie unheimlich sich doch das deutsche Schicksal in ihm widerspiegelt.«

¹⁷¹ Auch in den folgenden Jahren sprechen die erhaltenen Briefe zwischen Hofmannsthal und Marie Taxis immer wieder von Verabredungen und Zusammenkünften mit dem gemeinsamen Freund.

mals in Rodaun weilt – am 21. April 1904 notiert Hofmannsthal ins Tagebuch: »Donnerstag: [...] nachmittags Kassner und Schoenach¹⁷² hier [...]« – scheint dies die letzte Begegnung gewesen zu sein, ehe die unerquickliche Liliencron-Donath-Diskussion losbricht. Im Frühjahr 1904 hatte der Journalist und Lyriker Alfred Donath eine Festschrift »Zum 60. Geburtstage Detlev von Liliencrons« unter dem Titel »Österreichische Dichter« herausgegeben. 88 österreichische Autoren hatten Beiträge geliefert, so daß sich Donath in seiner Einleitung zu der Aussage berechtigt glaubte: »Die österreichischen Dichter überreichen Dir, dem großen Norddeutschen, dieses Werk zu Deinem sechzigsten Geburtstage. Ich darf wohl sagen: die österreichischen Dichter; denn nur sehr wenige fehlen.« Unter ihnen Hofmannsthal, der eine solche Huldigungsgeste verweigert, da er, wie er Felix Salten am 23. Januar aus Venedig bekennet, »darum nichts schicken <kann,> weil er <Liliencron> mir als Künstler aufs äusserste gegen den Strich geht, weil mir bei ihm – der fast Genie hat – manchmal eine gewisse deutsche Art zu arbeiten, oder besser nicht zu arbeiten, aufs degoutanteste entgegentritt.«¹⁷³ Eine ähnlich lautende Karte geht an Donath, der sie publik macht und damit Hofmannsthal zu einer »nicht klugen und unmanierlichen Erwiderung«¹⁷⁴ herausfordert, zu der ihn der streitbare Kassner offenbar ermuntert. Und so schreibt er an Karl Kraus:

Rodaun, 11. Mai 1904

Sehr geehrter Herr Kraus,
von einer kleinen Reise zurückgekehrt, erhalte ich durch Dr. Rudolf Kassner, den ich seit vierzehn Tagen nicht gesehen hatte, die Nachricht von einer Affaire, die ich deswegen nicht ignorieren will, weil durch

¹⁷² Gustav Schönaich (1840–1906), Redakteur der »Wiener Allgemeinen Zeitung« und Musikkritiker am »Wiener Tagblatt«. Hermann Graf Keyserling schildert Schönaich als »geistreichen, aber charakterlosen und schmarotzerhaften greisen Musikkritiker, welcher mehr von Falstaff hatte als irgendein Mensch, dem ich begegnet bin« (Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 171).

¹⁷³ HB 12, 1974, S. 395.

¹⁷⁴ So Arthur Schnitzler, Tagbuch 1903–1908. Wien 1991, S. 72: 2. Juni 1904; vgl. Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 4: 1904–1905. Wien, Köln, Weimar 2000, S. 151: 21.5.1904 (»Hugos Dummheit gegen Donath«); S. 157: 23.5.1904 (»Hugos Dummheit«). Hofmannsthal selbst versucht die von ihm sogenannte »Unüberlegtheit einer sehr dummen Stunde« am 26.5.1904 Felix Salten gegenüber zu rechtfertigen (HB 12, 1974, S. 397). Trotz seiner Abneigung wird er einer anderen Festschrift: »Detlev von Liliencron im Urteil zeitgenössischer Dichter. Dem Dichter der ›Adjutantenritte‹ und des ›Poggfred‹ überreicht von Dr. Fritz Böckel« (Berlin und Leipzig 1904, S. 71) einige kurze – gewundene – Zeilen nicht verweigern (GW RA I, S. 635). Wenn er dann wenig später, im August 1904, auf dem Ausseer »Ramgut« in ausgelassener Stimmung abends »laut Gedichte von Liliencron« vorliest, so trägt dazu offenkundig »eine Menge Schnaps« bei (B II, S. 154).

mein Schweigen Detlev v. Liliencron – um meine privaten Ansichten über ihn handelt es sich in dieser Klatschgeschichte – in der Vermutung bestärkt werden könnte, daß ich so über ihn und seine Arbeit denke, wie man es ihm geklatscht hat. Es werde, so verständigt mich Dr. Kassner, kolportiert: ich habe meinen Beitrag zu einer in Wien von einem Herrn Donath herausgegebenen Huldigungsschrift mit einer für Liliencron sehr verletzenden Motivierung verweigert. Ich fühle einen ziemlichen Ekel bei dem Gedanken, daß ein privater Brief, den ich an Herrn Donath zu richten die überflüssige Freundlichkeit hatte, den Anlaß und das Material zu dieser Geschichte hergegeben hat. Dieser mir im Übrigen unbekannte Herr Donath schrieb mir mehrmals im Laufe des Winters, einen Beitrag zu der von ihm herausgegebenen Festschrift erbittend. [...]

PS. Ich habe oben jenen Herrn Donath als mir unbekannt bezeichnet. Nun macht mich Dr. Kassner aufmerksam, daß er zufällig Zeuge war, wie sich der genannte Herr mir gelegentlich einer Vorlesung in einem öffentlichen Lokal vorstellte.¹⁷⁵ So muß ich also das obige Adjektiv zurücknehmen. [...]¹⁷⁶

Am 12. Mai 1904 vermerkt Hofmannsthals Tagebuch:

Donnerstag 12ter abends Kassner hier. Ich lasse mich hinreißen, ihm in der Angelegenheit Liliencron einen offenen Brief für die Fackel mitzugeben.¹⁷⁷

Im folgenden Monat begibt sich Kassner nach Italien. Der noch Anfang März geäußerte Plan, »nach einem kurzen Abstecher in Oberitalien« den Sommer »in Tirol zubringen« zu wollen¹⁷⁸ – ein Gedanke, auf den der Eingangssatz der folgenden Postkarte anspielt –, läßt er fallen und bleibt statt dessen von Juni bis Ende August in Tai di Cadore im Tal der Ampezzaner Dolomiten.

¹⁷⁵ Vermutlich anlässlich des Grillparzer-Vortrags am 15. Januar 1904 in der Wiener Grillparzer-Gesellschaft, s. oben S. 43.

¹⁷⁶ Die Fackel. VI. Jahr. Nr. 162. Wien, 19. Mai 1904, S. 24–26; GW RA I, S. 636–638 (mit kleinen orthographischen Abweichungen). Vorausgeht ein ebenfalls auf den 11. Mai datierter – nicht abgeschickter – Brief in weit schärferem Ton; er ist in Hofmannsthals Nachlaß erhalten geblieben; zum ganzen Vorgang s. Reinhard Urbach, Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation, in: HB 12, 1974, S. 394–398.

¹⁷⁷ HB 12, 1974, S. 395.

¹⁷⁸ Briefe an Tetzl, S. 131: 3.3.1904.

Kassner an Hofmannsthal¹⁷⁹

<Tai di Cadore, 26. Juni 1904>

<Sonntag>

L.H. Also nicht nach Schönberg.¹⁸⁰ Sie müssen mich nun hier besuchen. Meine Ad. ist Hotel Venezia in Tai di Cadore Prov. Belluno Oberitalien.

Nächstens schreibe ich einmal. Grüßen Sie bitte vielmals Frau u. Kinder,¹⁸¹ sowie die Beers

Ihr Rudolf Kassner

In Tai di Cadore kann Kassner die Buchfassung seiner Übersetzung des »Philoktet« von André Gide entgegennehmen. Schon am 10. Februar 1904 hatte er den im Vorjahr von Hofmannsthal inspirierten Plan dem Verlagsleiter Rudolf von Poellnitz nahegebracht und erklärt: »Sie kennen vielleicht das Werk, es ist entschieden eines der reifsten Werke des modernen Frankreich u. Gides bestes! [...] Im übrigen beginnt Gide hier bekannt zu werden, Sie wären der erste, der eines seiner Bücher bringt.« Das Vorhaben wird unverzüglich in Angriff genommen; die Drucklegung bei der Offizin W. Drugulin in Leipzig schließt sich, wie aus interner Verlagskorrespondenz hervorgeht, im März unmittelbar an jene der zweiten Auflage von Hofmannsthals »Tod des Tizian«¹⁸² an, dem sie in Format und Ausstattung folgt. Am 11. Juli 1904 sagt Kassner dem Verleger für die »Übersendung« des kleinen Buches Dank und lässt, vermutlich von Tai oder bei späterer Gelegenheit, Hofmannsthal ein Exemplar dieser letztlich von ihm angeregten Ausgabe zukommen.¹⁸³

¹⁷⁹ Ansichtskarte: Antica Casa Rustica Cadorina: Herrn Hugo v. Hofmannsthal/Rodaun / bei Wien N.Ö/Austria. Stempel: Hôtel Cadore Venezia. Tai di Cadore: 26.6.04; Rodaun: 28.6 <04>. Text auf der Ansichtsseite.

¹⁸⁰ Kurort im Stubaital, Tirol.

¹⁸¹ Christiane (geb. 14.5.1902) und Franz (29.10.1903); Raimund wird erst 1906 geboren.

¹⁸² Der Tod des Tizian | Ein dramatisches Fragment | von Hugo vom Hofmannsthal (SW III Dramen 1, S. 737; 4D²); vgl. BW Insel, S. 135f.

¹⁸³ Da eine eingeschriebene Widmung fehlt, lässt sich im Nachhinein nicht feststellen, ob das Büchlein vom Verlag verschickt (ein entsprechender Auftrag fehlt in der Korrespondenz) oder doch eher nach Kassners Rückkehr persönlich in Wien überreicht wird.

Philoktet oder | der Traktat von | den drei Arten | der Tugend

Von | André Gide

in deutscher Umdichtung | von Rudolf Kassner

Insel-Verlag Leipzig | 1904¹⁸⁴

In diesen Wochen vermag Kassner, die Arbeit an seiner »Moral der Musik« entscheidend zu fördern. »Ich bin sehr weit gekommen«, teilt er Elsa Bruckmann in der zweiten Augusthälfte mit: »die zwei Briefe, die mir noch fehlten, der über den Musiker u. der andere über die Grenzen¹⁸⁵ sind in zweiter Bleistiftredaction schon fertig, jetzt mache ich mich an die Tintenredaction. Fehlt noch der Prolog,¹⁸⁶ der eine Arbeit 8 glücklicher Tage sein soll. Das war ein seltener, hoher, blauer Sommer.«

Am 26. August bricht er nach München auf, um dort die »Bruckleute« und Eduard von Keyserling zu besuchen. Dabei hält er am schon im Vorjahr ins Auge gefaßten Plan eines anschließenden Aufenthalts in Berlin¹⁸⁷ unbeirrt fest, wo er im Hause seiner Schwester Marie und deren Gatten Georg Friemel abzusteigen gedenkt. »Das wird ein vielfaches Herumreichen werden in Deutschland, eine Apostel, Verleger Freundschafts u. Verwandtschaftsreise. Wie der hl. Paulus nach Korinth, so gehe ich einfach überall hin«, hatte er noch von Tai Elsa Bruckmann angekündigt und mit Blick auf die »Moral der Musik« erklärt: »Ich kann den October für meine Arbeit absolut nicht entbehren. Alles Letzte muß im October resp. Nov. noch geschehen.«

¹⁸⁴ FDH 6448: »Dieses Buch wurde bei W. Drugulin in Leipzig gedruckt in einer einmaligen Auflage von 500 handschriftlich nummerierten Exemplaren, davon dieses No. 146«. Die vom Verlag zu verantwortende Bezeichnung »Umdichtung« wird den geharnischten Unmut des Autors hervorrufen: »Umdichtung ist eine Frechheit des Verlages, die mir ganz u. gar nicht angenehm ist. Echt modern deutsch großartig, wenn es nichts kostet, als ob man die Worte umsonst hätte, diese Lumpen« (an Elsa Bruckmann, August 1904).

¹⁸⁵ Mit Bezug auf den Fünften Brief: »Von der Bildung des Musikers«, sowie den abschließenden Sechsten Brief: »Von den Grenzen«.

¹⁸⁶ »Joachim Fortunatus' Gewohnheiten und Redensarten. Ein Vorspiel.«

¹⁸⁷ An Gottlieb Fritz, 15. 10. 1903: »Ich glaube nächsten September bestimmt nach Berlin zu kommen« (Briefe an Tetzl, S. 127).

Lieber Freund!

Nur wenige Zeilen. Ich bin vom 5–21. in Berlin u. möchte einige Leute sehen, Lepsius,¹⁸⁹ Harden¹⁹⁰ – noch jemanden? – .. Haben Sie die Freundlichkeit Harden einige Zeilen zu schreiben, vielleicht auch an Lepsius. Ich kann leider nicht später dort sein – aus vielen Gründen wäre es mir ja lieber, aber den October u. November kann ich nicht zur Vollendung meiner Moral der Musik vermissen. Ich bin fast ganz fertig damit u. habe etwas sehr Gutes damit geschaffen u. mich meinen Freunden hoffentlich noch fester damit verbunden. Von Ihnen habe ich stets nur indirect, aber doch nur Bestes gehört. Das Gerettete Venedig ist also fertig!¹⁹¹ Und anderen Zielen sind Sie näher!¹⁹² Wie doch ein

¹⁸⁸ Faltbrief; auf der Rückseite des einseitig beschriebenen Blattes die Adresse: Herrn Hugo von Hofmannsthal/Rodaun bei Wien/Badgasse 5/bitte nachzuschicken! Stempel: München, 31.<8.>04; Rodaun 1.09.<04>.

¹⁸⁹ Der Maler Reinold Lepsius (1857–1922) und seine Ehefrau Sabine gehören zum engeren Berliner Freundeskreis Stefan Georges; in ihrem Haus im Berliner Westend hatte Hofmannsthal zuletzt um den 23. Oktober 1903 die »Möglichkeit eines behaglichen ruhigen Zusammenseins« mit George genutzt und sich am 5. Dezember des »schönen Abends mit Freude« erinnert (BW George [1953], S. 204–206). Hofmannsthals Empfehlungsbrief an Lepsius ist nicht erhalten.

¹⁹⁰ Maximilian Harden (1861–1927), einer der prominentesten und umstrittensten Publizisten der wilhelminischen Zeit, Gründer und Herausgeber der einflussreichen Wochenschrift »Zukunft«, in der auch der junge Hofmannsthal eine Reihe von Beiträgen veröffentlicht hatte; zum gegenseitigen Verhältnis, das in den Jahren 1896 und 1908 »zwischen persönlicher Verbundenheit und geschäftlichen Interessen wechselnd schillerte«, vgl. den von Hans-Georg Schede hg. »Briefwechsel« (BW Harden) in: Hjb 6, 1998, S. 7–115.

¹⁹¹ Hofmannsthal hatte »Das gerettete Venedig«, dessen frühe Fassung er in Anwesenheit Kassners am 19. Januar 1903 vorgelesen hatte (s. S. 30f.), im August 1904 beendet und sich unverzüglich um Aufführungsmöglichkeiten am Berliner Lessing- und Wiener Burgtheater bemüht. Dabei erweist sich eine Straffung und Umarbeitung des Textes als nötig, die in den folgenden Wochen, begleitet von kritischen Ratschlägen der Theaterdirektoren Otto Brahm und Paul Schlenther, erfolgt (SW IV Dramen 2, S. 153–157).

¹⁹² Wohl mit Blick auf das »Jedermann«-Projekt, in das Hofmannsthal, wie er dem Vater am 11. August bekundet hatte, in Venedig im September »langsam hineinzukommen« gedenke (SW IX Dramen 7, S. 239; s. auch die weiteren Zeugnisse des Jahres 1904: ebd., S. 236–240). Bei seinem Berliner Gespräch mit Gertrud Eysoldt mag Kassner dann Näheres über den »Jedermann« und die ihr zugedachte Rolle der »Werke« erfahren haben (vgl. BW

guter Monat, ein paar Tage schließlich alles sind u. alles (u. immer noch mehr) wiederbringen, was man verloren geglaubt hat. Aber an ein paar Tage wirklich, ohne Angst für Anderes zu glauben, ist das Wesentliche. Herzlichst

Ihnen u. Ihrer Frau
R. Kassner

Adresse R.K. per ad. H. Major
Friemel, Berlin W.
Nürnbergerstrasse 37.

Hofmannsthal sendet Kassner die gewünschten Empfehlungen umgehend zu, samt einem – verlorenen – Begleitschreiben, das, wie Kassners Antwort vermuten lässt, auch eine Begegnung mit Harry Graf Kessler anräät, den Hofmannsthal in Berlin wähnt.¹⁹³ Auf den 5. September 1904 ist das Schreiben an Harden datiert:

Darf ich Ihnen, lieber Herr Harden, durch diese Zeilen Dr. Rudolf Kassner vorstellen? Ich möchte nicht, dass einer der wenigen Menschen aus Oesterreich, an die mich zugleich freundschaftliche und geistige Beziehungen knüpfen, Berlin verließe, ohne die Gelegenheit zu suchen, mit Ihnen eine jener Stunden zu verbringen, an deren zwei oder zwei und einhalb ich mich so lebhaft und dankbar erinnere.¹⁹⁴

Zur selben Zeit wird die undatierte Bitte an Gertrud Eysoldt formuliert:

Darf ich Ihnen durch diese Zeilen Dr. Rudolf Kassner vorstellen, den Autor einiger der geistigsten Bücher unserer Epoche und einen meiner engeren Freunde zugleich?¹⁹⁵

Eysoldt, S. 14), die sie sieben Jahre später bei der Uraufführung im Berliner Zirkus Schumann unter Max Reinhardts Regie am 1. Dezember 1911 verkörpern wird.

¹⁹³ Kessler war zur Sitzung des engeren Vorstandes des Künstlerbundes am 13. August 1904 nach Berlin gefahren; vgl. Eberhard von Bodenhausen, Harry Graf Kessler, Ein Briefwechsel. 1894–1918. Ausgew. und hg. von Hans-Ulrich Simon. Marbach am Neckar 1978, S. 75, 170.

¹⁹⁴ BW Harden, S. 40.

¹⁹⁵ BW Eysoldt, S. 14.

Mit der Eysoldt, Hofmannsthals gefeierter »Elektra«, kommt Kassner zwischen dem 12. und 19. September zusammen, wie zwei ihrer Briefe an Kassner¹⁹⁶ sowie dessen eigener Bericht an Hofmannsthal dokumentieren.

*Kassner an Hofmannsthal*¹⁹⁷

<Berlin,> Nürnbergerstrasse 37.
<zweite Septemberdekade 1904>

Lieber Freund, vielen Dank für Ihre freundlichen Empfehlungen. Leider habe ich kein Glück mit ihnen, Lepsius u. Kessler sind abwesend, Harden ist krank; doch dürfte ich ihn noch sehen, an ihm liegt mir besonders viel. So blieb mir nur die Eysold. Ich unterhielt mich auch mit ihr aufs lebhafteste. Eine sehr intelligente Frau, eine Frau von wirklicher Cultur. Man hat weniger den Eindruck einer Persönlichkeit (sie ist absolut nicht cabotin,¹⁹⁸ vielleicht, vielleicht zu wenig) aber sie hat Stellung zu den Dingen u. man kommt mit ihr weiter. Ich sah sie als Elektra u. Salome. Elektra war nur von ihr gehalten, die Klytemnestra war miserabel. Die Chrysothemis anständig, der Orest hat klug gedacht, aber mehr nicht.¹⁹⁹ Als Stück hat es auf mich noch stärker, vor allem reiner gewirkt als bei der Lectüre. Es ist eine ganz herrliche Sache! Doch darüber mündlich. Diesen Brief möchte ich überhaupt nur sozusagen telegraphieren. Die Salome²⁰⁰ ist eine der besten Aufführungen, die ich überhaupt auf dem

¹⁹⁶ Auf Kassners – nicht erhaltene – Zuschrift antwortet die Eysoldt am 10. September mit dem Vorschlag eines Treffens im Kleinen Theater, da sie im Umzug begriffen sei. Kassner erhält das Schreiben am 12. September, so daß die Begegnung an diesem oder einem der folgenden Tage stattgefunden haben dürfte. Der zweite Brief vom 19. September zeigt, daß ein weiteres Treffen geplant war, das nicht zustande kam. Beide Briefe befinden sich, als Geschenk Kassners, im Nachlaß von Gottlieb Fritz.

¹⁹⁷ 1 Briefbogen, 4 beschriebene Seiten.

¹⁹⁸ Schauspieler, Schmierenschauspieler; zum Begriff vgl. Kassners Skizze: »Der große Schauspieler« im »Buch der Erinnerung«: KW VII, S. 270–275.

¹⁹⁹ Seit der Uraufführung der »Elektra« am 30. Oktober 1903 im Berliner Kleinen Theater spielte Gertrud Eysoldt, für die Hofmannsthal diese Rolle entworfen hatte, die Titelpartie; ab 26. August 1904 übernahmen Gertrud Korn von Rosa Bertens die Klytämnestra, Erna Urfus von Lucie Höflich die Chrysothemis und Kurt Junker (der Junge Diener der Uraufführung) von Adolf Edgar Licho den Orest.

²⁰⁰ Oscar Wildes »Salome«, in der Übersetzung von Hedwig Lachmann, hatte am 29. September 1903 im Berliner Kleinen Theater unter Max Reinhardts Leitung mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle eine erste öffentliche Vorstellung erlebt.

Theater gesehen habe. Die Eysold kommt hier nie so hoch wie in der Elektra, doch das liegt am Stück, vielleicht ist nur der Zusammenhang gesicherter. Allerdings hat sie im Wüllner (Herodes) einen Partner ersten Ranges,²⁰¹ während die Klytemnestra sie nur nervös gemacht haben muß.

Bie traf ich, ein sehr angenehmer Mensch von ganz sicheren Kenntnissen. So etwas beruhigt immer.

Ich bin am ersten October wieder in Wien u. hoffe Sie dann bald sehen zu können.

Herzlichst Ihnen Ihr

Rud. Kassner

Bitte Ihre Schwiegermutter,²⁰² Hans etc. zu grüßen.

Stefan George ist hier.²⁰³ Ich sah ihn von weitem auf der Straße. Ich weiß nicht, ob ich ihn sehen soll. Ich wüßte auch nicht wie u. wo, da Lepsius nicht da sind.²⁰⁴

²⁰¹ Ludwig Wüllner (1858–1938), Mitglied in Reinhardts Ensemble, spielte in der von Kassner gesehnen Aufführung am 14. September 1904 den Herodes Antipas. Kassners Urteil wird Hofmannsthal am 21. September 1904 zum Anlaß einer Frage an Richard Beer-Hofmann nehmen, die im Zusammenhang steht mit dem in Venedig plötzlich auf ihn einstürmenden Plan eines Ödipus-Dramas: »Es liegt mir nun an zweierlei sehr viel. 1.) zu wissen ob Wüllner ein möglicher Ödipus ist – und 2.) wenn ja – ich las über ihn eine sehr lobende Kritik, im gleichen Sinn äußerte sich Kassner – dann den Reinhardt sofort wissen zu lassen, daß er ja nicht den König Ödipus aufführt weil ich ihm sicher einen Ödipus und die Sphinx und wahrscheinlich auch einen einactigen Ödipus-Greis mache so daß es eine Trilogie an 2 Abenden zu spielen wird« (BW Beer-Hofmann, S. 124).

²⁰² Franziska (Fanny) Schlesinger, geb. Kuffner (1851–1932); sie unterhält in ihrem Haus in der Wiener Elisabethstraße 6 einen Salon, zu dem Kassner oft und gern erscheint. Hermann Graf Keyserling erinnert sich in diesem Zusammenhang: »Wie ungeheuer genoß ich in Wien die Nachmittage und Abende bei ›Tante Fanny‹ Schlesinger, der Schwiegermutter Hofmannsthals, in deren Salon die Atmosphäre einer gleichsam neutralisierten und dadurch ehrbar gewordenen Kuppelei herrschte und bei der ich neben bedeutenden Menschen die sonderbarsten Existzenen traf! (Reise durch die Zeit. I. Innsbruck 1948, S. 171)

²⁰³ Daß Stefan George sich in Berlin aufhält, kann Hofmannsthal auch dessen Brief vom 19. September entnehmen, der als Adresse »Atelier <Melchior> Lechter, Kleiststr. 3, Berlin W« angibt (BW George [1953], S. 218). George war am 9. September angereist und wird in der zweiten Dezemberhälfte nach Bingen zurückkehren; vgl. Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972, S. 160–162.

²⁰⁴ Das Ehepaar Lepsius kommt offenbar erst Ende des Monats nach Berlin zurück; George ist am 29. September zu Gast (George, Zeittafel, S. 160).

Sekundäre Briefzeugnisse belegen den genannten Besuch bei Oscar Bie, der in zwei undatierten Schreiben aus diesen Septembertagen Hofmannsthal zunächst wissen lässt: »Kassner kommt Sonntag²⁰⁵ zu mir!« und dann resümiert: »Mit Kassner habe ich mich sehr gut getroffen.«²⁰⁶

Ebenfalls mehrfach bezeugt ist das Zusammentreffen mit Maximilian Harden, der dem »verehrten Herrn von Hofmannsthal« – ohne Datum – »herzlich [...] für die freundlichen Worte <dankt>, die Herr Kassner von Ihnen brachte«, worauf Hofmannsthal unter dem 26. IX. <1904> erwidert: »Ich war überaus erfreut, aus Ihren Zeilen und aus dem Umstand, dass Sie den Besuch des Herrn Kassner annehmen konnten, zu sehen, dass Sie wohler sind.«²⁰⁷

Kassner selbst wird am 2. Oktober 1904, zwei Tage nach seiner Rückkunft in Wien, Hugo Bruckmann einen zusammenfassenden Bericht über die Berliner Begegnungen geben:

Ich bin seit vorgestern da, heute u. wohl für einige Tage noch recht müde u. schlafbüchtig. Doch so kommt es bei mir immer, bevor ich mich wieder *einstelle* wie Keyserling sagt. [...] Von meiner Reise will ich Ihnen nicht alles sagen; übrigens war ich den ganzen Monat hindurch nie recht in mir. Lernte Harden kennen unter anderen, einen exquisiten Menschen. Er kannte von allen meinen Sachen nichts, nicht einmal meinen Namen.²⁰⁸ You see how very important an index of all my books in the Morals of Musik should be.²⁰⁹ Bie ist eine sehr vornehme Natur. Er schrieb mir gestern ganz entzückt über meine Allegorie. Sie wird selbst-

²⁰⁵ In Frage kommt der 11., eher wohl der 17. September 1904. Im gleichen Brief erbittet Bie »zur Vervollständigung eine ganz kurze Inhaltsangabe von Akt II–V« des »Geretteten Venedig«, dessen erster Akt im Novemberheft der »Neuen Rundschau« (XVter Jg. der freien Bühne. Zweiter Band. 1904, S. 1342–1366) gedruckt wird – freilich ohne diese im nächsten Schreiben abermals angemahnte »Prosainhaltsangabe«.

²⁰⁶ Fischer-Almanach 87, S. 85, 86.

²⁰⁷ BW Harden, S. 40f. In seiner »Erinnerung an Berlin« wird sich Kassner mehr als vierzig Jahre später dieser Zusammenkunft erinnern: »Ich fand mich einem liebenswürdigen, etwas hypochondrischen Mann gegenüber, eitel, aber von der offenen Eitelkeit des Schauspielers, der er in früher Jugend gewesen, leicht erregbar, geärgert, erregbar gegenüber, geärgert auch von den vielen ‚Schaffenden‘, wie das genannt wurde, mit denen man es als Theaterkritiker zu tun hatte« (KW IX, S. 229f.).

²⁰⁸ Kassner wird am 3. Oktober 1904 den Insel-Verlag beauftragen, »Tod und die Maske« an Harden zu senden, und im folgenden Jahr wird er am 21.3.1905 Hugo Bruckmann fragen, ob er Hardens »Zukunft ein E. <Die Moral der Musik> geschickt habe? Die muß doch einmal auch das Maul aufmachen, wenn sie sich nicht compromittieren will.«

²⁰⁹ Ein entsprechendes Werkverzeichnis fehlt in der »Moral der Musik«.

verständlich in der N.R.²¹⁰ gebracht. Fischer trug sich mir an²¹¹ u. ich wurde wieder einmal roth. Die Eysold ist als Mensch mehr interessant als bedeutend, obwohl ich mich sehr lange mit ihr unterhielt. Auch als Schauspielerin ist sie mehr fein als wirksam. Sie gehört zu den Leuten, die man in Ermanglung großer Naturen gerne überschätzt. Auch ich möchte sie vorläufig höher einstellen.²¹²

In Wien kann er seine »Phaidros«-Übersetzung in Empfang nehmen,²¹³ die er schon im Sommer 1903 »in Siena, in diesen gesegneten, sonnigen stillen Wo-

²¹⁰ Der Dritte Brief aus der »Moral der Musik«: »Von der Allegorie«, erscheint als Vorabdruck in: Die neue Rundschau. XVIter Jg. der freien Bühne. Erster Band. Februar 1905, S. 192–214; Kassner wird ihm eine zu diesem Zweck verfaßte Einleitung voranstellen (jetzt KW II, S. 418–419). Die Redaktionskorrespondenz mit Bie ist nicht erhalten.

²¹¹ Bei Samuel Fischer in Berlin werden 1906 Kassners »Motive« und 1908 die »Melancholia« erscheinen.

²¹² Im Nachgang zu dieser Sommerreise kommt es zu einer nicht mehr nachvollziehbaren Indiskretion, in die neben Hans Schlesinger auch Kassner verwickelt ist, der sich allerdings – zulasten Schlesingers – nachdrücklich gegen diesen Vorwurf wehrt und in einem Brief an Elsa Bruckmann vom 15. November 1904 ausführt: »Ich weiß wohl, was Sie meinen, worum Schlesinger wüßte. Ich konnte es nicht hindern, von mir erfährt er solche Dinge nicht: aber es waren einige Wiener damals am selben Orte, vor allem anfangs wenigstens seine Mutter. Von seiner Schwester, einem bei sonst kleinen Unarten ganz ausgezeichneten Charakter, weiß er nichts. Mein Gott er weiß halt so viel, wie Schwindler seiner Art überall ablesen. Ich kann sie, kann niemanden davon abhalten, das wäre weder meine Art noch in meiner Macht. Ist mir auch höchst gleichgültig.« Anders stellt sich die Angelegenheit offenbar in Hause Hofmannsthal dar, denn auf ein nicht erhaltenes Schreiben seines Vaters antwortet Hofmannsthal am 10.11.1904 in einem amüsanten Postscriptum: »In der Sache stimme ich Dir vollkommen bei, nur thust Du dem Mann Unrecht, wenn Du ihn fortwährend Kastner nennst, denn so heißt der Logendiener der Oper. Der Philosoph und Tratscher heißt Kassner.« (Freundlicher Hinweis von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt am Main.) – Möglicherweise ist in dieser »Affäre« gleichwohl der Grund für Schlesingers später ostentativ zur Schau gestellte distanzierte Haltung gegenüber Kassner zu suchen, die Kassner wiederholt mit ironischem Unterton und eher belustigt in Briefen an Gerty von Hofmannsthal schildert, so am 6.7.1908 oder 10.3.1909 (s. S. 116f., 128). In dem zitierten Brief an Elsa Bruckmann hatte er hinzugefügt: »Übrigens Sie sind nicht die erste, die mir den Schlesinger vorwerfen. Ich verstehe Sie vollkommen u. würde ihn nie zu Ihnen gebracht habe<n>. Zu mir ist er ganz anders, ist äußerst gefällig u. bescheiden u. geht mit seinen Ansichten gewöhnlich nur den halben Weg. Oft sage ich ihm von da zurück, oft lasse ich ihn dort, oft sage ich: Sie können heute schon einmal weiter. Ich kenne eine Menge Menschen, wie er: keine Charaktere, aber nach innen nicht ungut nach außen Snobs. Ich lasse sie auch nicht fallen, und da sie gewöhnlich nicht dumm sind, kann man zu ihnen auch reden.«

²¹³ Josef Redlich teilt Hermann Bahr am 5. Oktober 1904 mit, er »habe soeben Kassners neueste Übersetzung des Phaidros gelesen: »Platon lebt in der ausgezeichneten Verdeutschung K.s wieder auf« (Dichter und Gelehrter. Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896–1934. Hg. von Fritz Fellner. Salzburg 1980, S. 35).

chen im boschetto ins rohe Deutsch geworfen« und deren Erscheinen er bereits für den Sommer 1904 erwartet hatte.²¹⁴

*Kassner an Hofmannsthal*²¹⁵

<Wien, Anfang Oktober 1904>

Platons Phaidros

Ins Deutsche übertragen

Von Rudolf Kassner

Verlegt bei Eugen Diederichs | Jena und Leipzig 1904

Hugo von Hofmannsthal

freundschaftlichst

R.K.

Wien October 1904

Hofmannsthal seinerseits hatte, von Venedig nach Rodaun heimgekehrt, weiter mit Nachdruck am Abschluß des »Geretteten Venedig« gearbeitet. Ende September erreichen ihn erste »Agenten-« oder »Bühnenexemplare«.²¹⁶ Eines der »10 Exemplare die hergestellt sind«, kündigt er Eberhard von Bodenhausen am 6. Oktober an – der sich am 23. Oktober tief bewegt über die Lektüre äußern wird²¹⁷ –, während Christiane Gräfin Thun-Salm den Empfang des Stücks am 11. Oktober bestätigt und vier Tage später ausführlich darauf eingehet.²¹⁸ In diesen knappen Zeitrahmen ist auch Kassners Brief einzuordnen, dem eines der gedruckten Exemplare beiliegt, das er von Hofmannsthal mit einem zu postulierenden – aber verlorenen – Begleitschreiben erhalten hatte.

²¹⁴ Briefe an Tetzl, S. 128, 131.

²¹⁵ FDH 3198.

²¹⁶ An Paul Schlenther, 20.9.1904; an Otto Brahm, 29.9.1904: SW IV Dramen 2, S. 262.

²¹⁷ BW Bodenhausen, S. 50, 52f.

²¹⁸ BW Thun-Salm, S. 118, 121.

Wien Mittwoch!
< 5.? Oktober 1904>

Lieber Hofmannsthal!

Nur schnell einige Geleitzeilen. Ich empfinde das Stück doch sehr als Ganzes.²²⁰ Die größere Einheit der Elektra liegt zum Theil am Stoff selbst. Der erste Act meisterhaft, der letzte u. vorletzte²²¹ prachtvoll. Ich erkenne deutlich die Schwierigkeiten des dritten. Hier schleppt sich manches, oder vielmehr hier ist alles gleichsam gesagt, damit die Scene überhaupt geht. Man hat das Gefühl: das müßten Sie noch zusammenkriegen.²²² Das Motiv der Freundschaft – ein durchaus episches, verzeihen Sie daß ich wie ein Germanist rede – so dramatisch zu gestalten – gleichsam ihm hinterrücks beizukommen ist entschieden eine Dichterthat. Auf Wiedersehen bei der Duse u. sehr bald in Rodaun.

Nennen Sie mir dafür am liebsten gleich 1 Tag oder 2, damit ich wähle. Ich gehe diesen Monat fast gar nicht aus.

Beste Grüße Ihrer Frau.

Ihr

R.K.

Die gegen Schluß erwähnte Eleonora Duse gastiert vom 2. bis 28. Oktober 1904 im Theater an der Wien.²²³ Hofmannsthal sieht sie, laut nachträglicher

²¹⁹ 1 Bogen, 2 beschriebene Seiten.

²²⁰ Kassner hatte bei der Lesung am 19. Januar 1903 eine frühere Fassung des Stücks kennen gelernt; vgl. S. 30f.

²²¹ Zunächst: »der letzte«; nachträglich über der Zeile mit irrtümlichem Verbindsbogen hinter »der« eingefügt: »u. vorletzte«.

²²² Ähnlich wird Kassner in seiner »Erinnerung an Hofmannsthal« (1929) den – auch von Hofmannsthal stets als »gut« bewerteten (vgl. BW Bodenhausen, S. 55) – »schönen letzten Akt« des Dramas hervorheben, hingegen die »schlecht funktionierende Peripetie in der großen Szene zwischen Jaffier und Belvidera im dritten Akt« bemängeln: KW IV, S. 535.

²²³ Vgl. Verena Budischowsky, Wien als Gastspielstadt. Diss. Wien (masch.) 1967, S. 284ff.; Hermann Bahr, Glossen. Zum Wiener Theater 1903–1906. Berlin 1907, S. 342–351; ders., Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 4: 1904–1905. Wien 2000, S. 299ff. Kassner selbst hatte sich, auf Initiative der Fürstin Taxis, im Mai dieses Jahres für Belange der Duse eingesetzt: Sie hatte mit Blick auf die erwogene Aufführung von Maeterlincks »Monna Vanna« in Wien die Fürstin gebeten, nach den Dekorationen der entsprechenden Vorstellungen des Burgtheaters vom 17.1.1903 oder der Truppe Maeterlincks am Carltheater vom 29. und 30.1.1903 fahnden zu lassen. Allerdings waren diese Nachforschungen erfolglos geblieben.

Aufzeichnung, am 9. Oktober in Maeterlincks »Monna Vanna« und drei Tage später in Maurice Donnays »L'altro pericolo« (»L'autre danger«); am 13. und 14. Oktober kommt es zu Unterredungen, in deren Verlauf er den Eindruck gewinnt, sie werde »die Elektra spielen. [...] Nach allem, was sie sagt, muss ich es annehmen.«²²⁴ Er fertigt eine sehr genaue Prosaübersetzung ins Französische an und trifft, im Anschluß an einen einmonatigen »Instructionscurs für nicht active Offiziere« in Olmütz,²²⁵ zwischen dem 5. und 8. Dezember mit ihr in Wiesbaden zusammen, um das weitere Vorgehen zu besprechen.²²⁶ Auf diese Reise dürfte sich die Eingangsfrage in Kassners folgendem Brief beziehen, der – auf dem gleichen Briefpapier wie die vorangehende Nachricht geschrieben – im Lichte der Indizien an dieser Stelle einzuordnen ist.

*Kassner an Hofmannsthal*²²⁷

Wien Montag
<5. oder 12.? Dezember 1904>

Lieber Hofmannsthal!

Hoffentlich sind Sie gut angekommen u. haben alles Nöthige erreicht. Nächste Woche komme ich einmal zu Ihnen, man sieht sich jetzt selten. Bitte schicken Sie doch Mereikovsky's Tolstoi u. Dostojewsky²²⁸ dem Fürsten Taxis. Im übrigen würde sich die Fürstin sehr freuen, wenn Sie beide

²²⁴ BW Thun-Salm, S. 124: 17.10. 1904. Hermann Bahr hatte am 14. Oktober 1904: notiert: »In Rodaun. [...]. Hugo kommt von der Duse, die Elektra spielen will; <Adolfo> de Bosis soll übersetzen« (Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 4, S. 302).

²²⁵ BW Bodenhausen, S. 48, 54; BW Kessler, S. 67.

²²⁶ Vgl. SW VII, Dramen 5, S. 410; BW Eysoldt, S. 14f., 100f.; BW Thun-Salm, S. 118f., 124, 127, 314ff. Trotz weitreichender Vorbereitung wird das Projekt scheitern.

²²⁷ 1 Bogen, 2 beschriebene Seiten.

²²⁸ Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens von Dmitry Sergewitsch Mereschkowski. Deutsch von Carl von Gütschow. Leipzig 1903. Ein Exemplar befindet sich, mit Anstreichungen versehen, in Hofmannsthals Bibliothek. Er hatte Hermann Bahr schon am 17. Februar <1904; im Erstdruck: B II, S. 102, fälschlich ins Jahr 1903 eingeordnet> mitgeteilt: »Ich lese jetzt zwei Bücher untereinander. Das eine ist wundervoll: 'Tolstoi und Dostojewski von Mereschkowski. [...] Ein einfach unglaubliches Buch. [...]'. Am 7. Juni 1906 wird er Eberhard von Bodenhausen das Werk unter jenen nennen, welche er »in den letzten Wochen lesenswert« gefunden habe (BW Bodenhausen, S. 79); und als bedeutend empfiehlt er es in seinem im Dezember des gleichen Jahres veröffentlichten »Brief an den Buchhändler Hugo Heller« (GW RA I, S. 374). Kassner selbst wird das Buch, dessen Autor er auf seiner Rußlandreise im Frühsommer 1911 persönlich kennen lernen wird (KW VII, S. 676), noch über Jahre hin als Quelle zu Tolstoi und Dostojewski auszuschöpfen; vgl. KW IV, S. 501; VI, S. 286, 333 u. ö.

sich einmal zum Thee ansagten. Ihr Koch ist so wenig gut, daß sie vorläufig nicht zum Essen laden will. Vielleicht können wir uns dort einmal ein rendez-vous geben. Mittwoch oder Donnerstag könnte ich nicht.

Sieht man Sie beim »Ring«?²²⁹ Ich bin immer im parterre zu treffen.
Herzlichst Ihnen u. Ihrer Frau

Ihr

Rudolf Kassner

Lese jetzt viel Balzac.²³⁰

Folge dieser Nachricht Kassners ist offenbar jene Versicherung Hofmannsthals an Marie von Thurn und Taxis, »ich wollte immer dieser Tage nach Laucin schreiben, um Ihnen Grüsse von der Duse auszurichten und von einigen sehr schönen Gesprächen in Wiesbaden zu erzählen. Da schreibt mir Kassner, dass

²²⁹ Die Aufführung des »Rheingold«, des Vorspiels zu Richard Wagners »Ring des Nibelungen«, wird Kassner am Samstag, dem 10. Dezember 1904, besuchen und Marie Taxis am nächsten Tage kritisch darüber berichten. Am 13. Dezember wird »Die Walküre«, am 16. »Siegfried« (vgl. Hermann Bahr, Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 4, S. 315) und am 19. »Die Götterdämmerung« gegeben (Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater. Teil 2. Die Wiener Hofoper 1811–1974. Wien 1975).

²³⁰ Vermutlich als Ergebnis gemeinsamer Erörterungen; denn auch Hofmannsthal beschäftigt sich zu dieser Zeit augenscheinlich mit Balzac; wenn er am 26. Oktober dem Verleger Poellnitz versichert, er werde »im Laufe des Dezember durch einen Aufsatz in einem Wiener Tageblatte« zeigen, wie er »über einzelne der jüngsten Inselveröffentlichungen denke«, so gilt der Hinweis nicht zuletzt Ernst Hardts Übersetzung von Balzacs »Das Mädchen mit den Goldaugen« (Leipzig: Insel 1904), die er im Berliner »Tag« vom 19.3.1905 anzeigen wird (GW RA I, S. 345ff.). Bereits im Frühsommer waren seine »Unterhaltungen über literarische Gegenstände« als 1. Bändchen der von Georg Brandes herausgegebenen Reihe »Die Literatur« erschienen, welches neben dem Dialog »Über Gedichte« das »Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842« »Über Charaktere im Roman und Drama« enthält (zuerst in: »Neue Freie Presse«, 25.12.1902: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 27–39; 267–274). Hofmannsthals große »Einleitung zur neuen Balzac-Ausgabe« im Insel-Verlag (Erstdruck in: Der Tag, Berlin, 22. und 24. März 1908: GW RA I, S. 382–397) wird im Februar 1908 abgeschlossen. Kassners Balzac-Lektüre wird ihren unmittelbaren Niederschlag in seiner Studie über »Denis Diderot« finden, die wenig später – gleichfalls für Georg Brandes' Reihe »Die Literatur« – entsteht (s. S. 83), hier stellt er fest, daß sich an »Rameaus Neffen« von Diderot »unmittelbar Balzac« mit seinem Protagonisten Vautrin anschließe (KW II, S. 32). Im übrigen wird er sich, abgesehen von Einzelbeobachtungen, mit Balzac als »Ahnherren und Gründer des modernen Romans« (KW V, S. 488) ausführlicher erst in seinem Buch über »Das neunzehnte Jahrhundert« (1947) beschäftigen (KW VIII, S. 94f., 106–114, u. ö.).

Sie in Wien sind. Dürfen meine Frau und ich Sie Donnerstag²³¹ gegen 5^h besuchen? Es ist der einzige Tag wo wir in Wien sind.«²³²

Die Buchausgabe von Hofmannsthals »Gerettetem Venedig« wird im Januar 1905 ausgeliefert.²³³ Kassner erhält ein mit handschriftlicher Widmung versehenes Exemplar, das derzeit freilich nicht nachzuweisen ist.²³⁴

Hofmannsthal an Kassner

<Anfang 1905>

Das | gerettete Venedig
Trauerspiel in fünf Aufzügen
von Hugo vom Hofmannsthal
(Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway)
S. Fischer, Verlag, Berlin | 1905

Eine Stellungnahme Kassners ist nicht überliefert und war wohl auch, ange- sichts der Erörterung im Brief vom Oktober 1904, nicht erwartet worden.²³⁵ Ein

²³¹ Das Datum dieses »Donnerstags« im Dezember 1904 ist nicht eindeutig zu ermitteln; in Frage kommt frhestens der 15. Dezember – am 8. weilt Hofmannsthal noch in Wiesba- den –, wahrscheinlicher ist aber ein Termin gegen Monatsende; jedenfalls bekundet Marie Taxis am 30. Dezember ihre Genugtuung, »dass unser Frühstück gut ausgefallen ist« und sie Hofmannsthal mit Fürst Liechtenstein habe zusammenbringen können. Auch Hofmannsthal hebt diese Begegnung während des »so überaus gemüthliche<n> und anregende<n> Früh- stück<s>« in seinem undatierten Dankeszeilen vom Ende Dezember an Marie Taxis eigens hervor (vgl. BW Thun-Salm, S. 319). Franz von Paula Fürst zu Liechtenstein (1853–1938), von 1895 bis 1899 Botschafter Österreich-Ungarns in St. Petersburg und ab 1929 regierender Fürst in Liechtenstein, zählt auch zu Kassners Freunden, vgl. KW IX, S. 315, 890.

²³² FDH, Abschrift; freundlicher Hinweis von Dr. Joachim Seng, Frankfurt am Main.

²³³ Vgl. Samuel Fischer. Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rode- wald und Corinna Fiedler. Frankfurt am Main 1989, S. 1012.

²³⁴ Vgl. S. 41, Anm. 132.

²³⁵ Allerdings wird Kassner am 25. Februar 1905 Elsa Bruckmann fragen: »Haben Sie sich den Gf. v. Charolais angesehen? Ein großartiger Torso von 5 Acten! [...] Und das gerettete Venedig?«, womit er offenbar auf eine Lektüre des Dramas anspielt, das in München nicht auf die Bühne kommt, anders als Beer-Hofmanns »Der Graf von Charolais«, der – nach seiner Berliner Uraufführung am 23. Dezember 1904 in Max Reinhardts »Kleinem Theater« – zum erstenmal am 10. Februar 1905 im Münchner Residenztheater gegeben worden war (Richard Beer-Hofmann, Der Graf von Charolais. Hg. von Andreas Thomasberger. Werke, Bd. 4. Paderborn 1994, S. 260f.). Noch im Oktober 1905 wird Kassner mit Karl Wolfskehl in einer »guten Stunde« – wohl in ähnlichem Zusammenhang – »über dramatische Stoffe, Hofmannsthal und den Juristen Beer-Charolais« diskutieren (vgl. Karl und Hanna Wolfskehl, Briefwechsel mit Friedrich Gundolf. 1899–1931. Hg. von Karlhans Kluncker. II. Bd. Amsterdam 1977, S. 35, 38).

Vierteljahrhundert später wird er in seiner Hofmannsthal-Erinnerung fünf Verse vom Ende des Dritten Aktes zitieren, die »Belvidera, die Tochter eines venezianischen Senators, zu Jaffier, dem sie zwei Kinder geboren hat, <redet>«:

Ich kriech zu meinem Vater auf den Knien,
daß er mich läßt zu Haus in einem Keller,
im tiefsten Keller dich verstecken – dort
bleib ich mit dir und bin bei Tag und Nacht
zu willen dir ...²³⁶

und lapidar urteilen: »Das ist Sprache, nur Sprache bis zum Witz-losen.«²³⁷

Zur Uraufführung des »Geretteten Venedig«, die am »21. Jänner 1905, mit geringem Erfolg« am Lessingtheater stattfindet,²³⁸ war Hofmannsthal nach Berlin gefahren und hatte ab 9. Januar an den Proben teilgenommen. Vermutlich dieser Reise²³⁹ gilt ein Merkzettel,²⁴⁰ der unter dem Stichwort »Bücherkoffer« festhält: »Wagner / Wilde De prof<undis> / Kassner 3 / Mille nuits / Pater«, wobei die »Kassner« nachgestellte Ziffer wohl die Zahl der »mit<zu>nehmen<den>« Bände angibt: nämlich die drei seither erschienenen Werke: »Die Mystik, die Künstler und das Leben«, »Der Tod und die Maske«, »Der Indische Idealismus« – ihn wird Hofmannsthal im März 1905 in Ragusa zum fünften und nicht letzten Male lesen.²⁴¹ Darüber hinaus packt er die »Druckbogen von Kassners neuem Buch«, der »Moral der Musik«, ein, die ihm vom Autor oder in dessen Auftrag am Neujahrstag 1905 »mit der heutigen Post« zugegangen waren und auf deren »ruhiges« Lesen am Abend er sich »unglaublich« gefreut hatte.²⁴² Doch scheint weder diese, noch die Berliner Lektüre befriedigend ausgefallen zu sein; denn am »Donnerstag«, dem 12. oder 19. Januar 1905, läßt er Marie Taxis wissen: »Kassner muß nicht böse sein, ich konnte nur die wunderschöne Einleitung²⁴³

²³⁶ SW IV Dramen 2, S. 108.

²³⁷ KW IV, S. 532f.

²³⁸ So Hofmannsthal im Tagebuch: SW IV Dramen 2, S. 157.

²³⁹ Für eine solche zeitliche Zuordnung spricht vor allem der Hinweis auf Wildes Text »De Profundis. Aufzeichnungen und Briefe aus dem Zuchthause zu Reading«, der, übertragen von Max Meyerfeld, im Januar und Februar 1905 in der »Neuen Rundschau« (S. 86–104, 163–191) erscheint; auf ihn wird Hofmannsthal in seinem am 18. Februar abgeschlossenen und am 9. März im Berliner »Tag« veröffentlichten Essay »Sebastian Melmoth« (GW RA I, S. 341–344) eingehen.

²⁴⁰ FDH: Hof. Dok. Diese wie andere Kassner-Erwähnungen in Hofmannsthals Aufzeichnungen verdanke ich Frau Ellen Ritter, Bad Nauheim.

²⁴¹ Vgl. oben S. 33.

²⁴² An Marie von Thurn und Taxis, 1.1.1905: FDH, Abschrift.

²⁴³ Das »Vorspiel«: »Joachim Fortunatus' Gewohnheiten und Redensarten«.

geniessen, hier habe ich keine Ruhe, bin zu zerstreut und zu müde.«²⁴⁴ So kommt es zu einer eingehenden Beschäftigung erst, als Hofmannsthal das Anfang März 1905 ausgelieferte Werk mit einer handschriftlichen Widmung in Empfang nimmt, die seine gedruckte Zueignung an George im »Geretteten Venedig«²⁴⁵ offenbar bewußt zitiert.

*Kassner an Hofmannsthal*²⁴⁶

<Wien, März 1905>

Rudolf Kassner

Die Moral der Musik

Sechs Briefe des Joachim | Fortunatus an irgend einen | Musiker, nebst einem Vor- | spiel: Joachim Fortunatus' | Gewohnheiten und | Redens- arten

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, 1905

Hugo von Hofmannsthal

in Bewunderung u. Freundschaft

Rudolf Kassner

Wien im März 1905

Hofmannsthals Dank ist nicht erhalten.²⁴⁷ Er muß allerdings vor dem 21. März 1905 eingetroffen sein, denn unter diesem Datum schreibt Kassner seinem Verleger Hugo Bruckmann, der ein lobendes Wort Eberhard von Bodenhausens übermittelt hatte:

²⁴⁴ Nach seiner Heimkehr aus Berlin trifft Hofmannsthal erneut mit Marie Taxis und Kassner zusammen und beteuert der Fürstin am 26.2.1905 im Rückblick, ihm sei wegen einer »Influenza« »schon den Nachmittag neulich« »elend« gewesen und deshalb habe er sich »an Ihrer und Kassner's Anwesenheit nur halb freuen« können.

²⁴⁵ »Dem Dichter Stefan George | in Bewunderung und Freundschaft«; diese Widmung wird ab der zweiten Auflage gestrichen.

²⁴⁶ FDH 1554; KW I, S. 491–755. – Auf dem hinteren Vorsatz hat Hofmannsthal notiert: »S. 32 Motive« und sich so des dortigen Gedankens versichert: »Was musst du tun? Ich will es schnell sagen: du musst das Ding bewegen, du musst alle seine Gründe in Bewegung, in Motive umsetzen.«

²⁴⁷ Wenn Hofmannsthal während eines Aufenthalts in »Grundsee« vom »17 August – 3ter September« 1905 in Zusammenhang mit Gedanken über Dichter und Dichtkunst notiert: »die deutschen Musiker. Kassner sprechend« (FDH: H VA 109), so mag er damit auf die »Moral der Musik« anspielen. – Auch wird ihm die indirekte Huldigung im Vierten Brief »Vom Symbol« (S. 100: KW I, S. 641) nicht entgangen sein, die Kassner mit dem anonymen Zitat »im verworrenen Leben« eingestreut hatte, als Reminiszenz an Zeile 6 und 7 aus Hofmannsthals Gedicht »Manche freilich müssen drunten sterben«: »Manche liegen immer mit schweren Gliedern / Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens.«

RUDOLF KASSNER
DIE MORAL DER MUSIK

Hugo von Hofmannsthal

in Erwähnung n. Freundschaft

Rudolf Kassner

Nien im März 1905

Rudolf Kassner, Widmung der »Moral der Musik« (FDH)

Bodenhausens Brief röhrt mich.²⁴⁸ Fürchten Sie nichts von meiner Eitelkeit! Darüber hat sich Fortunatus ja schon ausgedrückt.²⁴⁹ Übrigens ist alles, was ich arbeite, zu sehr, ja durchaus ganz meine Existenz. Nur dort, wo man nicht aus seiner Existenz arbeitet, darf man, muß man die Eitelkeit fürchten; ja gerade das ist eitel, was man nicht aus seiner Existenz der ganzen bringt. Auch hier hat das Buch in Freundeskreisen Hofmannsthal etc. den größten Erfolg.²⁵⁰ Nun, ich lasse die Leute gewähren, freue mich u. denke an das, was zu folgen hat.

²⁴⁸ Zur ersten Begegnung Kassners mit Bodenhausen vgl. S. 37 f. Mehr als zehn Jahre später, am 5. Februar 1916, wird Bodenhausen Kassner bekennen, daß ihm von dessen Schriften »noch immer die erste Fassung der ›Moral der Musik‹ bei weitem am nächsten« stehe (Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf-Köln 1955, S. 260f.).

²⁴⁹ Im »Vorspiel« handelt Kassner ausführlich über die »Eitelkeit« seines Helden Joachim Fortunatus: KW I, S. 518–520.

²⁵⁰ Zu den »eifrigsten Bewunderer<n>« der »Moral der Musik« gehört Richard Schaukals (so Kassner an Hugo und Elsa Bruckmann, 15.6.1905), der im Berliner »Litterarischen Echo« eine Besprechung des Werks veröffentlicht, die 1910 in Schaukals Essayband »Vom unsichtbaren Königreich | Versuche (1896–1909)« aufgenommen wird.

<Wien,> Mittwoch!
<März 1905²⁵²>

Lieber Hofmannsthal!

Ihr Brief hat mir eine große Freude gemacht. Meine »Philosophie« – ich setze alle Begriffe unter Anführungszeichen, ich citiere sie nur – meine Philosophie soll vor allem dem Dichter, dem Musiker gefallen – das ist fast meine Eitelkeit. Ihnen kann sie mehr als den anderen, die gleich das Ende u. eine ewige Seligkeit wollen, ein Motiv, wie Nietzsche sagen würde, »ein Grund mehr²⁵³ sein – nicht zunächst dazusein, sondern darzustellen. Denn auch ich vermöchte ehrlich nicht über den Anfang u. das Ende der Dinge zu schreiben und begnüge mich darum, von ihrer Unerschöpflichkeit zu reden. Denn diese Unerschöpflichkeit, deretwegen wir fort in Bildern reden, befriedigt mich in meinen lichten Momenten, in den Augenblicken wahren Selbstbewußtseins²⁵⁴ mehr als [mich] eine übertriebene Meinung über einen möglichen Anfang u. ein mögliches Ende, über ein: das ist so u. nicht anders in den trüberen Augenblicken mich²⁵⁵ beruhigen könnte.

Leider geht so viel von unserem Selbstbewußtsein in unserem etwas komischem allgemeinen Leben und für dieses verloren oder es ist nur zu sehr u. zu oft nur in der Erinnerung da und thätig. Doch es ist schon viel und es gab vielleicht in anderen Zeiten auch nicht mehr, als daß die Menschen, die immer u. nur das höchste wollen, einander gegenwärtig sind u. von einander wissen. Wenn man diesen gleichsam unsichtbaren Verkehr pflegt, so können wir doch mit der Zeit zu einer Cultur, zu einer wahrhaft geistigen Gegenwart kommen u. die Menschen werden vielleicht auch immer mehr verlernen, dem Selbstbewußtsein aus dem Wege zu gehen.

²⁵¹ 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten.

²⁵² In Betracht kommen der 7., 15. oder der 22. März 1905.

²⁵³ So nicht ermittelt; wohl freie Anspielung auf Formulierungen wie »ein zweifacher Grund, von ihr <der Philosophie> fernzubleiben« (Die Geburt der Tragödie, § 14: Nietzsche, ed. Karl Schlechta, Bd. 1, S. 79) oder auch: »Grund genug, von jenem Dichter zu erzählen« (Die fröhliche Wissenschaft, 1. Buch, § 23: ebd., Bd. 2, S. 54).

²⁵⁴ Im Original wegen Zeilenbruch: »Selbstbe-/bewußtseins«.

²⁵⁵ Nachträglich eingefügt; das ursprünglich zu Beginn der Periode gesetzte »mich« ist daher zu tilgen.

Leider kann ich in allernächster Zeit nicht nach Rodaun kommen, doch hoffe ich noch vor Monatsschluß, da ich dann auf einige Tage nach Mähren aufs Land fahre! Vielleicht sehe ich Sie u. Ihre v<erehrte> Frau einmal abends bei Ihrer Schwiegermutter!

Herzlichst

Rudolf Kassner

Hofmannsthal freilich hatte sich am 11. März nach Ragusa, dem heutigen Dubrovnik, begeben, um die Arbeit an »Ödipus und die Sphinx« fortzuführen, mit der er sich, angeregt durch das französische Drama »Œdipe et le Sphinx« von Joséphin Péladan (Paris 1903), seit September 1904 befaßt.²⁵⁶ Es ist daher fraglich, ob er von dieser etwa vierzehntägigen Reise rechtzeitig zurückkehrt, um an dem gemeinsamen Treffen bei Jakob und Julie Wassermann am 25. März teilzunehmen, das Kassners – auf »Wien, Freitag« datierte – Karte an Gerty bestätigt: »Also auf Wiedersehen morgen (Samstag) bei den Wasserleuten.«²⁵⁷

Vier Wochen später veröffentlicht die Osterausgabe der Wiener »Zeit« am 23. April aus Anlaß des hundertsten Todestages von Friedrich Schiller am 9. Mai 1805 einen Beitrag Hofmannsthals,²⁵⁸ der Kassners ungeteilte Bewunderung findet. Schon am nächsten Tag gesteht er Elsa Bruckmann: »Hofmannsthal Artikel in der ›Zeit‹ liebe ich nicht besonders. Gestern aber war ein sehr schöner Artikel über Schiller (natürlich!) in der ›Zeit‹.

Nach einem Monat wird er den Essay auch vor Gerty von Hofmannsthal rühmen, und zwar auf der ersten der an sie gerichteten und erhalten gebliebenen Postkarten von seiner großen Spanienreise. Deren Route hatte er Elsa Bruckmann am 24. April 1905 skizziert:

²⁵⁶ Vgl. SW VIII Dramen 6, S. 191.

²⁵⁷ Ansichtskarte: Segelschiffe. Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Wien, 24.3.<05?>; Text auf der Ansichtsseite.

²⁵⁸ Schiller. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Die Zeit. 4. Jahr. Nr. 926, Sonntag, den 23. April 1905, S. 1–2: GW RA I, S. 351–355. – Den am 2. März 1905 von Samuel Fischer geäußerten Wunsch, Hofmannsthal möge »für unser Maiheft <der Neuen Rundschau>, das Schiller zu Ehren auf ›Weimar‹ gestimmt werden soll«, »den Prolog« verfassen, »einerlei ob in Vers oder Prosa«, hatte Hofmannsthal mit einem »unbedingten Nein« beantwortet und seine Ablehnung ausführlich damit begründet, daß ihm »das Mittun« der Rundschau »bei einer solchen Allerwelts-Bürgerfeier äußerst unangenehm« sei und daß es ihm »absolut gegen die Natur« gehe, dabei »selbst mitzutun« (Fischer-Almanach 87, S. 90f.). Um so erstaunlicher, daß er dann nicht allein der »Zeit«, sondern auch dem »Berliner Tageblatt« (Dem Gedächtnis Schillers: 1. Mai 1905) und dem »Litterarischen Echo« (Hundert Jahre nach Schillers Tod: 1. Mai 1905) kurze Verlautbarungen liefert (GW RA I, S. 355–356, 639).

Ich fahre Freitag Abends <28. April>, bin in 26 Stunden in Genua dirittiſſimo. Sonntag nach Marseille 10 Stunden dirit<t>issimo, 1-1½ Tage dort, dann 12 Stunden oder noch mehr – bin da noch ahnungslos – nach Barcellona natürlich wieder dirittiſſimo. Von da dann Valencia, Granada, Cordoba, Sevilla (Personenzug mit 20 km Geschdk.²⁵⁹ u. absolut unfaßbaren Verspätungen) von Sevilla erst nach Madrid etc. Werde wohl 5 Wochen in Sp<anien> bleiben. Mehr wird weder die Hitze noch das Geld erlauben.

Kassner an Gerty von Hofmannsthal²⁶⁰

<Sevilla, 25.? Mai 1905>
<Donnerstag?>

Wenn das Wetter so häßlich ist wie die ganzen 5 Tage in Sevilla, brauchen weder Sie noch Hugo herkommen. Morgen nach Madrid.

Herzlichst

Ihr

Rud. Kassner

Hugo's Schilleraufsatz war von keinem Huhn, sondern ganz entschieden von einem Kameel.²⁶¹

Kassner an Gerty von Hofmannsthal²⁶²

Madrid 29/V. 05
<Montag>

Ja daher müssen Sie nun ganz bestimmt. Da ist nichts zu machen. Herzlichst Ihnen u. Hugo

R.K.

²⁵⁹ Lies: Geschwindigkeit.

²⁶⁰ Ansichtspostkarte (Privatbesitz): Austria / Frau Gerty von Hofmannsthal / Rodaun bei / Wien / Badgasse. Stempel: Sevilla 25.? May.05; Rodaun: 31.5.05. Text auf der farbigen Bildseite: Suerte de Capo (Stierkampfszene). Über Kassners Eindrücke bei Stierkämpfen in Sevilla oder Madrid und die daraus gezogenen Erkenntnisse für die Technik des Dramas vgl. »Buch der Erinnerung«; KW VII, S. 179ff.

²⁶¹ Das enigmatisch verschlüsselte Lob wird Kassner am 23. Juni 1905 erneut bemühen (S. 73), ehe er die zum Verständnis notwendige Grundlage im Brief vom 11. Juli 1905 nach liefert (S. 74).

²⁶² Ansichtspostkarte (Privatbesitz): Austria / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei /

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*²⁶³

<Biarritz,> 13/VI 05.

<Dienstag>

Liebes »armes Mädel«, wo bleibt der Brief? Ich brauche jetzt absolut Briefe.²⁶⁴ Bin zl.²⁶⁵ müde, verstaubt u. verschnupt. Thue nichts als gut essen, im Sand am Meere sitzen u. Zeitungen lesen u. vor allem nichts machen. Einige Tage wird das noch dauern. Wohne hier im Hotel Beau Séjour. Schreiben Sie mit Hugo zusammen den Brief, recht lang, ausführlich, mit allerhand Thatsachen. Grüßen Sie bitte Beers u. Wasserleute.²⁶⁶
Ihr

Rud. Kassner

In Biarritz empfängt Kassner, wie sein nächster Brief zeigt, einen Sonderdruck von Hofmannsthals Weimarer Shakespeare-Vortrag.

Hofmannsthal an Kassner

<Mitte Juni (?) 1905>

Shakespeares Könige und große Herren.

Festvortrag, gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 29. April 1905.

Von Hugo vom Hofmannsthal.²⁶⁷

Wien / Badgasse. Stempel: Madrid, 29. May. 05. Text auf der Bildseite unter der Abbildung: Tiziano: Venus recreándose con la Música.

²⁶³ Ansichtspostkarte (Privatbesitz): Autriche / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Biarritz, 13. 6. 05; Rodaun, 16. VI. 05. Text auf der Bildseite: Biarritz Pittoresque.

²⁶⁴ Ähnlich heißt es zwei Tage später an Hugo und Elsa Bruckmann, er sei »noch gar nicht recht in der Laune einen anderen, spanischen <Brief> zu schreiben, wie gesagt, ich muß jetzt welche bekommen [...]. Bitte einen langen Brief. Wie gesagt, ich muß jetzt Briefe lesen.«

²⁶⁵ Lies: ziemlich.

²⁶⁶ Richard und Paula Beer-Hofmann sowie Jakob und Julie Wassermann.

²⁶⁷ Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Einundvierzigster Jg. 1905, S. X-XXVII : GW RA I, S. 33–53. Daß es sich – trotz Kassners Bezeichnung »Aufsatz« – um diese Rede-Fassung handelt, wird durch Rudolf Alexander Schröders zeitgleichen »Dank für Ihren schönen Vortrag« vom 21. Juni 1905 bestätigt (FDH); zuvor waren die Teildrucke »Der Leser Shakespeares« (in: Die Zeit. Wien. Samstag, den 29. April 1905. Morgenblatt, S. 1–3) und »Skizze zu einem Shakespearevortrag« (in: Die Zukunft. 51. Bd., Nr. 31. 29.4. 1905, S. 161–169) erschienen.

Liebe Gerty!

Nun so muß ich also doch einen Brief von Stappel lassen. Ich glaubte schon, soviele Ansichtskarten, besonders von so weit her, müßten alle zusammen schon einen ganz anständigen Brief machen, aber nein, es soll ein regelrechter Brief werden. Meinetwegen! Aber nur keiner über Spanien, denn einen solchen will jetzt jeder, drei darüber habe ich schon geschrieben, mehr Da schreibe ich lieber bald ein Buch. Es ist auch gar keine Kunst, einen hübschen Brief zu schreiben, wenn man in Spanien war, und ich will Ihnen lieber von dem äußerst privaten Leben, das ich hier in B. führe, schreiben. Eigentlich muß ich gestehen, daß ich froh sein werde, wenn ich es verlassen habe, denn ich vertrage die feuchte Luft am Meere absolut nicht. Ich warte nur auf die Antworten einiger Hoteliers in der Auvergne u. dann auf, weiter in den eigentlichen Sommer hinein, auf den ich mich sehr freue, da ich finde, daß man da sozusagen einwandfreier lebt.

Wie gesagt, mein Leben ist hier sehr privat, ich spreche wenig, außer einigen Bemerkungen über das ewig gleiche, heiße Wetter und die belle plague zur Wirthin gar nichts, schlafe viel, finde, daß nach der miserablen spanischen Kost die französische in einem Hotel III. Ranges Verschwendung an irdischen Gütern, wie es in der Bibel heißt,²⁶⁹ ist, lese Don Quixote, sitze am Meer und lasse mich von der Sonne bescheinen. So wird ein Tag zum anderen gelegt, ohne besonderes Aufsehen, ganz still, aber auch ohne irgend welche Bedenken. Nur manchmal bin ich abends doch so müde, als ob ich weiß Gott was gethan hätte, ich kann mir das nicht anders erklären denn als Rache des verschwendeten Tages. Manchmal gibt es aber doch Abwechslung, Stunden, in denen ich mich am liebsten gleich an die Arbeit machen möchte, lange, schöne, lichte Gedanken oder auch nur ein<e> sehr schöne Russin, der ich nur so von Ferne den Hof mache, so wie etwan der Mond ein Dach oder einen Brunnen bescheint. Ich meine diesmal, der Mond bin ich, u. nicht umgekehrt. Aber wie gesagt, der schönen Russin, den schönen Gedanken, u. vor allem der

²⁶⁸ 2 Briefbogen, 7 beschriebene Seiten.

²⁶⁹ Kein wörtliches Zitat.

Arbeitsfreudigkeit sage ich allen: In 4–5 Tagen, wenn ich Antwort von den Hoteliers habe, geht es in die Auvergne, warum regt ihr euch also unnötig auf? Die schöne Russin ist natürlich traurig, die schönen, langen, lichten Gedanken wollen mich nicht recht verstehen u. sagen mir: Du bist doch ein Ochs, u. nur die Arbeitsfreudigkeit weiß, was ich meine, u. tanzt vor mir her u. sagt immer fort: Auvergne, Auvergne u. wenn wir zum Hotel kommen, läuft sie vor u. sieht, ob schon die Antworten von den Hoteliers eingelaufen sind. Also Sie sehen, die Tage hier sind nicht sehr berühmt, ich brauchte sozusagen auch gar nicht hier zu sein. Also soviel von mir. Von Spanien, wie gesagt, erzähle ich lieber einmal. Nur so viel will ich Ihnen verrathen, daß wer Tanger nicht kennt, ein Schuster ist u. es wohl auch bleiben muß.²⁷⁰

Es hat mich sehr interessiert durch Ihren Brief von Ihnen u. Hugo etwas zu hören. Hugo soll mir nur auch einmal schreiben, damit dann die Sache erst recht gut sei u. ich erst recht viel erfahre. Einstweilen lasse ich ihm herzlichen Dank für seinen Shakespeare sagen. Dieser Aufsatz ist schließlich auch von einem Kameel, obwohl das Kameel, das über Schiller geschrieben hat, größer, überhaupt ein ganz großes, ausgewachsenes ist. Wann rückt Hugo ein?²⁷¹ Und wie lange bleiben Sie in St. Gilgen?

Sie sehen, es gibt immer Fragen zu beantworten. Wo steckt Hans?

Nun adieu! Grüßen Sie bestens alle, auch Franzl²⁷² u. seien Sie selbst herzlichst begrüßt

von Ihrem

aufrichtigen
Rudolf Kassner

²⁷⁰ Von Südspanien aus hatte Kassner Ende Mai 1905 zum ersten Mal afrikanischen Boden betreten und während der acht Tage im marokkanischen Tanger tief, sein Denken bestimmende Eindrücke über den »Barbaren« gewonnen; vgl. KW VII, S. 160 ff., 172 f., 175 f. Hugo und Elsa Bruckmann hatte er am 15. Juni zugerufen: »O die Barbaren! Ich habe sie gesehen! Das sage ich so froh, wie Goethe sagte, daß er die Griechen sah. In Tanger! Das war ein großes Erlebnis. Ich sage aber nicht mehr als: Ich habe den Barbaren gesehen. Von jetzt an werde ich alle meine geliebten Europäer, die ich bisher Barbaren nannte, nur mehr noch Schufte nennen, um mir das schöne Wort: Barbaren nicht zu verderben.«

²⁷¹ Hofmannsthal muß zwischen 6. Juli und 2. August 1905 zu einer »sehr anstrengenden Dienstübung« nach Wels in Oberösterreich einrücken; vgl. an Ludwig von Hofmann, 18. 7. 1905; an Otto Brahm, 11. 8. 1905 (B II, S. 207, 210); BW Oppenheimer I, S. 97.

²⁷² Gemeint ist wohl der am 29. Oktober 1903 geborene erste Sohn Franz (vgl. Anm. 181); an den Dirigenten Franz Schalk zu denken, den Kassner im Brief an Gerty vom 1. 9. 1913 ebenfalls als »Franzl« apostrophiert, ist wenig wahrscheinlich.

Kassner verläßt Biarritz um den 28. Juni und begibt sich über Lourdes²⁷³ in das Thermalbad Vic sur Cère in der Auvergne, wo er im Hotel Viallette absteigt.²⁷⁴

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*²⁷⁵

Vic-sur-Cère
11/ VII 05.
<Dienstag>

Gedächtnis, armes Mädel, Gedächtnis, das braucht man bei mir unbedingt. Können Sie sich nicht erinnern, daß Hugo einmal sagte, »Wenn ich solche Sachen (wie den Shakespeareaufsatz) schreibe, so komme ich mir gegen Kassner wie ein Hühnchen, das pickt, gegen ein «Gegen was» fragten Sie. »Gegen ein Kameel vor« er. Nun sehen Sie, ich gab ihm das Compliment zurück, denn in der That sein Schiller-aufsat ist ganz ersten Ranges, worum ich ihn beneide. Und Kameel sei fort an für uns das höchste Lob. Also das ist es. Wie gesagt, Gedächtnis! Nehmen Sie sich ein Beispiel an Mimi!²⁷⁶ Ich will ja nicht sagen, daß eine gewisse Gedächtnislosigkeit Ihnen nicht steht, aber solche Sachen, die man nicht hat, hat man dann nebenbei. Suchen Sie also stets viel Gedächtnis nebenbei zu haben. Wie ich von nun an suchen werde viel Geld nebenbei zu haben.

Sie bekommen also wieder einen Brief. Daran bin aber nicht ich, sondern sind Sie Schuld. Von mir kann ich Ihnen nicht gerade sehr viel Gutes sagen. Ich war die letzte Zeit sehr enerviert, sehr von Gewicht gekommen (Sie können sich denken, wie mager ich da war) kam beim Gehn sofort ins Transpierieren. Dank vieler Ruhe, einer strengen Diät etc. geht es mir schon besser. Dazu ein kleiner Hals u. Ohrenkatarrh.²⁷⁷ ... Der Sommer scheint schlecht oder zum mindesten langweilig werden zu

²⁷³ Kassner an Elsa Bruckmann, 15. 6. 1905.

²⁷⁴ Kassner an H. St. Chamberlain, 9. und 15. 7. 1905.

²⁷⁵ 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten.

²⁷⁶ Gerty von Hofmannsthals jüngere Schwester Marie Franziska, genannt Mimi, Schlesinger (1886–1970).

²⁷⁷ Am 9. Juli hatte Chamberlain lesen müssen: »Sonst geht es mir höchst mäßig [...] verkühlt, enerviert etc. Wie froh bin ich, daß ich da die Übersetzung <von Platons »Ion, Lysis, Charmides»> machen kann, obwohl ich mit stolzeren Plänen umging.« Und sechs Tage später: »Wie wir doch, die wir mit der Einbildungskraft arbeiten (auch Sie) vom Körper abhängen!«

wollen. Warum ich gerade in Vic bin, weiß ich auch nicht.²⁷⁸ Die Leute in meinem Hotel sind – ich weiß nicht wie ich das sagen soll[en]. Da Vic einen Mineralbrunnen hat, so kommen eine Menge Kranker her, denen es auch sonst im Leben nicht gut geht. Jeder erzählt einem was ihm fehlt, u. fängt auch den nächsten Tag sofort auch ohne gefragt zu sein von seinem Befinden an. Ab u. zu gibt es beim Essen zwi<schen> mir u. meinem Royalisten zu rechts sagen wir an einem geraden Tage u. mir u. einem Republicaner zu links an einem ungeraden ein weiter ganz unschuldiges politisches Gespräch. Kaum sieht aber der betreffende die Magd mit der dampfenden Schüssel hereintreten, fallen ihm seine politischen Sätze alle in den Magen u. er denkt nur daran, ob es wird genug geben etc. So sind die Kranken, von einem köstlichen Egoismus. Im übrigen freue ich mich ebenso darüber, daß es ihnen schmeckt, wie über ihre politischen Anschauungen. Unser Tisch ist köstlich. Oben präsidiert der Steuerein<n>ehmer, rechts der Dorfschullehrer, links irgend eine Communale Wittwe mit ihrer ebenso prüden wie unversuchten Tochter, dann kommt auf beiden Seiten eine Schaar Magenkranke <,> dann von ungefähr u. stets von neuem sehr vorsichtig ich und endlich ein paar handfeste Auvergneter Knechte, Fleischer, Reisende, auch hie u. da ein Pfarrer. Sie sehen, man wird da seinem Humor überlassen u. da das Essen sehr gut u. vor allem unglaublich reichlich ist, darin nicht gestört. Mein Zimmer ist gut, das ist das einzige, u. die Kranken sind abends sehr ruhig, um 9^{ho} liegt alles schon im Bett, damit sie ja nur nichts vom Schlafe verlieren.

Trotzdem bleibe ich noch bis Anfang August hier, ich arbeite nicht viel, aber habe doch täglich am Morgen drei Stunden, in denen ich beisammen bin – Dann gehe ich zu Keyserling an irgend einen Ort der Schweiz u. schließlich zu Freunden auf den Rigi.²⁷⁹

²⁷⁸ Wahrscheinlich hatte zu Kassners Entschluß der gute Ruf des Heilbads beigetragen; dessen »eaux minérales« besonders bei »les maladies du foi, de l'estomac et des intestines« wirken: Karl Baedeker, *Le Sud-Ouest de la France*. Leipzig, Paris 1906, S. 184.

²⁷⁹ Auch Chamberlain erfährt am 15.7.1905, Kassner werde »in drei Wochen in die Schweiz« reisen, »zunächst zu <Hermann Graf> Keyserling irgendwo, dann auf den Rigi zu Schoens«, einem zum Freundeskreis Bruckmann / Chamberlain gehörenden Ehepaar aus München. Keyserling erinnert sich (Reise durch die Zeit I. Innsbruck 1948, S. 166): »Im Sommer 1905 weilten wir beide zusammen im Berner Oberland«, und zwar, wie Kassners Karte an Otto von Taube vom 15.8.1905 bestätigt, in Wengen, dem 1277 m hoch gelegenen Kurort mit Blick auf das Jungfraumassiv.

Ich würde ganz gerne 1 oder 2 Tage nachsehen, was Sie alle zusammen machen. Mimi liest wieder in einem sehr schweren Buch bei einem Wasserfall, Gigi²⁸⁰ macht Gletscherpartien auf Stoppelfeldern resp. Kuhweiden u. Ihre Mutter denkt an Ostende u. sucht nach einem Zug u. findet ihn nicht. Hat sie meine Karte von Biarritz u. Mimi die aus Lourdes bekommen? Es ist erlaubt, manchmal zu antworten. Wenn Sie Zeit haben, setzen Sie sich zu einem Brief nieder, die Hälfte kann Mimi schreiben. Nun adieu. Wie gesagt, Gedächtnis und grüßen Sie alle u. auch Hugo.

Ihr

Rud. Kassner

Kassner an Gerty von Hofmannsthal²⁸¹

<Rigi-Scheideck, 21. August 1905>

<Montag>

Herzliche Grüße von meiner letzten Station u. auf Wiedersehen! Wann rücken Sie in Rodaun ein?²⁸² Bin bis 1<.> oder 2. hier!²⁸³ Karte also! Ad. Rigi-Scheidegg²⁸⁴ bei Luzer<n>. Herzlichst

Rud. Kassner

²⁸⁰ Wohl Gicki (auch Gicky, Kiki = Marie) Kaemklein, die langjährige Gesellschafterin Franziska Schlesingers und zeitweilige Betreuerin der Hofmannsthal-Kinder; sie wird in der Nacht vom 20. auf den 21.1.1924 »an einer Lungenentzündung« sterben (s. BW Degenfeld [1986], S. 485). »Sie hat doch so zu uns gehört und geht uns schrecklich ab«, schreibt Gerty von Hofmannsthal am 2.3.1924 an Leopold von Andrian, der am 25.2.1924 kondoliert hatte: »Die gute Seele! 30 Jahre habe ich sie gekannt, immer bescheiden, nützlich u. freundlich. R.I.P.« (BW Andrian, S. 350f.).

²⁸¹ Ansichtskarte: Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse / Oesterreich. / nachsenden bitte! Umadressiert von fremder Hand: in Grundlsee per Aussee / Schlemmerhaus. Stempel: Rigi-Scheideck, 21. VIII. 05; Grundlsee, 24. 8. 05. Text auf der Ansichtsseite: Nebelmeer. Blick vom Rigi auf die Glarneralpen.

²⁸² Hofmannsthal war mit seiner Frau in der zweiten Augusthälfte nach Misurina am gleichnamigen See in den Dolomiten (B II, S. 209, 210; BW Schnitzler, S. 214) und von dort über Grundlsee (vgl. Anm. 99, 247) bis gegen 20. September nach Lueg gefahren, tief befaßt mit dem 1. und 2. Akt von »Ödipus und die Sphinx« (vgl. SW VIII Dramen 6, S. 191f.).

²⁸³ Ebenso unterrichtet Kassner am 1.9.1905 H. St. Chamberlain, er werde »am 3. September wieder in Wien« sein.

²⁸⁴ Das undeutlich geschriebene »ei« in »Scheidegg« noch einmal separat zugefügt und durch Bogen mit dem Wort verbunden.

Am 3. September verläßt er den Rigi und »macht« – als Ertrag des vergleichsweise kargen Schaffensommers – in Wien seinen »Band Platon fertig«,²⁸⁵ den er, nach Aufenthalten in München²⁸⁶ und Karlsbad,²⁸⁷ im Dezember in Wien entgegennehmen kann.²⁸⁸ Ein Widmungsexemplar geht diesmal an Gerty.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*²⁸⁹

<Wien, zweite Dezemberhälfte 1905>

Platons

Ion / Lysis / Charmides

Ins Deutsche übertragen

Von Rudolf Kassner

Verlegt bei Eugen Diederichs | Jena und Leipzig 1905

Gerty von Hofmannsthal

herzlichst

Wien December 1905 Rud. Kassner

Möglicherweise hat Kassner den Band während seines Besuchs in Rodaum am 21. Dezember übergeben, der durch ein Postscriptum Hofmannsthals an Rudolf Alexander Schröder vom übernächsten Tage bezeugt ist: »Wundervoll ist Elysium.²⁹⁰ Las es vorgestern Rudolf Kassner vor, der es auch dein Schönstes fand.«²⁹¹ Derweil müht sich Hofmannsthal rastlos und gehetzt um den Abschluß

²⁸⁵ Kassner an Elsa Bruckmann, 8.9.1905.

²⁸⁶ Vgl. Hanna Wolfskehl an Friedrich Gundolf, 30.10.1905: Kassner »ist neulich bei uns gewesen und ich war erstaunt wie sehr sein Kopf dem ästhetischen Geseire widersprach«; Karl Wolfskehl an Gundolf, 23.11.1905: »der Kassner war neulich fällig. Spitz und scharf aber nicht verblüffend. Hält auch mit seinem Pfunde gut haus. Thronreden zahlen sich nicht. dochhatt ich eine gute Stunde mit ihm allein. [...] Er selber ist erfreulich unsemitisch dem blute nach. Sein Geist – Gott behüte! – aber immerhin die Zweifellosigkeit der Herkunft ein Glück in unsrer Zeit in der die Literaten bessere Simmel und toll sind« (Karl und Hanna Wolfskehl, Briefwechsel mit Friedrich Gundolf 1899–1931. Hg. von Karlhans Klunker. II. Bd. Amsterdam 1977, S. 35, 38).

²⁸⁷ Kassner an Lili Schalk, 16.11.1905: »Um den 1.<12.> bin ich wieder in Wien.«

²⁸⁸ Auch die Zueignung des Bandes an Gottlieb Fritz trägt die Datierung: »Wien December 1905« (Briefe an Tetzl, S. 261).

²⁸⁹ FDH: 3196. – Diese Übersetzung wird auch Christiane von Hofmannsthal im »Sommer 1918–1919« lesen; vgl. TB Christiane, S. 63.

²⁹⁰ Rudolf Alexander Schröder, Elysium. Ein Buch Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag 1906. Gestaltung von Alfred Walter Heymel. Dreihundert handschriftlich numerierte Exemplare auf Bütten.

²⁹¹ DLA.

seiner Tragödie »Ödipus und die Sphinx«. Ende November hatte er in Berlin Max Reinhardt und den Schauspielern das noch »unfertige Stück« vorgelesen, in dessen »letzten Act« er sich nun im Dezember »nur unter Qualen« wieder einzufinden vermag.²⁹² Mitte Januar reist er zu den Proben nach Berlin²⁹³ und erlebt die Uraufführung am 2. Februar 1906 am Deutschen Theater als großen Erfolg. Etwa eine Woche zuvor war die Buchausgabe erschienen,²⁹⁴ die er unverzüglich an verschiedene Freunde sendet;²⁹⁵ unter ihnen, wie der folgende Dankesbrief bestätigt, Rudolf Kassner, dessen – vermutlich handschriftlich zugeeigneter – Band derzeit nicht zu ermitteln ist.²⁹⁶

Hofmannsthal an Kassner

<Anfang 1906>

Ödipus und die Sphinx
Tragödie in drei Aufzügen
von | Hugo von Hofmannsthal
S. Fischer, Verlag, Berlin | 1906

²⁹² BW Bodenhausen, S. 70f.; SW VIII Dramen 6, S. 200.

²⁹³ Er kann daher nicht an der Wiener Erstaufführung des »König Kandaules« von André Gide teilnehmen, die in Anwesenheit des Dichters und des Übersetzers Franz Blei am 27. Januar 1906 im Deutschen Volkstheater stattfindet (vgl. Franz Blei – André Gide, Briefwechsel 1904–1933. Bearb. von Raimund Theis. Darmstadt 1997, S. 44f.; 216: Abb. des Theaterzettels). Kassner sorgt für »einige vornehme Claqueure« und bittet Lili Schalk: »Rechnen Sie sich einmal zu diesen u. kommen Sie!«

²⁹⁴ Vgl. SW VIII Dramen 6, S. 203.

²⁹⁵ Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Gustav Landauer (1870–1919) bestätigt den Empfang am 25. Januar 1906 (SW VIII Dramen 6, S. 203); Eberhard von Bodenhausen bezieht sich auf das Buch am 2. Februar 1906 (BW Bodenhausen, S. 71); Christiane Thun-Salm dankt – mit großer Verspätung – am 27. März 1906 (BW Thun-Salm, S. 142f.). Auch Marie Taxis erhält ein Exemplar und lässt Hofmannsthal am 12. Februar 1906 wissen, sie werde ihr »möglichstes thun, damit Ihr herrliches Werk uns Wienern auch gegönnt werde. – Ich habe es auch gleich Kassner gesagt daß ich <den Obersthofmeister > Alfred Monten<uovo> dazu sprechen werde« (FDH). Allerdings wird die Initiative am Widerstand des Burgtheater-Direktors Paul Schlenther scheitern; vgl. SW VIII Dramen 6, S. 204.

²⁹⁶ Über die gedanklichen Nähe des »Ödipus« zu Kassners »Baudelaire«-Aufsatz und »Indischem Idealismus« siehe Anm. 100, 160.

Lieber Hofmannsthal!

Ich hätte mich früher schon für den Oedipus bedankt, aber einerseits hielten mich eigene Arbeiten²⁹⁸ u. auch unwichtige Dinge, andererseits aber meine Unfähigkeit mit dem Urtheil über eine bedeutende Sache bald fertig zu sein davon ab, Ihnen über den Ödipus etwas Angemessenes zu sagen. Ich habe ihn nun schon so oft laut und leise gelesen um Ihnen sagen zu können, wie sehr ich die innere Sicherheit, die Fundamente des Ganzen bewundere. Und darin unterscheide ich mich von ander[er]en Ihrer Kritiker: was ich bewundern muß, das ergreift mich auch. Ich verstehe nicht Menschen, die sagen: Ja, ich bewundere es, aber es ergreift mich nicht, läßt mich kalt – Die so reden, scheinen mir immer aufgeblasene oder verirrte Philister zu sein. Diese ganze innere Poesie von Sphinx, Schicksal, Geschlecht, Blut, Traum und Tod ist ganz außerordentlich, und soweit die Menschen daran theilnehmen, sind sie in hohem Grade lebendig und einzig. Tragischer und zugleich klarer ist die Beziehung von Traum und That nie ausgedrückt worden. Und die Verwandschaft durch das Schicksal, durch innere Züge – im bedeutsamsten Sinne zwischen Ödipus u. Kreon ist sublim. Ich bewundere über alles Momente wie den des Ödipus nach der Ermordung des Laios. Allerdings muß ich sagen, daß nur wenige fühlen werden, daß des Ödipus' Dialektik fast dieselbe ist wie die Kreons, und daß Kreon nur darum ander[e]s handelt, weil sein Schicksal anders ist, weil ihm die Gnade fehlt. Antiope wächst für mich durch ihr bloßes Dasein sowohl wie durch ihr Verhältnis zum Drama immer mehr, sie ist wohl als Figur das ganzeste, was Ihnen bisher gelungen. Weniger will es mir gelingen Jokaste zu folgen, in ihr Glück zu folgen. Ich fühle als ob Sie nicht ganz in ihr gesteckt hätten und ihr darum – mit Ihrem Glück – nur schmeicheln könnten. Kreon wächst mir zu sehr aus – doch ist das hier nur der Fehler seiner Tugend, und andere mögen mit recht anders fühlen. Der Knabe Schwerträger ist mehr symbolisch

²⁹⁷ 1 1/2 Bogen, 6 beschriebene Seiten; gedruckt in: *Die Presse*, 11.9.1973, S. 5 (= Hirsch, S. 186f.), ohne das Postscriptum.

²⁹⁸ Wohl vorrangig die Beschäftigung mit dem Essayband »Motive«, der im Mai 1906 erscheinen wird.

als dramatisch, d. h. eine Sache, die ich fort im Spiegel u. nicht in der Wirklichkeit sehe u. darum überzeugt sein Tod nicht – weil die Dinge im Spiegel eben nicht sterben können. Von wundervoller Einheit des Symbolischen u. Theatralischen (ich sage absichtlich nicht: Dramatischen) ist die Sphinxscene. Unerwartet schön ist das Erscheinen und das Reden des Ödipus am Schluß des 2ten Actes. Nur finde ich von da an alles, was Jokaste sagt, überflüssig, ich meine: es würde herrlich sein, wenn man das Drama hätte machen können mit einer schweigenden Person, mit einer Jokaste, die da ist, da ist so wie Sie sie fühlen, aber nicht, oder nur einmal erscheint. Wenn Ödipus seinen Vater erschlägt, so war es sein Vater und weil der Sohn gar nichts danach »spürt«, war es um so mehr sein Vater, des Oedipus Schicksal. Wenn Oedipus Jokaste, seine Mutter, umarmt, so ist es – für mich, für mein Gefühl wenigstens – nicht seine Mutter, d.h. die Mutter ist nicht sein Schicksal, d.h. wir empfinden nicht die Mutter als des Sohnes Schicksal. Denken Sie drüber nach! Hier hat Sophokles viel vor Ihnen vor – dafür aber haben Sie ihn mit Ihrem Kreon gestraft.

Ich freue mich sehr Sie wieder zu sehen. Sie werden mir viel zu erzählen haben. Schreiben Sie mir, wann Sie Zeit haben. Mit Berlin hatte ich in letzter Zeit nur Ärger.²⁹⁹ Nun adieu! Grüßen Sie herzlichst Gerty!

Ihr

Rud. Kassner

Schreiben Sie mir, ob Sie Mittwoch bei Ihrer Schwiegermutter nach dem Theater soupieren? Dann sähe ich Sie dort auf alle Fälle; ob ich nämlich in die Denise³⁰⁰ gehe, weiß ich noch nicht ganz bestimmt.

²⁹⁹ Möglicherweise Anspielung auf Schwierigkeiten bei Drucklegung und Herstellung der »Motive« im S. Fischer Verlag oder des »Denis Diderot« im Verlag Bard, Marquardt & Co, beide in Berlin.

³⁰⁰ »Denise«. Comédie en 4 actes de Alexandre Dumas fils, wird am 21. Februar 1906 im Wiener Carltheater im Rahmen eines Gastspiels der Suzanne Després (eigentl. Charlotte Bonvallet, 1875–1951) aufgeführt (vgl. »Neue Freie Presse« Wien, 21. und 22.2. 1906; am 20. spielt sie die »Sappho« von Alphonse Daudet, am 22. »Phèdre« von Racine. Vgl. Hermann Bahr, Glossen. Zum Wiener Theater (1903–1906). Berlin 1907, S. 380–387. Hofmannsthal selbst hatte im November 1903 die hochgeschätzte Schauspielerin für die Rolle seiner Elektra zu gewinnen gesucht; allerdings kommt eine entsprechende französische Aufführung in Paris erst im November 1908 zustande; Hofmannsthal wird sie als Gastspiel am 16. April 1909 im Theater an der Wien – mit durchaus gemischten Gefühlen – sehen; vgl. BW Kessler, S. 217f.; SW VII Dramen 5, S. 312, 453.

Als einen Monat später Elsa Bruckmann »Ödipus und die Sphinx« offenbar deutlich kritisiert, räumt Kassner am 18. März 1906 ein:

Was Sie über Oedipus schreiben, muß ich hinnehmen. Mir erscheint er bedeutend – als Gedicht! Ich weiß da nie ganz genau, was ein Drama ist. Ich würde es vielleicht besser wissen, wenn ich viel ins Theater ginge. Aber so lasse ich mir es einstweilen mehr von anderen suggerieren. Über gute Sachen, d.h. über lebendige Sachen bilde ich mir das Urtheil immer langsamer, je älter ich werde. Nur über Pippa geht vorüber pardon: tanzt,³⁰¹ über den Ruf des Lebens³⁰² weiß ich alles sofort. Was ist dann das Gute? Das vielleicht, worüber unser Urtheil nie fertig wird. Und dann noch etwas: je sicherer Sie im Urtheil sind, umso weniger haben Sie das Bedürfnis, es zu zeigen, zu üben, kurz zu urtheilen.

Wenige Tage zuvor hatte Hofmannsthal am 11. März Martin Buber mit allem Nachdruck auf Kassner hingewiesen und aus Rodaun geschrieben:

Ich öffne den Brief nochmals, um Ihnen eine Frage zu stellen, an der mir viel liegt. Bitte antworten Sie mir. Kennen Sie die Schriften von Rudolf Kassner? Dies sind die einzigen Produkte unserer Zeit, denen ich in geistiger Hinsicht, in Hinsicht auf das Verstehen meiner selbst innerhalb meiner Epoche u.s.f. unendlich viel verdanke, ganz unverhältnismäßig viel mehr als dem Nietzsche zum Beispiel. Kennen Sie diese Bücher?

Ich nenne Ihnen: »Der indische Idealismus« und »Die Moral der Musik« im Verlag Bruckmann. Nächstens erscheint ein Band bei Fischer (Hebbel, Kierkegaard etc. besprechend). Bitte setzen Sie sich zu diesen Schriften in ein Verhältnis. Ich erwarte mit Ungeduld Ihre Antwort.³⁰³

³⁰¹ Kassner verwechselt Gerhart Hauptmanns »Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen in vier Akten« (Berlin 1906) zunächst mit Robert Brownings Drama »Pippa passes«, das der Insel-Verlag 1903 in der Übersetzung von Henry Heiseler unter dem Titel »Pippa geht vorüber« herausgebracht hatte. In der »Mystik« hatte sich Kassner mit Brownings »vollkommenem« Einakter, den er zu den »wirklich bedeutenden Dichtungen« des Engländer zählt, ausführlich auseinandergesetzt und den Inhalt breit »skizziert« (KW I, S. 256, 266, 267, 270).

³⁰² Arthur Schnitzler, Der Ruf des Lebens. Schauspiel in drei Akten. Berlin: S. Fischer 1906.

³⁰³ Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Band I: 1897–1918. Hg. von Grete Schaeder. Heidelberg 1972, S. 236.

Buber reagiert unverzüglich am 15. März aus Florenz und bekennt:

Rudolf Kassner ist einer der sehr wenigen Menschen, deren Worte ich immer lese und aufnehme. Ich habe ihn zuerst, vor Jahren, in einem Aufsatze der Wiener Rundschau kennen gelernt; da überraschte er mich tief und ergriff mich, wie seine Auffassung eines Dichters (Jules Laforgue)³⁰⁴ die meine ergänzte, ja geradezu wie eine Kuppel überwölbte und zur Einheit vollendete.³⁰⁵ Seither habe ich alles von ihm Veröffentlichte gelesen. Von den zwei Schriften, die Sie nennen, scheint mir »Der indische Idealismus« (wie es mächtigen Geistern in der Zeit der Fülle zu ergehen pflegt, so ja auch Nietzsche in der »Geburt der Tragödie«) Beziehungen noch mehr zu stiften als vorzufinden; hingegen ist »Die Moral der Musik« zweifellos eines der großen Deutungsbücher. Ich habe Kassners Schriften – auch seinen Platon – hier mit und freue mich ihrer; schon, wenn ich sie ansehe, habe ich ein Gefühl der Dauer (ein Gefühl, das einem vor den Werken dieser Zeit selten gewährt ist).³⁰⁶

In diesen Wochen kommt Kassners monographische Studie über »Denis Diderot« heraus, die er Elsa Bruckmann schon am 25. Februar des Vorjahres als »fertig, beinahe,« und als »recht gut gelungen« gemeldet hatte.³⁰⁷ Ein erstes Vorexemplar wird Houston Stewart Chamberlain im »März« zugeeignet, während Gottlieb Fritz am 5. April den kleinen Band »nächstens« erwarten darf.³⁰⁸ Im April wird das Buch auch Hofmannsthal überreicht, dessen »Unterhaltungen über literarische Gegenstände« 1904 in derselben Reihe erschienen waren, zudem hatte er im März 1905 einen Essay über die deutsche Ausgabe der »Briefe Diderots an Demoiselle Voland« veröffentlicht.³⁰⁹

³⁰⁴ Gemeint ist Kassners Aufsatz »Die Moral der Legende. (Zu einem Buche Jules Laforgues.)«, in: Wiener Rundschau. V. Jg., Wien 1901, Nr. 8: 15. April 1901, S. 174–179; jetzt: KW II, S. 394–405.

³⁰⁵ Das Martin-Buber-Archiv in Jerusalem verwahrt eine frühe ungedruckte Arbeit Bubers über Laforgue.

³⁰⁶ A.a.O. (s. Anm. 303), S. 237. – Kassner wird spätestens im Frühling 1908 in Berlin persönlich mit Buber in Kontakt treten und ihm im Jahr darauf seine Studie »Der Dilettantismus« antragen, siehe Anm. 493 und S. 129. Bis in die fünfziger Jahre bleiben beide Männer durch Austausch von Briefen und Widmungsexemplare in geistiger Verbindung.

³⁰⁷ Über die Entstehung dieser Schrift ist wenig bekannt; Zeugnisse eines Kontakts mit dem Herausgeber Georg Brandes sind nicht überliefert; ob Hofmannsthal als Vermittler wirkte, muß offen bleiben.

³⁰⁸ Briefe an Tetzl, S. 134.

³⁰⁹ Siehe Anm. 230. – Die Briefe Diderots an Demoiselle Voland. Von Hugo von Hofmannsthal, in: Der Tag. Berlin, Nr. 133. 19.3.1905; 1907 aufgenommen in den Zweiten Band

*Kassner an Hofmannsthal*³¹⁰

<Wien, April 1906>

Denis Diderot

Von Rudolf Kassner

Mit fünfzehn Vollbildern | in Tonätzungen und einem | Faksimile

Die Literatur

Sammlung illustrierter | Einzeldarstellungen

Herausgegeben von | Georg Brandes

Dreiundzwanzigster Band

Bard · Marquardt & Co · Berlin

mit vielen Grüßen

von

Rudolf Kassner

April 1906

Nur wenig später erscheint Ende Mai unter dem von Elsa Bruckmann »suggerierten Titel: Motive«³¹¹ Kassners neues Buch, dessen für den Monatsanfang erwartete Auslieferung »durch Buchbinderstrike« verzögert worden war.³¹² Kassner leitet den Band, der ausgewählte Arbeiten der Jahre 1901 bis 1906 versammelt,³¹³ umgehend Bekannten und Freunden zu und datiert seine handschriftlichen Zueignungen jeweils auf »Mai 1906«,³¹⁴ so auch die an Hofmannsthal.

der »Prosaischen Schriften«, jetzt: GW RA I, S. 345–347. Kassner wird weder Hofmannsthals Artikel noch die Ausgabe (Denis Diderot, Briefe an Sophie Voland. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Vally Wygodzinski, Leipzig 1904) berücksichtigen, sondern auf französische Originalausgaben zurückgreifen.

³¹⁰ FDH, Schenkung Oktavian Zimmer-Hofmannsthal. – Jetzt: KW II, S. 5–36.

³¹¹ So Kassner an Elsa Bruckmann, 18.3.1906.

³¹² Kassner an Elsa Bruckmann, 20.5.1906.

³¹³ Enthalten sind: Sören Kierkegaard; Noten zu den Skulpturen Rodins; Die Ethik der Teppiche; Der Abbé Galiani; Robert Browning und Elisabeth Barrett; Emerson; Charles Baudelaire (Poeta Christianissimus); Hebbel.

³¹⁴ Bekannt geworden sind Widmungsexemplare u. a. an Gottlieb Fritz, H. St. Chamberlain und Fürstin Marie von Thurn und Taxis.

<Wien, Mai 1906>

Rudolf Kassner

Motive | Essays

S. Fischer / Verlag / Berlin

Hugo von Hofmannsthal
freundschaftlich

R.K.

Wien Mai 1906

Der Empfänger macht Eberhard von Bodenhausen am 7. Juni 1906 darauf aufmerksam: »Von meinen Büchern fand ich in den letzten Wochen folgende lebenswert [...] Neuerlich erschien von Kassner ein Buch Essays ‚Motive‘ (Verlag Fischer) darunter ein wundervoller über Hebbel [...].«³¹⁶ Mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfte die Sammlung auch zu den Gesprächsthemen gehören, als beide, Kassner und Hofmannsthal, am 24. Mai 1906 Josef Redlich aufsuchen.³¹⁷

Die Genugtuung angesichts dieses Buches wird durch die wachsende Sorge um den Gesundheitszustand des Vaters beeinträchtigt, der sich seit dem Frühjahr von Tag zu Tag verschlechtert und alle Vorhaben Kassners in Frage stellt. Am 11. Juli klagt er Elsa Bruckmann:

Sein Leben zählt nur noch mehr nach Wochen. Sollte es wirklich noch bis in den Herbst währen, so würde es für ihn gleich bedeutend sein mit den gräßlichsten Qualen. [...] Schrecklich das langsame Sterben eines Menschen, der so ganz, so ausschließlich am Leben hing u. die ganze Welt, alles, alles nur in seiner eigenen Thätigkeit, in den 72 Jahren des eigenen Lebens begriff.

Und am 29. Juli heißt es aus Groß-Pawlowitz an Marie Taxis:

Jetzt bin ich hier, wo es so schlecht geht als es nur gehen kann. Wenn mein armer Vater überhaupt noch spricht, so ist es um sich den Tod zu

³¹⁵ FDH 1556, mit Anstreichung von Hofmannsthals Hand im Kierkegaard-Essay zu Friedrich Schlegel als »Philister« (S. 33).

³¹⁶ »Hebbel«, in: Rudolf Kassner, Motive, S. 161–190; KW II, S. 153–175. – Bodenhausen antwortet am 9. Juni 1906: »Dank für die Bücher. Den neuen Kassner, und Keyserling <Hermann Graf Keyserling, Das Gefüge der Welt. 1905> habe ich hier« (BW Bodenhausen, S. 80f.).

³¹⁷ BW Redlich, S. VI, 162.

wünschen. Ich glaube, er hat selber keine Hoffnung mehr. Jedermann muß ihm jetzt eine möglichst schnelle Erlösung wünschen.

Am 31. Juli 1906 stirbt Oscar Kassner sen.³¹⁸ Die Fürstin erfährt am 7. August:

Es war das erstemal, daß ich einen Menschen sterben sah, und zu dem Tieftraurigen des Todes, eines sterbenden Vaters kam in diesem Falle das Erschütternde hinzu, daß der Ärmste zwei Minuten vor seinem Tode an seine jüngste Tochter³¹⁹ sich klammernd mit großer Angst, der Angst der sterbenden Creatur, vorhersagte, daß er heute Nacht – es war Morgens – sterben werde. Doch lassen Sie mich lieber davon schweigen!

Sterben und Tod des Vaters begreift Kassner unmittelbar als entscheidende Wegmarke seines inneren wie äußernen Daseins, als tiefe Lebenszäsur, zugleich aber als Moment einer psychischen Lösung zum eigenen Selbst, als »die Befreiung der Sohnschaft vom Vater«, die dazu beitragen werde, Stil und Denkungsart des Jugendwerks zu überwinden und eine neue Weise des Schreibens zu eröffnen, in der nach der »Tod- und Maskenwelt [...] es zur Einbildungskraft, zum Gesicht, zur Umkehr, zur Vernichtung der Welt des Antithetischen kommen mußte«.³²⁰ Bemerkenswert, daß und wie auch Hofmannsthal die Notwendigkeit eines solchen Entwicklungsschrittes »spürt«³²¹ und fordert. Er hält sich seit dem 20. Juli in Lueg am Wolfgangsee im Salzkammergut auf, von wo aus er mit seiner Frau Gerty am 31. Juli zu den Festspielen nach Bayreuth gefahren war; ein Vorhaben, das Kassner der Fürstin Taxis am 29. Juli mitgeteilt hatte: »Hofmannsthal fährt nächstens für 1 Par[is]ifal u. 1 Tristan hin.« Er zeigt sich von den Aufführungen tief beeindruckt³²² und wird Eberhard von Bodenhausen am 21. August aus Lueg bekennen, daß er nach der »Zerrüttung, welche die 7 auf

³¹⁸ Oscar Kassner, am 4. 11. 1843 in Grottkau/Schlesien geboren, war 1864 nach Groß-Pawlowitz übergesiedelt, wo er mit finanzieller Unterstützung eines Onkels seiner Frau Bertha, geb. Latzel, eine Zuckerfabrik gründete und die bedeutende kaiserliche Domäne pachtete. 1894 hatte er die Verwaltung der Fabrik und der Ländereien seinem ältesten Sohn Oscar übergeben und war nach Wien in die Wohnung der Karlsgasse 18 gezogen, die er, nach dem Tod seiner Frau Bertha am 31. Januar 1896, mit seinem Sohn Rudolf teilte. Vgl. Kassners einfühlsame Erinnerung an Wesen, Leben und Sterben des Vaters im Kapitel »Der Vater« (1943), in: »Die zweite Fahrt« : KW VII, S. 445–491.

³¹⁹ Margarethe Kassner (1877–1972), verheiratete Adams; vgl. auch KW VII, S. 491.

³²⁰ Kassner im Gespräch mit A. Cl. Kensik, in: Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag. Gedenkbuch. Hg. von Alphons C. Kensik und Daniel Bodmer. Erlenbach-Zürich (1953), S. 187.

³²¹ Zu diesem »Spüren« vgl. S. 113.

³²² Vgl. BW Thun-Salm, S. 151–155.

Bayreuth verschwendeten Tage mir brachten«, nun »nach langen unproductiven Monaten« in »leicht schwingende, ihre Schwingung beginnende Kreise« getreten sei, wobei er auch seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort in Betracht zieht: »die Landschaft meiner Jugend, meiner Träume, vielfach der Hintergrund meiner Poesie, ist das Schönste Liebste was ich denken kann.«³²³

*Hofmannsthal an Kassner*³²⁴

Lueg, den 19. VIII. <1906>
<Sonntag>

mein lieber Kassner,

Sie haben eine kaum erträgliche Zeit hinter sich; eingeengt in den gewöhnlichen Gang des Lebens, von Monat zu Monat den unaufhalt-samen Verfall eines Menschen mit nahen Augen sehen zu müssen, das ist, was uns allen erspart bleiben sollte und kaum einem unter uns doch geschenkt wird; aber keiner macht es durch, ohne einen tiefen traurigen Schaden zu leiden und langsam nur stellt sich ein gutes, schmerzloses Verhältnis zum Dasein wieder her.³²⁵

Ich bin erleichtert, Sie aus dieser Finsternis entlassen zu wissen und indem ich in diesen letzten Tagen, statt eilig an Sie zu schreiben, lieber an Sie denke, Ihr freundlichstes Bild in mir hervorzurufen versuchte, ist mir erst deutlich geworden, wie das Viele, das ich Ihnen verdanke, mich im Innersten erst recht streng und fordernd gegen Sie gemacht hat; wie mir Ihre Werke, die mir als der Nachlaß eines Frühverstorbenen aller Bewunderung wert scheinen würden, jetzt da ich so glücklich bin, neben Ihnen zu leben, doch mehr Tendenz als Resultat sind, mehr Hindeutung auf mögliche kostbare Werke als Werke selbst. Sie haben sicherlich Ihren Weg nicht zu verändern – daß Sie erst auf einem Wege sind, das wird

³²³ BW Bodenhausen, S. 86.

³²⁴ Merkur, 9. Jg. Heft 10, Oktober 1955, S. 966.

³²⁵ Hofmannsthal selbst hatte seine Mutter Anna zwei Jahre früher, am 22. März 1904, »nach einer ‚gelungenen‘ Operation« »an einem Herzschlag« verloren (BW Andrian, S. 162f.). Am 28. Februar 1905 hatte er, angesichts des Jahrestags, dem Vater versichert: »Für mein Gefühl freilich ist der Ort, wo ich sie <die gute arme Mama> suche und von wo aus sie fast jeden Tag zu irgendeiner Stunde zu mir aufsteigt und ich ihre Stimme höre, nicht das Grab, in dem ihr Körper liegt, sondern mein eigenes Innere, oder meine Phantasie, und mir ist sie weit näher, nie empfinde ich ihre unbegreifliche Güte und ihr ganzes, so rätselhaftes und ergreifendes Wesen stärker und mit mehr Rührung als in den Stunden meiner größten Konzentration mitten unter dem Arbeiten« (B II, S. 199).

Ihnen fortwährend sicherlich so klar vor der Seele stehen, wie es mir die Lucidität einiger gelegentlicher Augenblicke gezeigt hat.

Eine längere Zeit ohne Zerstreuung und gewaltsame Ablenkung, in einer Landschaft, die mir durch Erinnerung auch im trübsten Licht nicht stumm ist, mit den Werken Ibsens, dem Wilhelm Meister und den Briefen des Galiani³²⁶ zur Gesellschaft haben mich in die glückliche Verfassung gebracht oder – da man diese nur gezwungen oder wie unter Trug und Verwirrung je verläßt – zurückgebracht, meine eigene und die fremde Produktion mit einer Gelassenheit ohne alle Gedrücktheit, einer Bescheidenheit ohne hypochondrische Verkleinerung, zu sehen, die mir zu allem einen Standpunkt und nirgendhin einen negativen gibt.

Ich weiß, daß Sie das obige nicht befremden wird. Ja, ich glaube zu fühlen, daß in Ihnen selbst, bei einem so deutlichen Abschnitt des Lebens, ähnliche resumierende Stimmungen nicht fehlen werden. Vielleicht erscheinen Ihnen schon heute gewisse Gebärden des Innern und Äußern, gewisse Formen des Denkens, des Sprechens und des Betragens als die Manier eines überwundenen Lebensabschnittes – das Wort im rein historischen Sinn genommen, wie es in den Malergeschichten gebraucht wird.

Ich werde über jede Nachricht sehr glücklich sein und hoffentlich nicht hören müssen, daß Ihre Wiener Freunde Sie dauernd zu entbehren haben.

Meine Frau schrieb gleich nach dem Todesfall an Ihre Wiener Adresse und hofft den Brief in Ihren Händen.³²⁷

Aufrichtig Ihr
Hofmannsthal

³²⁶ Ferdinando Galiani (1728–1787), italienischer Staatsmann und Nationalökonom. Ihm hatte Kassner im Dezember 1900 in der »Wiener Rundschau« den Essay »Der Abbé Galiani« gewidmet, auf den Hofmannsthal vermutlich in der eben erschienenen Sammlung »Motive« wieder gestoßen war (KW II, S. 113–121). Er wird die »Korrespondenz des Abbé Galiani« im Dezember dieses Jahres 1906 in seinem »Brief an den Buchhändler Heller« lobend hervorheben (GW RA I, S. 371f.). Galianis Briefwechsel zählt zu den Quellen, denen er später Anregungen zum »Andreas« verdanken wird; vgl. SW XXX Roman, S. 11.

³²⁷ Nicht erhalten; siehe aber Kassners Antwort.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*³²⁸

Gr<of>P<awlowitz> 23./8. 06
<Donnerstag>

Liebe Gerty!

Von den traurigen Tagen, die nun hinter mir liegen, lassen Sie mich schweigen, ich will Ihnen nur noch vielen Dank sagen für die herzlichen Worte Ihrer Theilnahme. Hugo, über dessen Brief ich mich sehr gefreut habe, schreibe ich nächstens.

Ich war die letzte Zeit über in Wien gewesen und habe, so gut es ging, in der Wohnung das Nothwendigste geordnet. Meinen Plan, im Herbste schon von Wien wegzugehen habe ich aufgeben müssen, und so bleibe ich schließlich auch sehr gerne bis nach Neujahr noch in Wien. Augenblicklich bin ich hier in P., übermorgen fahre ich nach Schlesien,³²⁹ von da nach Dresden zur Ausstellung³³⁰ und endlich über Lautschin nach Wien zurück. Um den 8ten herum dürfte ich schon dort sein – bis Nov. noch Karlsgasse 18.

So haben Sie also für nächste Zeit mein »Cursbuch.« Vielleicht schreiben Sie mir gelegentlich Ihres, d.h. wann Sie wieder in Rodaun sind.

Ich werde mich sehr freuen Ihrer beider Eindrücke aus Beyreuth zu hören.

Nun alles Herzliche Ihnen u. Hugo

Ihr

Rudolf Kassner

*Kassner an Hofmannsthal*³³¹

Dresden 4/9 06.
<Dienstag>

Lieber Hofmannsthal!

Ich danke Ihnen vielmals für Ihre freundlichen Zeilen. Niemand dürfte wohl mehr um das Problematische meines bestehenden Werkes wissen

³²⁸ 1 Bogen mit breitem Trauerrand, 4 beschriebene Seiten.

³²⁹ Zu den schlesischen Verwandten müchterlicherseits, den Angehörigen der Familie Latzel, mit ihren Anwesen in Barzdorf, Gurschdorf, Jauernig und Domsdorf.

³³⁰ Siehe Anm. 333.

³³¹ 2 1/2 Bogen mit breitem Trauerrand, 10 beschriebene Seiten.

als ich selber, und wenn ein Freund mich darauf aufmerksam macht, so bin ich zunächst dessen Aufrichtigkeit dankbar. Wie Früchte an der Stelle einen grünen Fleck bewahren, auf welcher sie, zu früh gefallen oder gepflückt, im Grase oder in der Kammer gelegen sind, so haben alle meine Bücher einen kleinen grünen, unreifen Fleck – ich weiß ganz genau, an welcher Stelle, oft, eigentlich meist dort, wo sie am innigsten mit mir verbunden waren. Ich weiß nicht, ob ich je imstande sein werde dieses Problematische ganz zu vernichten in späteren Werken, da es zu sehr in meiner eigenen wie in der Natur meines Werkes selbst liegt und überhaupt die eine Seite alles Menschlichen darstellt. Das Problem, das bloß Problematische ist immer da, nur meist nicht richtig erkannt und darum verdeckt, und ich bin sehr geneigt, das Unreife meines früheren Werkes darin zu sehen, daß ich das Problematische, Problemhafte, das in mir war, im Werke versteckt, das heißt hier: anders als problematisch ausgedrückt habe. Goethe sagt in einem Briefe an Zelter, es käme darauf an, unsere Probleme in Forderungen zu verwandeln.³³² Das gilt für das praktische Leben, in welchem alles Wesentliche Entschiedenheit und alles Formelle Oekonomie ist. Im theoretischen Leben, wie ich es meine, in dem Leben, in welchem es darauf ankommt alles zu sehen, weil alles da ist, gilt es das Problematische in das zu verwandeln, was es wesentlich ist: in Bewegung und wer meine Bücher wirklich versteht und zu empfinden vermag, muß dieses wachsende Streben wahrgenommen haben: alles, was wesentlich Problem sein muß, als Bewegung – meine Oekonomie – auszudrücken, gleichsam in Bewegung zu bringen. Sie sehen, daß und wie ich hier ein Stilprinzip zu einem Prinzip des Lebens mache und umgekehrt, daß es also wiedereinmal hoch hergeht, wie man zu sagen pflegt. Aber das soll es, es soll hoch hergehen, und damit man damit nicht den Neid der Götter beschwört, muß man sich daneben ganz, ganz leicht machen – womit ich mich, nebenbei, täglich beschäftige, worin ich meine tägliche Ceremonie sehe – in diesem »sich täglich leichter machen.«

³³² Goethe an Carl Friedrich Zelter, 9. August 1828: »Die größte Kunst im Lehr- und Weltleben besteht darin, das Problem in ein Postulat zu verwandeln, damit kommt man durch« (Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 21, S. 811).

Ich freue mich sehr, Sie nächstens bald in Rodaun zu sehen, da ich annehme, daß Sie nach dem 15. wieder einrücken werden.

Ich bin hier hergekommen, um die Kunstgewerbeausstellung³³³ zu sehen, verdarb mir aber vieles, indem ich zuerst in die hiesige Porzellansammlung³³⁴ ging, eine ganz wunderbare Sache. Sehen Sie, hier im modernen deutschen Kunstgewerbe sind Probleme, wo sie nicht sein sollen u. wie sie nicht sein sollen, nackt, häßlich und unanständig. Van der Velde macht aus dem Problem bald eine Säule, bald ein Sofa, bald einen Lüster, bald einen ganzen Festsaal, immer ist es das leidige Problem und immer macht er etwas anderes daraus, und das ganze macht mich wenigstens krank.

Nun adieu! Grüßen Sie bestens Gerty, bitte!

Herzlichst Ihr

Rudolf Kassner

Mittwoch bin ich in Lautschin, Montag den 10. in Wien.

Weitere Reisepläne nach Griechenland,³³⁵ Konstantinopel oder – als Begleiter der Fürstin Taxis – nach Italien werden zurückgestellt, da, wie er der Fürstin am 1. Oktober erklärt, »die Testamentsverhandlungen in den nächsten Tagen beginnen« und er »Ende des Monats« die väterliche Wohnung »räumen muß«. Nach Besuchen auf dem Semmering und in Groß-Pawlowitz kehrt er am 1. No-

³³³ Die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung war am 12. Mai 1906 eröffnet worden (vgl. Das Deutsche Kunstgewerbe 1906. III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Hg. vom Direktorium der Ausstellung. München 1906). Der belgische Architekt, Stilkünstler und Schriftsteller Henry van de Velde (1863–1957), maßgeblicher Wegbereiter des »neuen Stils«, hatte als Beitrag Weimars, wo er als Freund Harry Graf Kesslers lebte und arbeitete, einen Museumssaal mit einem Wandgemälde Ludwig von Hofmanns beigesteuert. In einem Brief an Lili Schalk vom 3.9.1906 beurteilt Kassner die Ausstellung negativ und rückt sie in Gegensatz zum Dresdner Raffael: »aber die Sistinische Madonna ist ein Wunderbares«. Hofmannsthal wird die Ausstellung Ende Oktober besuchen, als er sich dort zu einer Lesung einige Tage aufhält (BW Nostitz, S. 19f.; BW Strauss [1978], S. 28); am 1. November 1906 schreibt er an Gerty: »In Dresden hab ich den Saal von van de Velde mit den Bildern von Hofmann gesehn, der Saal hat mich etwas enttäuscht, die Bilder aber finde ich wunderschön«.

³³⁴ In HS.: Prozellansammlung. Gemeint ist die Porzellanausstellung der Kunstsammlungen Dresden, eines der größten und bedeutendsten Spezialmuseen der Welt, seit 1876 im Dresdner Johanneum untergebracht, heute im Zwinger.

³³⁵ Vgl. Kassner an André Gide, 19.9.1906: JbdSG XXX, 1986, S. 119.

vember nach Wien zurück, um schon am 10. November eine lange geplante Fahrt nach München anzutreten. Dort trifft er mit Elsa und Hugo Bruckmann und deren Kreis sowie mit dem geliebten Eduard von Keyserling zusammen, »voll Bewunderung für die Haltung, mit der er das Schicksal« seiner allmählich fortschreitenden Erblindung »erträgt«.³³⁶ Hier erreicht ihn offenbar eine – verlorene – Anfrage Hofmannsthals, die in Zusammenhang mit dessen Rede »Der Dichter und diese Zeit« steht. Da er sie – neben Frankfurt am Main, Göttingen, Berlin und Wien³³⁷ – am 30. November auch in München halten will,³³⁸ erwägt Hofmannsthal wohl, George, falls anwesend, einzuladen, um mit einer solchen Geste den durch Mißverständnisse ausgelösten und bedauerten Bruch zu überwinden, den die Beziehung im März erlitten hatte.³³⁹

*Kassner an Hofmannsthal*³⁴⁰

München Mittwoch
<21. November 1906>

Lieber Hofmannsthal!

In großer Eile nur so viel, daß Stefan George nicht in München ist u. auch nicht herkommt. Ich habe das erst gestern erfahren können.³⁴¹ Zu Ihrem Vortrage bin ich noch hier, benachrichtigen Sie mich bitte von Ihrem Kommen. Ich denke, Gf. Kessler wird um dieselbe Zeit da sein.³⁴²

³³⁶ An Marie von Thurn und Taxis, 29. 11. 1906. Eduard von Keyserling hatte im Frühjahr 1906 eine bedeutende Besprechung der »Moral der Musik« in der »Neuen Rundschau«, XVIIter Jg., Bd. 1, S. 379–382, veröffentlicht.

³³⁷ Vgl. BW Bodenhausen, S. 88f.

³³⁸ Hofmannsthal trifft am 28. November in München ein und schreibt am folgenden Tag an Arthur Schnitzler: »Ich arbeite jetzt ohne Unterbrechung alle Vormittage und Abende an dem Vortrage« (BW Schnitzler, S. 225). Der Text in: GW RA I, S. 54–81.

³³⁹ Vgl. BW George (1953), S. 227f.

³⁴⁰ 1 Bogen mit breitem Trauerrand, 2 beschriebene Seiten.

³⁴¹ Diese Information dürfte Kassner Hanna und Karl Wolfskehl verdanken, die er in den Münchner Tagen aufsucht. Schon am 31. Oktober hatte er Elsa Bruckmann gebeten, »diesen Brief an H. Wolfskehl weiter zu befördern«, der vermutlich seinen Münchner Aufenthalt ankündigt. Hanna Wolfskehl jedenfalls teilt am 20. November 1906 Albert Verwey mit: »Diese Woche ist Kassner hier von dessen Stil und dessen Plato-Übersetzungen ich Ihnen schon im Sommer erzählt habe! Für Karl freut mich immer besonders, kommen einmal ein paar ordentliche männliche Köpfe hier durch: wie ihn das anregt und was ihm dann alles einfällt das ist famos« (Wolfskehl – Verwey. Die Dokumente ihrer Freundschaft 1897–1946. Heidelberg 1968, S. 46). George weilt zu dieser Zeit in Berlin; vgl. Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel. Amsterdam 1972, S. 178f.

³⁴² Noch am 24. November 1906 wird Kessler bestätigen: »Ich komme wohl ziemlich sicher nach München« (BW Kessler, S. 137).

Ich möchte ihn nicht versäumen. Vielleicht ist es noch nicht zu spät, ihm meine Adresse Dachauerstraße 45, Pension Adrian zukommen zu lassen. Sonntag ist Salome.³⁴³

Alles Herzliche Ihnen u. Gerty

Ihr

Rudolf Kassner

Doch all diese Pläne macht die Nachricht vom plötzlichen Tod des Bruders Alfred am 23. November zunichte. Sie zwingt Kassner zur übersürzten Abreise nach Wien, um am zwei Tage später angesetzten Begräbnis teilnehmen zu können: »Ein armer Mensch«, heißt es am 29. November im Brief an Marie Taxis, »ein armer Mensch, der an epileptischen Anfällen litt, nie ganz das Kind verloren hatte u. ein stilles, trotz seiner Anfälle doch frohes Leben bei bescheidenen Leuten am Lande führte – erlag er inmitten eines Anfalles einer Herzähmung. Sonntag begruben wir ihn.«³⁴⁴

Im November dieses Jahres erscheint Kassners Übersetzung des Platonischen »Phaidon«.³⁴⁵ In Hofmannsthals Bibliothek ist ein ungewidmetes Exemplar erhalten geblieben, das ihm auch diesmal wieder vom Übersetzer – vielleicht durch den Verlag – zugekommen sein dürfte.

³⁴³ Richard Strauss' »Salome«, nach der Dichtung von Oscar Wilde, hat unter Leitung von Felix Mottl am 25. November im Münchner Hoftheater Premiere; das Haus ist seit Tagen ausverkauft (vgl. Hans Wagner, 200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750–1950. München 1958, S. 81). Das Werk war am 9. Dezember 1905 in Dresden unter Ernst von Schuch mit großem Erfolg uraufgeführt worden (vgl. Gustav Mahler – Richard Strauss, Briefwechsel 1888–1911. Hg. von Herta Blaukopf. München, Zürich 1980, S. 112). Mahlers intensive Bemühungen, die Oper in Wien vorzustellen, scheiterten am Einspruch der Zensurbehörde – dort wird sie erst 1918 gegeben –, so daß Kassner sie bisher nicht hatte kennen lernen können; anders als Hofmannsthal, der Ende Oktober 1906 eine Aufführung in Dresden miterlebt hatte, deren »sehr starken Eindruck« er Helene von Nostitz am 1. November beschreibt (BW Nostitz, S. 20). Als Kassner, der »für die Salomeaufführung« »schon das Billet hatte«, vorzeitig abreisen muß, tröstet er sich: »In gewisser Hinsicht that es mir nicht leid, denn die Münchener Theater sind ein Gräuel« (an Marie von Thurn und Taxis, 29.11.1906). Er wird »die übrigens sehr schwache Strauss'sche Salome« erst 1910 im »Schandinstitut« der Pariser Oper sehen und urteilen: »Das war erbärmlich« (an Lili Schalk, 8.5.1910 – wohl irrtümlich für: 8.6.1910; vgl. Anm. 528 –: Neue Zürcher Zeitung, 9.9.1973, S. 50).

³⁴⁴ Alfred Kassner war, zusammen mit seinem Zwillingsbruder Fritz (Friedrich), am 25.2.1871 geboren worden. Kassner schildert ihn als »mit und neben mir, mehr als die anderen durch mehrere Jahre«, lebenden »Bruder, der an epileptischen Anfällen litt. Er war nicht ausgesprochen schwachsinnig, doch geistig benommen, an den Grenzen des Schwachsinnns dahinlebend. Auf ihn drangen Bilder so ein wie auf mich« (KW VII, S. 46). Die Umstände seines Todes wurden nie geklärt; Mord durch die Pflegeeltern schien nicht ausgeschlossen.

³⁴⁵ Ein Exemplar geht am 18.11.1906 an den Fürsten Alexander von Thurn und Taxis.

<November (?) 1906>

Platons Phaidon

Ins Deutsche übertragen

Von Rudolf Kassner

Verlegt bei Eugen Diederichs | Jena 1906

Gerade mit diesem Dialog hatte sich Kassner über die Jahre hin schwer getan; ursprünglich hätte das Stück die Reihe der Übersetzungen eröffnen sollen; aber schon am 22. Mai 1903 hatte er Elsa Bruckmann erklärt, er habe

Phaedon aufgegeben u. mich ans Symposion gemacht. Bis jetzt macht es mir mehr Schwierigkeiten als Freude. Dieses schließlich oder besser gesagt im Anfang doch unschöpferische des Übersetzens, dieses Wählen zwischen Ausdrücken u. das Sich-Entscheiden für den schönsten, dieses recht eigentliche Dilettieren macht mich recht nervös. Doch ich hoffe, wenn ich das Ganze erst am Papier habe, wird auch alles Eigentliche kommen. Trotzdem lernt man sehr viel für die Sprache, für das Verständnis der Sprache an sich.

Drei Jahre später nimmt er die Arbeit wieder auf und gesteht am 3. Mai 1906 Houston Stewart Chamberlain, er »kaue täglich an dem Phädon«, ehe er Elsa Bruckmann am 17. Mai meldet, er »möchte zum 1. Juli den Phaidon, den überaus langweiligen Begleiter meiner zerrissenen Tage verabschiedet haben.« Wenn er dann am 10. Dezember 1906 rückblickend einräumt: »Phaidon ist langweilig u. ich konnte nicht mehr daraus machen!«³⁴⁷ so tönt aus solchen Worten mehr oder minder deutlich die Unlust an der Übersetzungsarbeit.

Möglicherweise in Kenntnis dieser sich anbahnenden Haltung hat Hofmannsthal – undatierte – Gedanken zum Kassnerschen Platon-Corpus niedergelegt, als Skizze eines offenbar für die Wiener »Neue Freie Presse«³⁴⁸ vorgesehenen Beitrags, der allerdings nicht ausgearbeitet worden ist.

³⁴⁶ FDH 7046.

³⁴⁷ An H. St. Chamberlain.

³⁴⁸ Diese Vermutung legt der ehemalige Konvolutumschlags FDH: E III 168.14a (SW XXVI Operndichtungen 4, S. 315) nahe (mit späteren Notaten zur Erzfassung des »Lucidor«), der am Rand die Aufschrift trägt: »Neue freie Presse / Kassner«.

Kassner Platon Mir scheint doch, jetzt existiert das zum ersten Mal. Solch ein Buch, handlich, menschlich, zugänglich. Der Übersetzer: man spürt wie er ins Ungreifbar Finstere mit den Händen hineinlangte, man spürt wie er dies Wort des Platon spürte und seine kühnen Worte haben etwas nacktes: man schämt sich, sie anzustarren: aber ihre Gegenwart ist in aufregender Weise Gegenwart des Lebens.³⁴⁹

Platon-Kassner.

Lebt Platon? Wenn man die Augen zumacht, wird es so leicht Gips.³⁵⁰ Aber nun ist wieder einer gekommen und hat diese merkwürdige Arbeit verrichtet: die Lampe neu anzuzünden. Er hat das Öl in die Worte gethan, von dem sie leuchten können.

δαιμόνος der Heiland.³⁵¹ o traurige Frau es ist Rudolf Kassner der Autor ungefähr der merkwürdigsten Bücher die im³⁵² letzten Jahr.

II

Ich sagte daß Rudolf Kassner der Autor etc.³⁵³ und man sagt mir, man schreibt mir, man versichert mich und man thut mir zu wissen, daß

³⁴⁹ FDH: E IV B 87.2.

³⁵⁰ Hofmannsthal selbst war es bei den eigenen Annäherungen an die attische Tragödie von Anbeginn darum gegangen, die antiken Stücke aus ihrer »maskenhaften Starrheit zu lösen«, wie er anlässlich seiner »Alkestis« im Januar 1894 formuliert (SW VII Dramen 5, S. 204); ein Gedanke, den Hermann Bahr 1923 im Rückblick seines Tagebuchs aufgreift, wenn er daran erinnert, daß er und Hofmannsthal sich vor drei Jahrzehnten vor der »Gypsgrickelei der Heysezeit« zu retten versucht hätten (Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921–1923. Bd. 3, Hildesheim o.J., S. 210), ganz im Einklang mit Max Reinhardt, der die Unlust, antike Dramen zu spielen, dem »gipsernen« Charakter der Übersetzungen und Bearbeitungen anzulasten pflegte (B II, S. 383 f.). In seiner »Verteidigung der Elektra« hatte Hofmannsthal 1903 betont: »Wenn Philologen, Altertumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muß auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt«, und er folgert: »Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen« (SW VII, Dramen 5, S. 368).

³⁵¹ Platons Gastmahl. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Kassner. Leipzig 1903, S. 49ff.: »Ein Dämon, Sokrates, ist Eros, ein großer Dämon, ein Heiland, und alles Dämonische, alles Heilende lebt zwischen Gott und Mensch.«

³⁵² Die beiden vorangehenden Wörter nicht eindeutig zu entziffern.

³⁵³ Lesung nicht eindeutig.

niemand diese Bücher kenne. Vielleicht kenne sein Verleger³⁵⁴ seine Bücher.³⁵⁵

Ob die gleichfalls undatierte Aufzeichnung:

Kassner

Den von Kassner geschaffenen Begriff Musik und Musiker entwickeln und ihn mit dem Begriff St. Georges ›andeuten‹ in Beziehung setzen.³⁵⁶

zu dem geplanten Beitrag gehört oder in andere Zusammenhänge³⁵⁷ einzuordnen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit klären.

Kassner wird jedenfalls seine Platon-Arbeit nicht weiterführen und die in Aussicht genommene Verdeutschung des »Staats«³⁵⁸ nicht abschließen; Otto Kiefer und Karl Preisendanz werden an seiner Stelle die Platon-Ausgabe bei Diederichs vollenden; deren Übersetzungen freilich hat Hofmannsthal nicht besessen.

Im Anschluß an das Begräbnis des Bruders Alfred hatte Kassner für mehrere Wochen eine Wohnung im Mezzanin der Ebendorferstrasse 3 im I. Wiener Bezirk bezogen, ehe er nicht, wie ursprünglich geplant, den unterbrochenen »Münchner séjours« fortsetzt,³⁵⁹ sondern Ende Januar 1907 eine Reise nach Nordafrika antritt. Zuvor besucht er zusammen mit Fürstin Taxis Hofmannsthals – in München versäumten – Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«, den der Freund nun auch in Wien am 17. Januar 1907 auf Veranlassung des Buchhändlers Hugo Heller in der Galerie Miethke, Dorotheergasse 11, für »geladenes und 10 Kr<onen> zahlendes Publikum« wiederholt.³⁶⁰ Der Fürstin eröffnet Kassner kurz vor seiner Abfahrt: »Die Tage sind gezählt, Samstag muß ich weg, da ich die Kabine im Schiff schon habe«. Am 26. Januar 1907 bricht er auf und trifft am 1. Februar in Algier ein. Bis Anfang April wird er, versehen mit Ratschlägen und Empfehlungen des erprobten Nordafrikakenners André Gide,³⁶¹ Algerien und Tunesien bereisen.³⁶² Indes Hugo von Hofmannsthal die Abwesenheit bedauert und einem Gast wie Harry Graf Kessler zuliebe »leider unglaublich

³⁵⁴ Auch möglich: »kennen seine Verleger«.

³⁵⁵ FDH: E IVB 87.3.

³⁵⁶ FDH: E IVB 166.6.

³⁵⁷ Vgl. S. 26, Anm. 247.

³⁵⁸ Vgl. Eugen Diederichs, *Selbstzeugnisse und Briefe bedeutender Zeitgenossen*. Düsseldorf, Köln 1967, S. 169.

³⁵⁹ Kassner an Elsa Bruckmann, 11.12.1906.

³⁶⁰ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903–1908*. Wien 1991, S. 248: »Er sprach sehr gut.«

³⁶¹ Vgl. Rudolf Kassners Briefe an André Gide, in: JbdSG XXX. 1986, S. 121; vgl. KW VII, S. 230.

³⁶² Kassner wird seine Reiseerinnerungen 1938 im »Buch der Erinnerung« zusammenfassen: KW VII, S. 160–242.

wenig thun kann, da im März alles d.h. mein kleiner Kreis, weg ist: Kassner weg, Christiane Thun krank, Franz Liechtenstein weg, beide Taxis weg«,³⁶³ erhält Gerty bunte Ansichtskarten. Sie beginnen mit den Zeilen vom 1. Februar aus Algier: »Viele Grüße Ihnen beiden. Überfahrt schlecht, Wetter hier auch schlecht. So fängt es aber bei mir an, d.h. ich fange immer von Anfang an«,³⁶⁴ Am 10. Februar werden sie aus Biskra fortgesetzt: »Me voila dans le désert. Da geht einem manches auf. Bleibe hier 4 Wochen Hotel Royal. Herzlichst Ihnen beiden«.³⁶⁵ Am 11. März folgt die Meldung³⁶⁶ aus Tunis:

[...] Ich war viel jetzt unterwegs. 7 Tage eine Tour in die Sahara, die wahre, nach Touggourt per Wüstenpost. Aufbruch stets 3 oder 4^{ho} Morgens. Unvergeßlich. Dann El-Kantara, wo die Berge sich öffnen u. die Wüste hereinlassen. Dann Timgad, die Ruinen einer römischen Stadt größer als Pompei, das Sie nicht kennen, da Sie immer wieder nach Aussee gehen. Dann etc. Seit gestern bin ich in <Tunis>.³⁶⁷

Aus der Oase Gafsa schließlich kommen am 28. März die letzten »herzlichen Grüße« von afrikanischem Boden: »Meine südlichste Station. Gehe heute nach Tunis zurück, wo ich wahrscheinlich eine Karte von Ihnen (vielleicht mit einem Panhans³⁶⁸) finden werde.«³⁶⁹

Am 3. April verläßt er Afrika; sein Reisebericht³⁷⁰ an Elsa Bruckmann vom Vortage verknüpft eine eindrucksvolle Bilanz mit dem Ausblick auf künftige Pläne:

³⁶³ BW Kessler, S. 148: 5.3.1907.

³⁶⁴ Ansichtskarte: Groupe de Palmiers dans le Désert. – L'Autriche / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Algier 1.2.07.

³⁶⁵ Ansichtskarte: Environs de Biskra. – L'Autriche / Frau Gerty von Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Biskra, 10.2.07.

³⁶⁶ Sie ist, Kassner Gewohnheit gemäß, als von ihm sogenannter »Kartenbrief« auf mehrere Karten verteilt, die er nacheinander beschreibt, den Text jeweils auf der neuen Karte fortsetzend; Beginn und Schluß dieser Reihe sind verloren.

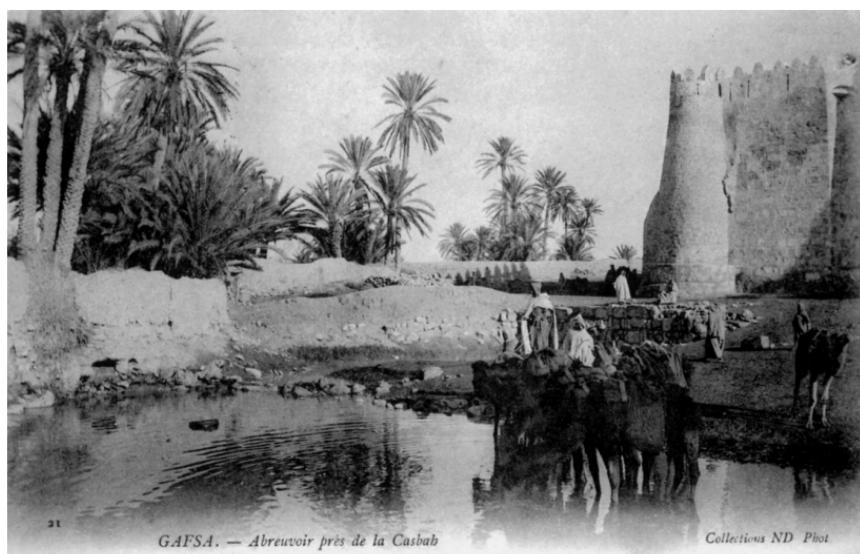
³⁶⁷ Ansichtskarten: Tunis, Cimetière Juif et Route de Tunis; Timgad, Macellum; jeweils adressiert: L'Autriche / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Tunis, 11.3.07; Ankunftsstempel: Rodaun, Datum unleserlich.

³⁶⁸ Nicht entschlüsselter interner Anspielung; so auch schon am Beginn der fragmentarischen Nachricht vom 11.3.1907. Ob sie in Zusammenhang steht mit dem Besitzer des »Hôtel Panhans am Semmering«, Franz Panhans, und einen möglichen Aufenthalt in dessen Haus meint, ist fraglich.

³⁶⁹ Ansichtskarte (Privatbesitz): Gafsa: Abrevoir près de la Casbah. – L'Autriche / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse / Oesterreich: Stempel: Gafsa, 28.3.07; Rodaun, 10.? (unleserlich) IV. <07>.

³⁷⁰ Vgl. auch die ausführliche Schilderung an Lili Schalk vom 1. April 1907, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. September 1973, S. 49f.

[...] Als ich Ihnen vor 7 Wochen schrieb, hatte ich noch zu wenig gesehen; heute habe ich nun zu viel gesehen, um einen lebendigen Begriff davon in einen Brief zu bringen. Jedenfalls trage ich eine Menge neuer, lebendiger Bilder jetzt in mir, die ich früher nicht hatte. Ich war in Tuggurt gewesen, in der wahren gelben Sandwüste, wo Mittags über der weißen, kranken Stadt im unerschöpflichen Blau des Himmels Heuschrecken wie lange, dünne rothe Vögel schwärmen, habe El-Kantara besucht, eine Bergoase – Palmen, blühende Mandelbäume, enorme Feigenbäume u. wilder Oleander in rothe u. violette Felsen eingekleilt, war in Timgad, einer römischen Ruinenstadt so groß wie Pompei auf einer öden Hochebene gelegen am Fuß des mit ewigem Schnee bedeckten Djebel Aurès, war in Constantine, wo auf den waschblauen Häusern u. Minarets die dem Araber heiligen Störche nisten, die ganze Stadt ist ringsum von einer 400 m. tiefen und oft nur 10 m. breiten Schlucht umgeben, die sich der Rhummel, ein dünner Bergfluß, gegraben. Hier schwärmen kleine braune Falken mit Tauben vermengt wie trunken über dem Abgrund. Dann Kairuan die heilige Stadt der Derwische mit zwei wunderbaren Moscheen so alt wie die von Cordoba, dann noch einmal die Steppe im Süden von Tunis u. die Oase Gafsa. ...



Oase Gafsa: Ansichtskarte Rudolf Kassners an Gerty von Hofmannsthal,
28. März 1907 (Privatbesitz)

Und morgen fahre ich nach Palermo. Ich bleibe in Sizilien nicht lange, weil ich zu einer Automobilfahrt mit den Taxis in Apulien u. Umbrien engagiert bin. Ich kann also kein fixes Programm machen. Ich weiß nur so viel, daß ich 2–3 Wochen in Rom sein werde (im April oder erst im Mai) und daß ich mich darauf ganz besonders freue. Mein Sommer wird wohl in Vallombrosa zugebracht werden u. ganz der Arbeit gewidmet sein. Ich habe mich hier in den 10 Wochen ganz tüchtig geladen.

Jedenfalls werden Sie von mir durch Ansichtskarten weiter hören.
[...]

Derlei Karten gehen auch an Gerty von Hofmannsthal. Am 26. April heißt es aus Perugia:

Jetzt gibts wieder einmal eine Karte! Automobilisiere. Mittwoch Aufbruch nach Apulien vor Rom. Einstweilen einige umbrische Städte. Wie geht es? Um 10. herum bin ich für ca 7 Wochen in Rom. Herzlichst Rudolf Kassner³⁷¹

Am 10. Mai aus Rom:

Meine Adresse ist bis Juli Roma via Babuino 58. III. Wie geht's? Geht Hugo nach Duino? Und Sie? Wann ist Hochzeit?³⁷² Was macht die Malerei? Reifen Sie zu meinem Portrait?³⁷³ R.K.³⁷⁴

In Rom, wo er sich von Fürst und Fürstin Taxis getrennt hatte,³⁷⁵ empfängt Kassner Hofmannsthals neuestes Buch, das in der ersten Maihälfte erschienen war.

³⁷¹ Ansichtskarte: Perugia, La Madonna col Bambino intorno vari angeli. (Fiorenzo di Lorenzo.) – L'Autriche / Fr. Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Stempel: Perugia, 26. 4. 07.

³⁷² Mit Bezug auf die bevorstehende Hochzeit zwischen Mimi Schlesinger und dem Wiener Kaufmann Arnold Schereschewsky (1878–1959), die am 11. Juni 1907 in Wien stattfindet.

³⁷³ Gerty von Hofmannsthal besitzt – wie ihr Maler-Bruder Hans Schlesinger – eine gewisse Begabung zur Malerei; gerade in diesen Monaten wird sie sich, so Hofmannsthal am 17. Juli 1907 an den Vater, während des Aufenthaltes in Welsberg die »früher« fehlende »Technik für kleine Bilder« aneignen und mit Begeisterung »Kapellen, Bauernhäuser etc. in Aquarell« malen (B II, S. 283). Zu einem Kassner-Porträt ist sie jedoch offenbar nie »gereift«.

³⁷⁴ Ansichtskarte: Roma, Via Appia nuova. – L'Autriche / Frau / Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun / bei Wien / Badgasse 5. – Stempel: Roma, 10.(?) 5. 07.

³⁷⁵ So Marie Taxis an Hofmannsthal, 20.5.1907 aus Duino, mit einer Aufzählung der Stationen der gemeinsamen Automobilfahrt von Salerno, Paestum, Amalfi, Ravello, Neapel bis Rom.

Hugo von Hofmannsthal
Die prosaischen | Schriften gesammelt
Erster Band
S. Fischer Verlag / Berlin | 1907³⁷⁷

Rom 2/6 07.
<Sonntag>

Lieber Hofmannsthal!

Ich danke Ihnen vielmals für den schönen Band Ihrer gesammelten Schriften.³⁷⁹ Ich bin augenblicklich durchwegs so unheiterer Stimmung, daß ich das Fremde nur genießen kann, wo es immer als ein Vollkommenes, Vollendetes entgegentritt u. daß ich Ihren »Brief«³⁸⁰ wieder wie zum erstenmale las, ist mir heute mehr als sonst eine Gewähr, daß er ein Vollkommenes, etwas ist, wozu man den Geber ebenso sehr wie den Empfänger beglückwünschen darf und muß.

Obwohl ich in Ihrem Vortrage über den Dichter sehr vieles sehr liebe, so mag ich ihn als Ganzes weniger als die anderen Sachen, ja vieles darin

³⁷⁶ Der Verbleib des – mit handschriftlicher Widmung versehenen – Exemplars war bislang nicht zu ermitteln; es gehört jedenfalls – ebenso wie der gleichfalls 1907 erschienene zweite und spätere dritte Band der »Prosaischen Schriften« zu jenen Büchern, die Kassner 1939 William Matheson zum Kauf anbietet (vgl. S. 41, Anm. 132). Die vermutlich gleichzeitig an Rudolf Borchardt und Anton Kippenberg versandten Bände hat Hofmannsthal auf »Mai 1907« datiert.

³⁷⁷ Samuel Fischer hatte am 18. Juli 1906 Hofmannsthal zu einer Ausgabe seiner gesammelten Essays geraten, ein Vorschlag, den Hofmannsthal am 5. August mit dem Hinweis auf »vielerlei Pläne, vor allem noch für größere und kleinere Aufsätze und Dialoge die Menge« beantwortet. Obwohl er einen solchen Band »wohl erst in Jahren« für angemessen hält, läßt er das Vorhaben vom Verlag sofort vorantreiben, so daß von den angekündigten vier Bänden – der geplante Inhalt wird später verändert und 1917 mit dem Erscheinen des dritten Bandes endgültig auf nur drei Bände beschränkt – der erste schon am 11. Mai 1907 im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Nr. 108, 4865) als ausgeliefert gemeldet werden kann.

³⁷⁸ 2 Bogen mit schmalem Trauerrand, 7 beschriebene Seiten.

³⁷⁹ Der Band enthält: Der Dichter und diese Zeit. Ein Vortrag; Ein Brief; Das Gespräch über Gedichte; Shakespeares Könige und große Herren.

³⁸⁰ Der »Chandos-Brief«, s. oben S. 29f.

geht mir direct, wie man sagt, gegen den Strich. Im übrigen liegt mir in meiner gegenwärtigen Verfassung wenig an meinem Urtheil. Jedes Urtheil über jede Sache kann nur ein Ausdruck dessen sein, daß wir uns frei fühlen, und ich lebe in mir jetzt so zurückgezogen, so durchaus in einem Gefängnis, daß jedes, das geringste Geschehnis über meinem Urtheil gleichsam ist und steht. Wenn ich in einigen Monaten mich herausgebracht haben werde, so will ich froh sein. Ich lebe jetzt in diesen römischen Tagen mein ganzes Leben noch einmal u. indem ich also zurückblicke, scheint mir, daß alles, was ich bisher gethan u. geschrieben habe, in einem Gefängnisse geschehen ist und wie tief immer sie in einem Gefängnisse in die Dinge, in sich gekommen sind, so sind sie doch immer von außen hineingekommen u. ihre Wege sind zufällig gewesen. Dieses Gefühl beherrscht mich jetzt durchgehend u. merkwürdig ist nur, daß ich einen Zustand lange kommen sah oder vorausfuhrte, der mich jetzt durchaus einnimmt, was mir wiederum dafür bürgen mag, daß ich seiner Herr werden werde.

Ich arbeite des morgens an der Melancholia in meiner sehr angenehmen u. geräumigen Wohnung, gehe äußerst selten in die Museen – ich vertrage augenblicklich von der Kunst nur das ganz Große – u. gehe jeden Nachmittag im Borghese spazieren. Menschen sehe ich nicht viele. Im Sommer gehe ich nach Vallombrosa – ganz bestimmt ist das übrigens noch nicht – u. bevor ich im November nach Berlin fahre, will ich mich in Wien 2–3 Wochen aufhalten.

Von Ihnen habe ich die ganze Zeit über wenig, eigentlich gar nichts gehört und hoffe darum das Beste.

Grüßen Sie bitte bestens Gerty!

Herzlichst Ihr

Rudolf Kassner

V. Babuino 58 III.

Waren Sie in Duino?³⁸¹ Ich habe auf unser Tour den Fürsten Taxis noch mehr lieben gelernt. Er gehört zu diesen Menschen, an die man

³⁸¹ Am 25. Mai 1907 hatte Hofmannsthal eine Reise nach Italien angetreten; nach mehreren Stationen (vgl. BW Schnitzler, S. 228f., 375f.) gelangt er nach Venedig und besucht die Fürstin Taxis auf Duino; in einem Brief an sie erwähnt er am 2. Juni 1907 aus Perugia das bevorstehende Treffen, zu dem auch Gerty erwartet wird (BW Thun-Salm, S. 332). Wenig

aus tiefster Verstimmung heraus mit Freuden denkt.³⁸² Dann war ich drei Tage hier mit einem Baron Ungern-Sternberg zusammen,³⁸³ in dem ich einen herrlichen inneren Menschen gefunden habe, einen Freund wie ich ihn mir immer wünschte. Leider werden wir uns ich weiß nicht in wie viel Jahren wieder sehen (er ist Attaché im Auswärtigen Amt in Petersburg) Menschen können einem viel sein!

Der, wie es in einem Brief an Marie Taxis vom folgenden Tag heißt, »melancholic state of mind«, weicht bald schon einer gesammelteren Stimmung:

Mein Leben ist sehr still, sehr vorsichtig, sehr innerlich; fast gar keine römischen Kunstwanderungen, alles, was Kunst ist, als höchst selbstverständlich u. gegenwärtig hingenommen<,> Freunde ab u. zu, ein paar Bekannte, ein Salon, lange Spaziergänge im Borghese,

später erfährt Arthur Schnitzler auf einer mit »Juni 907« datierten Ansichtskarte aus Duino: »Hier haben wir ein paar sehr angenehme Tage verbracht« (BW Schnitzler, S. 229).

³⁸² Prinz Alexander von Thurn und Taxis (1851–1939) ist für Kassner, wie er angesichts von dessen Tod am 27. Juli 1939 der Fürstin Herbert Bismarck bekennt, »einer der ganz wenigen Menschen, die ich mit dem Herzen einsah und dem ich mich damit verbunden fühlte«; den Geist dieser Verbundenheit atmen die 1940 veröffentlichten Erinnerungen unter dem programmatischen Titel »Freundschaft«, die Kassner nach dem zweiten Weltkrieg in seine »Zweite Fahrt« aufnehmen wird: KW VII, S. 515–547.

³⁸³ Rolf Freiherr von Ungern-Sternberg, geb. am 14.2.1880 in Reval/Estland, trat nach einem Ingenieur- und späteren Jura-Studium 1906 in den diplomatischen Dienst ein und war im April 1906 in die Kanzlei des russischen Außenministeriums in St. Petersburg aufgenommen worden. Im Sommer 1907 erscheint er, wie sein Jugendfreund Otto von Taube berichtet, »als russischer diplomatischer Kurier in Rom und lernt dort durch Vermittlung Taubes und der Fürstin Taxis Kassner kennen (Otto Freiherr von Taube, Stationen auf dem Wege. Erinnerungen an meine Werdezeit vor 1914. Heidelberg 1969, S. 105–106). Kassner wird sich am 12. Juni 1907 ähnlich Elsa Bruckmann gegenüber äußern: »Ich habe mich schon lange nicht zu einem Menschen so hingezogen gefühlt wie zu ihm u. ich wünschte ihn in meiner Nähe. Er hat das nötige Gewicht, das ich am andern Menschen brauche, damit ich vollkommen ernst mit ihm bin. Die meisten haben innen etwas zu wenig u. da wird dann immer ein bisschen gespielt oder geschwindelt.« – Ungern-Sternberg tritt als Dichter von Sonetten hervor, die »unter dem Einfluß des formstrengen, fast engen französischen Dichters Robert d'Humières« stehen (Otto von Taube, Wanderjahre. Erinnerungen aus meiner Jugendzeit. Stuttgart 1950, S. 316ff.); später übersetzt er, beraten von Rainer Maria Rilke, die »Stances« von Jean Moréas (vgl. Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Rolf von Ungern-Sternberg. Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel 2002). Kassner wird den neugewonnenen Freund im Jahre 1909 in Rom wiedersehen (so an Elsa Bruckmann, 12.4.1909).

all das kommt der »Melancholia« zugute, die er »mit großem Glück« vorantreibt.³⁸⁴

In diesen Tagen, da er den großen Gliedermann-Dialog »über die Einbildungskraft«³⁸⁵ konzipiert, entsteht die bedeutende, auf den XXVIII. VI. MDCCCCVII datierte Kreidezeichnung von Ernst Noether,³⁸⁶ den Kassner schon 1903 in Rom kennen gelernt hatte.³⁸⁷ Einundzwanzig Jahre später, am 28. Juni 1928, wird er der Fürstin Herbert Bismarck gegenüber anmerken, das Porträt »ist nicht ganz ähnlich, gibt aber eine gewisse Trunkenheit u. einen gewissen Übermut wieder, der damals in mir stak«. Und aus dieser Haltung bekennt er Marie Taxis am 27. Juni 1907, drei Tage bevor er nach Vallombrosa bei Florenz aufbricht: »Eigentlich war Rom wunderschön u. ich glaube, etwas sehr Gutes gearbeitet zu haben. Doch die Fortsetzung folgt in Vallombrosa.«

Zwischen dem Brief an Hofmannsthal vom 2. Juni 1907 und dem nächstfolgenden vom 15. Dezember 1917 sind keine Schreiben zwischen beiden Männern erhalten geblieben. Daß gleichwohl der beiderseitige Gedankenaustausch in diesem Jahrzehnt weiter gepflegt wird, belegen nicht nur gelegentliche Hinweise auf Kassner in Hofmannsthals Aufzeichnungen und Notizen,³⁸⁸ sondern auch und vor allem die überlieferten Widmungsexemplare sowie Zeugnisse aus zweiter Hand, nicht zuletzt Kassners Briefe an Gerty von Hofmannsthal, welche diese Lücke schließen müssen.

³⁸⁴ Kassner an Elsa Bruckmann, 12. 6. 1907.

³⁸⁵ KW II, S. 273–343.

³⁸⁶ Ernst Noether (1864–1939), Bildnis- und Landschaftsmaler, lebt von 1899 bis 1915 in Rom; vgl. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 25. Bd., Leipzig 1907 ff., S. 500.

³⁸⁷ Briefe an Tetzl, S. 130.

³⁸⁸ In einer »Monolog« überschriebenen Aufzeichnung aus dem Jahr 1907/08 (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 472; SW VII Dramen 5, S. 432) heißt es vergleichend: »es ist derselbe Geist der in den Büchern von Kassner waltet und dort sagt: Alles ist überall und nirgends – es kommt auf alles und auf nichts an. – In undatierten Notaten, wohl aus den Jahren 1908 oder 1909, liest man: »separates Thema. / Interpretation der Welt durch die gegenwärtige Generation: / George Gundolf Kassner Simmel Schroeder / Gemeinsames: eine geringe Selbstbesessenheit, geringer Titanismus.« (FDH: H VB 20.22); und »ad geistige Welt, Litteratur etc.« werden »Forster Goldsmith Boswell Kassner« genannt (FDH: H VB 20.20). In einem Dokument (ohne Signatur. Depositum Erben) des Jahres 1914 werden für eine »Reise« u. a. aufgezählt »Bädeker / Rilke Ged./ Kassner Mystik / Tod u. Maske[n] / <Moral der > Musik«. In einem Konvolut mit Themen zu geplanten Kleinen Aufsätzen (FDH: H IVB 189.10) steht neben »Die Gesetze des Zufalls« der – freilich nicht eindeutig zu entziffernde – Name: »(Kassner)«; immerhin ließe sich hier an entsprechende Erörterungen über den »Zufall« im Kapitel »Die Zahl« in »Zahl und Gesicht« denken: KW III, S. 236f. – Sämtliche Hinweise verdanke ich Frau Ellen Ritter, Bad Nauheim.



Ernst Noether: Rudolf Kassner. Kreidezeichnung, 1907
(Photo: Insel Verlag Frankfurt am Main)

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*³⁸⁹

<Vallombrosa, 15. Juli 1907>
<Montag>

Herzliche Grüße!

Hoffentlich geht es Ihnen beiden gut. Hugo soll Life and letters of Lafcadio Hearn by Elis. Bisland Boston 1907, lesen.³⁹⁰ Arbeite gut u. viel etc.

Rudolf Kassner

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*³⁹¹

ALBERGO DELLA FORESTA
VALLOMBROSA
(TOSCANA)
28/7 07.
<Sonntag>

Liebe Gerty!

Ich schreibe Ihnen diesen Brief, während um mich herum viel Lärm ist in der Sala di lettura des Hotels. Aber ich komme den Tag über kaum zum Schreiben und andererseits möchte ich Ihnen doch recht schnell sagen, daß ich nicht böse bin u. daß ich überhaupt nicht weiß was das heißt: böse sein. Als ich 17 Jahre hatte, glaube ich, war ich das letztemal böse. Und heute bin ich beinahe 34.

Von mir ist nicht gerade viel zu sagen, ich arbeite viel u. lese großartige Bücher und thue sonst sehr angenehme Sachen, langweile mich täglich

³⁸⁹ Ansichtskarte: Vallombrosa / Il grande Albergo della foresta e il Villino Medici. Adresse: L'Austria / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei / Wien. Umadressiert von fremder Hand: Welsberg-Pusterthal / Pension Waldbrunn. Poststempel: Vallombrosa, 15.7.07; Rodaun, Datum unleserlich.

³⁹⁰ Kassner zitiert die amerikanische Ausgabe der »second impression«: Boston 1907. Dieses Hinweises hätte es allerdings nicht bedurft; denn Hofmannsthal hatte, von Josef Redlich am 18.2.1907 aufmerksam gemacht, schon am 22. Februar bekannt, das Werk gelesen zu haben (BW Redlich, S. 6f.). Das in seiner Bibliothek erhaltene, allerdings nur zum Teil aufgeschnittene Exemplar (der 2. Band ist völlig unaufgeschnitten): Miss Bisland, The Life and Letters of Lafcadio Hearn by Elizabeth Bisland. 2 vols. London 1906 (FDH 1436), trägt neben Anstreichungen die Datierung: »Semmering 16 II 07«. – Am 2. Dezember 1904 hatte Hofmannsthal, unter dem unmittelbaren Eindruck der Todesnachricht, in der Wiener »Zeit« einen bewegenden Nachruf auf »Lafcadio Hearn« veröffentlicht: GW RA I, S. 331–333.

³⁹¹ 1 Bogen mit gedrucktem Briefkopf; 4 beschriebene Seiten.

1 Stunde und schlafe wenig. Und von meinem ganzen Leben, fühle ich, kann wenig in einen Brief hinein, immer weniger, so daß ich eigentlich nur mehr noch gerne Briefe empfange und auch das nur in seltenen Fällen mit wahrer Freude. Jetzt denken Sie darüber einige Tage nach, ob Sie dazu gehören oder nicht.

Seit ich Wien verlassen, sind sechs Monate vergangen und mir scheint es so lange zu sein, als wäre ich zwei Jahre von Wien weg. Diese sechs Monate waren sehr reich, sehr voll, sehr merkwürdig. Es gibt Zeiten im Leben, in die man sich dann später, später gerne zurückwirft, wie ein Schwimmer sich in ein tiefes Wasser wirft, in dem er keinen Grund zu spüren fürchtet.

Sie sind viel herumgezogen und es war schön von Ihnen, daß Sie meiner in Cortina³⁹² gedachten. Ich kenne noch etwas Böseres als die Schlick und Caroline Hohenlohe³⁹³ zusammen an einem Ort zu sehen u. das ist: jede einzeln nehmen zu müssen. Zwei häßliche Menschen wirken immer irgendwie versöhnend, ein einziger aber wirkt diabolisch bes. Caroline Hohenlohe allein.

Die letzte Zeit in Rom war sehr schön, very strange, ich liebe Rom, nur würde ich dort mit der Zeit vereinsamen, da die Menschen <sich> so überaus wenig³⁹⁴ engagieren, ich meine: die Römer. Sie scheinen mir dort, wo sie geistiger theilnehmen oder gar wirken wollen, so hoffnungslos dilletantisch, daß ich mit der Zeit auf meinen Hausmeister käme. Ich bin im October für 3 Wochen in Wien u. dann nach Weihnachten für mehrere Monate. Sie erhalten nächstens von Rom zwei Photographien nach einer excellenten Kohlenzeichnung, die ein mir befreundeter Maler

³⁹² Während der fröhlsommerlichen Italienreise (s. Anm. 381) hatte sich Hofmannsthal mit seiner Frau Gerty, nach Tagen in Duino und am Lido von Venedig, in der ersten Juli-hälfte nach Cortina begeben (vgl. BW Schnitzler, S. 230; Gerty von Hofmannsthal an R.A. Schröder, 12. 7. 1913 [FDH, Abschrift]); von dort waren beide am 14. Juli nach Welsberg im Pustertal gefahren, wo sie bis zum 24. Juli mit dem Ehepaar Schnitzler zusammentreffen (BW Schnitzler, S. 230, 376), und wohin schon Kassners Karte vom 15. Juli nachgesandt worden war.

³⁹³ Die Schwestern der Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe: Maria Theresia, gen. Gegina, Prinzessin zu Hohenlohe-Waldenburg Schillingsfürst (1860–1916), verheiratet mit Erwein Graf Schlick, und Carola Prinzessin zu Hohenlohe-Waldenburg Schillingsfürst (1858–1936).

³⁹⁴ Lesung unsicher.

in Rom von mir gemacht hatte.³⁹⁵ Wollen Sie die Güte haben, eine davon an die Wassermanns zu schicken, deren Adresse ich nicht weiß.³⁹⁶

Nun adieu! Grüßen Sie Hugo bestens.

Herzlichst Ihr

Rudolf Kassner

Grüße an Frau Řerížavsky!³⁹⁷

Kassner an Gerty von Hofmannsthal³⁹⁸

<Vallombrosa, 27. August 1907>

<Dienstag>

Dank für Karte! Haben Sie nicht zwei Photographien bekommen? Die eine für die Wasserleute? Bitte eine Zeile! Und wann u. wohin gehen Sie noch? Sind Sie um den 1. October herum wieder in Rodaun? Bleibe noch bis zum 15 September hier. Alles Herzliche Ihnen u. Hugo

Rud. Kassner

Vallombrosa

27/8 07.

Kassner an Gerty von Hofmannsthal³⁹⁹

Florenz 23/9 07.

<Montag>

Liebe Gerty!

Natürlich ist es sehr »nett« von Ihnen mir zu schreiben. Es ist ja überhaupt vieles sehr nett an Ihnen, warum also sollen Sie mir da nicht manchmal schreiben?

Ich bin seit 8 Tagen von Vallombrosa weg u. hier in Florenz – ein wenig nikotinvergiftet u. mußte hier meine Arbeit einstellen und muß

³⁹⁵ Kassner hatte von der oben genannten Porträzeichnung Noethers Photographien anfertigen lassen, die er vielfach verschenkt.

³⁹⁶ Die Familie Wassermann war im Herbst 1906 nach Wien-Grinzing, Feilergasse 5, gezogen; vgl. Jakob Wassermann, Briefe an seine Braut und Gattin Julie. 1900–1929. Basel 1940, S. 88.

³⁹⁷ Nicht ermittelt.

³⁹⁸ Postkarte: Frau Gerty v. Hofmannstahl / Rodaun / bei Wien / Badgasse / Austria. Stempel: Vallombrosa 27.8.07.

³⁹⁹ 2 Bogen, 6 beschriebene Seiten.

mich wohl noch eine Zeit lang sehr ruhig u. gemessen benehmen, bis sich meine Nerven und alles, was sonst noch vom Nikotin angegriffen wird, beruhigt haben. Vielleicht habe ich alles in V. zu viel gemacht, zu viel gearbeitet, zu viel spazieren gegangen, zu viel Café getrunken geraucht und geschwätzt. Und das ist nicht gut, vielmehr ist es vielleicht ganz gut, nur muß man ab u. zu den Vorhang fallen lassen. Augenblicklich lebe ich also bei geschlossenem Vorhang in einem übrigens prachtvollen Zimmer, leider wird das nicht gar so lange dauern, denn noch bevor ich nach Wien komme – um den 10. herum – wird man von mehreren Seiten nach Florenz kommen (allerhand Leute) u. das Spektakel meines Daseins sehen wollen – und ich bin, wie Sie wissen, neugierig. Die Taxis kommen von Norden, Leute, Amerikaner, die ich eben verlassen, von unten, dann die Berenzons,⁴⁰⁰ die Placcis,⁴⁰¹ dann noch andere – nun ich bin neugierig, ob ich bis dahin Cigaretten wieder riechen u. Menschen wirklich genießen kann.

⁴⁰⁰ Bernard Berenson (1865–1959) und seine Frau Mary; der in Vilna, Litauen, geborene und in Boston aufgewachsene Kunsthistoriker und Experte für Renaissance-Malerei Bernard Berenson hatte sich 1889 in Florenz niedergelassen; 1900 mietete er die Villa I Tatti in Settignano, nahe Florenz, die er 1907 erwarb. Hofmannsthal war Berenson während seiner Italienreise im Mai und Juni 1907 (siehe oben Anm. 381) freundschaftlich begegnet und »joint him at tea« in der Villa I Tatti; »he and Berenzons hit it off together as kindred souls, and in characteristic fashion Berenson drew him into his circle« (Ernest Samuels, Bernard Berenson. The Making of a Legend. Cambridge/Mass.; London/England 1987, S. 54; vgl. auch Ellen Key an R. M. Rilke, 29. 6. 1907: Briefwechsel. Hg. von Theodore Fiedler. Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 205). Den anschließenden Sommer 1907 verbringt Berenson auf Reisen; nach Stationen in England und St. Moritz, begibt er sich Anfang September nach Frankreich und bleibt, wie er am 31. August der Freundin Isabella Stewart Gardner mitteilt, dort »the latter half of Sept.«. Während er am 25. September den Aufenthalt um eine weitere Woche verlängert, weilt seine Frau Mary »already in Florence«, so daß Kassner allenfalls mit ihr zusammenkommen sein dürfte (The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887–1924. Ed. by Rollin Van N. Hadley. Boston 1987, S. 406–409).

⁴⁰¹ Carlo Placci (1861–1941), italienischer Kunstkenner und Schriftsteller; führende Gestalt im gesellschaftlichen Leben von Florenz; befreundet mit Bernard Berenson, Marie von Thurn und Taxis und Rilke. Hofmannsthal dürfte auch ihm im Juni in Florenz begegnet sein. Anlässlich eines späteren Besuchs wird Hofmannsthal Helene von Nostitz am 23. Juli 1912 mitteilen: »In Florenz sahen wir wenige Menschen, hatten aber viel Freude an diesen. Placci war so freundlich, lebendig, diensteifrig, daß es uns wirklich Spaß machte« (BW Nostitz, S. 113f.); in der Folge dieses Zusammentreffens wird Placci an der Stuttgarter Premiere der »Ariadne auf Naxos« am 25. 10. 1912 teilnehmen (vgl. BW Degenfeld [1986], S. 234).

Meine Melancholia, die fast fertig ist: fast, sage <ich> – behandle ich jetzt ebenso schlecht wie die Cigaretten<,> aber ihretwegen möchte ich sehr bald wieder auf dem Damm sein, denn noch gilt es einen Sturm auf diese Festung. Wann ich nach Berlin gehe, kann ich ganz genau nicht sagen. Überhaupt meine Programme sind nicht mehr so zuverlässig wie früher, sie werden jetzt nur so gemacht, nur so um etwas zu reden. Wahrscheinlich Ende November.

Eigentlich schreiben Sie mir wenig von sich. Sie lachen mehr in dem Brief. Es ist in der That ein Brief, in dem jedes zehnte Wort das Gesicht zum Lachen verzieht. Jetzt zum Beispiel liegt er neben mir, ich will nachsehen, ob etwas zu direchter Beantwortung drinnen steht, doch ich thue es nicht, denn von weitem sehe ich schon, daß er lacht – mit sehr offenen Lippen auf allen Seiten. Ist das nicht eine sehr schöne Auffassung eins »schönen« Inhalts? Und es ist auch so.

Was sagen Sie zu Juliens⁴⁰² Idee eines Absteigequartiers für mich in Grinzing?⁴⁰³ Über Jakobs Zauberkasten? Und sie wollte mir sogar den Café besorgen oder kochen oder kochen lassen! Und sonst noch manches andere. Oh sie ist gut, aber voller Mißverständnisse. Der Buchhändler Heller hat schon Weihnachtssorgen u. schrieb mir um 20 Bücher, die ein, wie es immer heißt, ins Leben tretender Jüngling unbedingt gelesen haben muß oder lesen muß.⁴⁰⁴ Ich weiß augenblicklich nicht, wie sich das Heller für das Christkindl wünscht. Ich finde die Frage an u. für sich köstlich! Dieser Jüngling u. dann zwanzig Bücher, nicht mehr als zwanzig. Aber der Jüngling ist noch besser, Heller denkt sich ihn wohl zunächst als Mitarbeiter für eine Traumzeitschrift! Ich werde ihm diese 20 Bücher bestimmt nicht nennen. werde aber alles thun, daß Ellen Key,

⁴⁰² Julie Wassermann, geb. Speyer (1876–1963), seit 6. Januar 1901 Ehefrau Jakob Wassermanns. Hugo und Gerty von Hofmannsthal halten sich in diesen Wochen in Alt-Aussee auf; Jakob Wassermann erklärt Hedwig und Samuel Fischer am 12. 9. 1907: »Hier ist jetzt Hofmannsthal mit seiner Frau, in Pension bei uns sozusagen. Wir verleben schöne Tage« (Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dirk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt am Main 1989, S. 480).

⁴⁰³ Vgl. Ann. 396.

⁴⁰⁴ Eine ähnliche Umfrage Hellers im Jahr zuvor hatte Hofmannsthal mit seinem »Brief an den Buchhändler Hugo Heller« ausführlich beantwortet, in: Von Lesen und von guten Büchern. Eine Rundfrage veranstaltet von der Redaktion der »Neuen Blätter für Literatur und Kunst«. 1. Heft, Hugo Heller, Dezember 1906: GW RA I, S. 370–377.

die nächstens auch da sein wird,⁴⁰⁵ ihm verschiedene zwanzig schickt womöglich gleich für mehrere ins Leben tretende Jünglinge.

Nun adieu! Ihnen u. Hugo alles Herzliche.

R.K.

Kassner verläßt Florenz am 2. Oktober 1907 in Richtung München, wo er, wie üblich, das Ehepaar Bruckmann und Eduard von Keyserling besucht. Ab 14. Oktober kehrt er für eine knappe Woche nach Wien zurück, die er zu einer Begegnung mit Hofmannsthal nutzt. In deren Verlauf kommen offenbar dessen drei »Briefe des Zurückgekehrten« zur Sprache, welche am 21. Juni, 5. Juli und 30. August im »Morgen« erschienen waren, jener »Wochenschrift für deutsche Kultur«,⁴⁰⁶ an der mitzuwirken Hofmannsthal Anfang 1907 eingewilligt hatte, um »neben der gelegentlichen rein journalistischen Mitarbeit« einen »sehr spärlich zu exhibierenden lyrischen Teil zu beaufsichtigen«.⁴⁰⁷ Jedenfalls schreibt Kassner aus Groß-Pawlowitz, der nächsten Station seines Reiseherbstes, am 26. Oktober an Elsa Bruckmann: »Hofmannsthals ›Briefe eines Zurückgekehrten‹ sind Theile eines allerdings gerade erst angefangenen Ganzen. Jedenfalls ändert das die Lage ein wenig. Ich war bei ihm in Rodaun u. er hat mir sehr gut gefallen. Es ist doch ein großes Streben in ihm nach weiter.«

Daß es sich bei den »Briefen« um Stücke eines als »Art Novelle in Briefen«⁴⁰⁸ gedachten Ganzen handelt, dürfte ihm Hofmannsthal erläutert haben, der die zugehörigen Texte »Das Erlebnis des Sehens« und »Die Farben« 1908 und 1911 veröffentlichen wird.⁴⁰⁹

Ab 5. November 1907 nimmt Kassner Wohnung in der »Pension Schönbrunn« in Hietzing, dem XIII. Wiener Gemeindebezirk, Auhofstraße 1; sie wird für die nächsten Jahre seine dauernde Adresse bleiben. Hier kommt es Anfang No-

⁴⁰⁵ Die schwedische Schriftstellerin und Pädagogin Ellen Key (1849–1926) hatte sich bereits von Juni bis Anfang August in Florenz aufgehalten und verbringt dann den »ganz September« in Lucca, wie sie Rainer Maria Rilke am 3. 9. 1907 mitteilt (Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Ellen Key. Hg. von Theodore Fiedler. Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 205); von dort kehrt sie offenbar nach Florenz zurück.

⁴⁰⁶ Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur, begründet und herausgegeben von Werner Sombart: Kulturphilosophie / Richard Strauß: Musik / Georg Brandes: Literatur / Richard Muther: Kunst / unter Mitwirkung von Hugo von Hofmannsthal: Lyrik.

⁴⁰⁷ Hofmannsthal an Oscar Bie, 17.2. 1907: Fischer-Almanach 87, S. 106f.

⁴⁰⁸ Hofmannsthal an den Vater, 17.7. 1907: B II, S. 283: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 417.

⁴⁰⁹ In: Kunst und Künstler. VI. Jg. Heft 5. Februar 1908, S. 177–182, sowie in: Fischer-Almanach, Das XXVte Jahr. Berlin 1911, S. 191–204; »Die Farben« dann auch im dritten Band der »Prosaischen Schriften« von 1917. Die fünf Briefe jetzt in: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 151–174.

vember zur ersten persönlichen Begegnung mit Rainer Maria Rilke, der, einer Einladung des Buchhändlers Hugo Heller folgend, am 8. November aus eigenen Werken liest und fünf Tage später seinen Rodin-Vortrag hält. Da Kassner durch Krankheit verhindert ist, ergreift Rilke, vermutlich durch Hofmannsthal bestärkt,⁴¹⁰ die Initiative zu diesem Treffen und legt damit den Grund zu einer lebenslangen vertrauensvollen Verbindung, als deren sichtbares Zeichen Rilke dem neu »gewonnenen und erkannten Freund«⁴¹¹ seine eben erschienenen »Neuen Gedichte« mit der handschriftlichen Widmung zusendet: »Rudolf Kassner | in herzlicher Erinnerung: | R. M. Rilke | Oberneuland | Weihnachten 1907«.⁴¹²

Wohl ebenfalls zur Weihnachtszeit⁴¹³ erhält Kassner den für Mitte November angekündigten⁴¹⁴ zweiten Band der Prosaschriften Hofmannsthals, auch diesmal wieder mit einer handschriftlichen Zueignung versehen.⁴¹⁵

Hofmannsthal an Kassner

<Wien, Dezember 1907>

Hugo von Hofmannsthal
Die prosaischen | Schriften gesammelt
Zweiter Band
S. Fischer Verlag / Berlin | 1907

⁴¹⁰ Das Rodauner Gästebuch verzeichnet Besuche Rilkes am 7. und 11. November 1907.

⁴¹¹ Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Anton Kippenberg, Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Bd. I. Frankfurt a.M. und Leipzig 1995, S. 90.

⁴¹² Das in der Dokumentation »Freunde im Gespräch« noch verschollen geglaubte Widmungsexemplar ist inzwischen im Antiquariatshandel aufgetaucht: Dr. Adrian Flühmann, Zürich: Katalog 18. o.J., S. 61. – Kassners Dank wird am 1. Februar 1908 nach Oberneuland gehen, nachdem er, wahrscheinlich von Hofmannsthal »gehört« hatte, daß Rilke »noch nicht in Paris« sei und die »Zeilen« ihn »noch in Oberneuland treffen« würden; vgl. Freunde im Gespräch, S. 20.

⁴¹³ Der Anton Kippenberg zugeschriebene Band ist auf »Weihnachten 1907« datiert; vgl. BW Insel, S. 301.

⁴¹⁴ So im Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 246 vom 21. Oktober 1907.

⁴¹⁵ Der Standort des Bandes ist derzeit nicht zu ermitteln; s. aber S. 41, Anm. 132. Er enthält die Stücke: Tausend und eine Nacht, Die Briefe des jungen Goethe, Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller, Das Mädchen mit den Goldaugen, Unterhaltungen über ein neues Buch, Das Buch von Peter Altenberg, Sebastian Melmoth, Französische Redensarten, Umrisse eines neuen Journalismus, Unterhaltung über den »Tasso«, Des Meeres und der Liebe Wellen, Über Charaktere im Roman und im Drama.



Hugo von Hofmannsthal, um 1907 (FDH)

Eine zu erwartende Erwiderung Kassners ist – wie alle Briefzeugnisse dieser Dekade – nicht erhalten geblieben. Immerhin hatte er auf Seite 122 im Essay »Umrisse eines neuen Journalismus«⁴¹⁶ seinen Namen lesen können, wenn Hofmannsthal anmerkt, Oskar H. Schmitz, der Autor des besprochenen Buches, zitiere, »wo es notwendig ist, Montaigne oder Chamfort, oder Kassner oder Jacob Burckhardt«, damit auf Zitate über den Begriff des Rhetors aus Kassners »Denis Diderot« anspielend, die Schmitz dem dritten Abschnitt seines ersten Kapitels als Motto voranstellt.⁴¹⁷

Inzwischen hatte Kassner seine vordem unterbrochene große Arbeit wieder aufgenommen und Elsa Bruckmann am 1. Dezember 1907 gemeldet: »Melancholia finita!«⁴¹⁸ Der S. Fischer-Verlag beginnt zügig mit der Drucklegung des Buches. Die Belegbände erreichen den Autor in Groß-Pawlowitz, von wo er am 28. April 1908, einen Tag vor seiner Weiterreise nach Berlin, Widmungs-exemplare an Freunde und Bekannte verschickt. Außer Fürstin Taxis, Max Mell, Houston Stewart Chamberlain und Lili Schalk gehört auch Hofmannsthal⁴¹⁹ zu den Empfängern.

*Kassner an Hofmannsthal*⁴²⁰

<Groß-Pawlowitz, 28. April 1908>

Melancholia
Eine Trilogie des Geistes
von | Rudolf Kassner
S. Fischer, Verlag, Berlin | 1908

Hugo von Hofmannsthal
in Freundschaft

R. K.

Gr. Pawlowitz April 1908.

⁴¹⁶ Erstdruck in: »Die Zeit«, Wien, 5. April 1907: GW RA I, S. 380.

⁴¹⁷ Oskar A. H. Schmitz, Französische Gesellschaftsprobleme. Berlin 1907, S. 38; s. auch S. 90.

⁴¹⁸ Das Werk schließt mit den Worten: »Finis Melancholiae« (KW II, S. 372).

⁴¹⁹ Mit ihm war Kassner vor dem 1. März erneut zusammengekommen; denn an diesem Tag richtet er Hofmannsthals Dank an Chamberlain für dessen »Goethe« aus, den beide gleichermaßen »bewundern«; dabei handelt es sich nicht um Chamberlains großangelegte »Goethe«-Studie, die erst 1912 erscheinen wird, sondern um den Vortrag »Goethe (Idee und Erfahrung)«, der Chamberlains Buch »Immanuel Kant. Die Persönlichkeit als Einführung in das Werk« (München 1905) einleitet. Dieses Buch setzt sich, wie es in der Vorrede heißt, aus »schnell hingeworfenen Vorträgen« zusammen, die ursprünglich »einem engsten Kreise zugedacht« und »für Freunde bestimmt« waren.

⁴²⁰ FDH 1552; das Buch, ein Exemplar der in Ganzpergament gebundenen Vorzugsausgabe,

Den »Doppelgänger« – neben dem Gliedermann-Dialog das herausragende Kernstück des Werks – hatte Kassner dem Freund zuvor »noch« aus den Fahnen »vorgelesen«⁴²¹ und war dabei auf ein intuitives Verständnis gestoßen, dessen er sich aus dem Abstand eines Menschenalters dankbar erinnert. Denn als er im Gespräch mit A. Cl. Kensik den Helden des »Doppelgängers«, Graf Alexander von Gleichen, deutet: »Er sieht instinktiv nicht in den Spiegel, wie ein Fuchs sich nicht im Spiegel sieht. Um nicht dem ›Gleichen‹ zu begegnen, dem absolut Gleichen, der immer, immer der gleiche bleibt. Noch einmal. Was unerträglich, schauerlich ist für einen Menschen« – fügt er bestätigend hinzu: »H. v. Hofmannsthal hat das sofort und aber alle Lesenden hinüber wunderbar verstanden, von seinen Nerven her. Der hat das von daher gespürt – wie niemand sonst.«⁴²²

In eben diesen Tagen verwirklicht sich Hofmannsthals Plan einer Griechenlandreise, den er schon Ende 1907 während seiner Aufenthalte in Berlin und Weimar im Verein mit Kessler und dem französischen Bildhauer Aristide Maillol ins Auge gefaßt und in den folgenden Wochen unter Hoffen und Bangen »mit allen Fasern der Einbildung« betrieben hatte.⁴²³ Als er am 1. Mai in Athen eintrifft, ist er allerdings innerlich wenig vorbereitet auf das »Fremde«, auf die Realität des Griechischen, die mit dem aus Büchern angelesenen und imaginativ gewonnenen Antikenbild in Widerstreit gerät. Vom Klima belastet, leidend unter den Folgen der Seekrankheit und eines Sonnenstichs, beschwert durch das »Zusammensein à trois« und eine vorübergehende Verstimmung mit Kessler, gedanklich tief eingesponnen in die verfeinerte Kultur Venedigs, in der seine neue Casanova-Komödie des »Florindo« spielen soll und die ihm den freien Blick für die wirkliche hellenische Welt versperrt – »ich hatte ganz fälschlich irgend eine Art Italien erwartet und habe den Orient gefunden«⁴²⁴ – all das bringt ihn dazu, nicht »fünf bis sechs Wochen« in Griechenland zu bleiben, sondern, von Kessler bestärkt, schon am vierten Tag die Rückreise zu beschließen, am 11. Mai Athen zu verlassen und, wie auf dem Hinweg, mit der Bahn nach Patras, von dort zu

ist im Kapitel »Zwei Schwätzer« teilweise nicht aufgeschnitten und bietet auf dem Vorsatz die Lesedaten: »Aussee August 1913 / Rodaun April 1916 / Rodaun XII 19.« sowie zahlreiche Anstreicherungen im »Gliedermann«-Dialog. Die »Trilogie« enthält die Teile: I. Verwandlung: Der Narr, mit den Stücken: »Der Doppelgänger«, »Zwei Schwätzer«, »Ein Snob«; II. Verwandlung: Der Träumer, mit: »Ein Gespräch über die Einbildungskraft«; III. Verwandlung: Der Fromme, mit: »Der Helfer«, »Die beiden Brüder«, »Er« (= KW II, S. 177–372).

⁴²¹ So Kassners Erinnerung im Nachwort zur dritten Ausgabe der »Melancholia« von 1953: KW II, S. 506.

⁴²² Narziss. Im Gespräch mit Rudolf Kassner. Von A. Cl. Kensik. 1947–1958. Zürich 1985, S. 19f.

⁴²³ Vgl. BW Kessler, S. 166ff.

⁴²⁴ Rückblickend an den Vater: B II, S. 323.

Schiff nach Triest und Venedig zu fahren,⁴²⁵ wo er sich sogleich »forciert« dem »Florindo« zuwendet,⁴²⁶ einer Arbeit, die er Anfang Juni in Rodaun fortsetzt.

Am selben 29. April, als Hofmannsthal in Triest ein Schiff des Österreichischen Lloyd bestiegen hatte, war Kassner, der – wie im vergangenen Herbst – wegen übermäßigen Nikotingenusses an einer Neurasthenie leidet und zudem »durch eine heftige Masernattaque zurückgehalten« worden war,⁴²⁷ nach Berlin aufgebrochen, obwohl seine »Sehnsucht« nach der Stadt »nicht groß« ist, »aber man orientiert sich dort ganz gut über vieles«.⁴²⁸ Vor allem über das »sehr gute Theater« und »Reinhardts Regie«, die er als »genial« röhmt und als »ganz einzige dadurch, daß sie immer Kunst bleibt«.⁴²⁹ Unter anderem wohnt er einer Repertoire-Aufführung von Hofmannsthals »Der Tor und der Tod« bei, deren Premiere an den Berliner Kammerspielen am 30. März stattgefunden hatte.⁴³⁰ Aus dem Rückblick – inzwischen war er am 1. Juni in London eingetroffen, das ihm im Vergleich zu »der Pöbelstadt Berlin« »groß und einzige erscheint⁴³¹ – urteilt er darüber am 12. Juni 1908 im Brief an Lili Schalk: »Was macht Ihr großer Freund Hugo? Sein ‚Tod u. Thor‘ in Berlin war kein Vergnügen. Auf der Bühne kommen dann eine Menge unerträgliche Verlegenheiten heraus, über die der Leser höchst reizend hinweggetäuscht wird.«⁴³²

Ebenfalls am 12. Juni meldet eine Ansichtskarte von Kenilworth Castle, einer der mächtigsten englischen Burgenanlagen des Mittelalters in der Nähe von Warwick, Gerty von Hofmannsthal die gültige Adresse: »7 Holles Street / Cavendish Square / London« und verknüpft die Frage: »Wie geht es Ihnen beiden?« mit der Bitte um »wieder einmal einen kleinen Brief«.⁴³³ Den kann Kassner vermutlich geraume Zeit vor dem 6. Juli in Empfang nehmen, unter welchem Datum seine nächste Nachricht steht.

⁴²⁵ Vgl. die Dokumentation von Werner Volke, Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig; in HB 35/36, 1987, S. 50–104, bes. S. 65–87.

⁴²⁶ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 736f.

⁴²⁷ Kassner an H. St. Chamberlain, 27.4. 1908.

⁴²⁸ Kassner an Otto von Taube, 5.2. 1908.

⁴²⁹ Kassner an H. St. Chamberlain, 4.5. 1908; an Marie von Thurn und Taxis, 4.5. 1908.

⁴³⁰ Hofmannsthal hatte im März an den Proben und der Premiere teilgenommen. Inszenierung: Max Reinhardt, der den Kammerdiener spielt; Alexander Moissi gibt Claudio, Camilla Eibenschütz das Mädchen, Paul Wegener den Freund; Gertrud Eysoldt die Mutter, Oskar Beregi den Tod; das Violinsolo für den Tod komponiert Eugen d’Albert; vgl. SW III Dramen 1, S. 431.

⁴³¹ Kassner an H. St. Chamberlain, 17.6. 1908.

⁴³² Ähnliche Empfindungen berühren offenbar Hofmannsthal selbst; denn als er fünf Jahr später, im Dezember 1913, in München darauf dringt, »Tor und Tod« abzusetzen, tut er das mit der lapidaren Begründung: »weil ich dieses Gedicht sehr ungern auf der Bühne sehe« (BW Borchardt [1994], S. 159).

⁴³³ Ansichtskarte (Kenilworth Castle): Austria / Fr. / Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun / bei Wien / Badgasse! Poststempel: London, Jun 12. 08.

Liebe Gerty!

Seit vierzehn Tagen u. mehr sage ich mir jeden Tag: Die Gerty muß einen Brief bekommen. Genau so. Und ich schreibe schon gar keinem anderen Menschen mehr (seit vierzehn Tagen u. mehr) eben weil ich mir immer sage: Zuerst muß die Gerty Ihren Brief bekommen u. wenn sie auch später vergessen sollte, daß ich ihr 14 Ansichtspostkarten oder einen Brief geschrieben habe, der Brief muß eben geschrieben werden. Und zwar heute.

Denn morgen muß ich schon jemandem anderen einen Brief schreiben, darum also ... Natürlich nicht ganz allein darum.

Mir geht es gut, d.h. besser u. das heißt wieder: ich gedenke der Tage, die besser, noch besser waren u. sein werden. Meine Phantasie kann die Cigarette noch nicht entbehren u. ich mache allerhand Dinge, aber ohne die besondere Begeisterung. Oder manchmal habe ich fünf Minuten lang die besondere Begeisterung, aber gleich fällt mir die Cigarette ein. Ich warte zuweilen auf das, was mir die Cigarette ersetzen soll u. frage mich auch, ob das von außen oder von innen kommen wird. Von innen, lautet die Antwort. Wieder einmal! Stupide Welt.

Von meinem Leben hier will ich Ihnen nicht viel erzählen, weil mich das langweilt. Gehe ein wenig in die Welt, ein wenig zu Literaten⁴³⁵ u. Malern u. strolche viel herum. Arbeitet gar nicht, habe auch durchaus nicht das Bedürfnis. Einer meiner »literarischen Freunde« ist ein großer Verehrer Hugo's.⁴³⁶ Sooft ich mit ihm zusammenkomme, muß ich ihm

⁴³⁴ 2 Bogen, 8 beschriebene Seiten.

⁴³⁵ Unter anderen lernt Kassner bei den gemeinsamen Freunden Archibald G. Russell und Eric Maclagan (s. die folgende Anmerkung) den irischen Dichter William Butler Yeats (1865–1939) sowie den Politiker und Schriftsteller Harry Cust (1861–1917) kennen (KW IX, S. 326, 330, 896, 900); vgl. insgesamt Kassners »Erinnerungen an England (1897–1912)«, die verschiedentlich des Aufenthaltes von 1908 gedenken (KW IX, S. 281–357).

⁴³⁶ Nicht eindeutig zu ermitteln; möglicherweise der Kunsthistoriker und spätere Direktor des Victoria and Albert Museums Eric Maclagan, den Kassner Elsa Bruckmann Anfang August 1908 als »Kunstschriftsteller, Ästhet, lieber Mensch u. Sohn des Erzbischofs von York« empfiehlt; oder dessen Freund, der Blake-Forscher Archibald G. Russell, der – als »der Freund von Kassner« – im Juli 1912 Fürstin Taxis in Lautschin besuchen wird (Rilke-Taxis, Briefwechsel, S. 176, 184).

etwas »davon« erzählen. »Do tell me please something about Herr von H.« Nächstens werde ich ihm etwas von Ihnen erzählen.

In Berlin sah ich nicht die Mendelsohn,⁴³⁷ nicht den Reinhardt, nicht die Eysoldt. Dafür aber die Dora Hitz,⁴³⁸ die mir sehr nett von Ihnen sprach, wofür ich sie belobte. Mit den drei erstgenannten ist es nicht zusammengegangen aus äußereren Gründen.

Sie sind wohl ganz weg über Schnitzlers Roman?⁴³⁹ Die Figur der Anna Rosner ist allerdings prachtvoll. Ebenso so prachtvoll wie der jüdisch-christliche Baron Georg⁴⁴⁰ läppisch, lächerlich, ja peinlich ist. Viel wird da wieder von Liebe geredet. Entsetzlich viel. Aber das haben Sie ja gerne.

Hat M. Friedmann⁴⁴¹ noch den kleinen Baron geheirathet?⁴⁴² Waren Sie oft mit der Ghika⁴⁴³ zusammen? Ihr Bruder Hans macht zuweilen die

⁴³⁷ Giulietta von Mendelssohn, geb. Gordigiani, Pianistin, geb. 1869, verheiratet mit dem Bankier Robert von Mendelssohn (1875–1917); Freundin der Duse. An Marie von Thurn und Taxis hatte Hofmannsthal bereits am 2. 2. 1905 geschrieben: »Dies ist übrigens eine wundervolle Frau und ich bin sehr glücklich, sie durch Zufall kennen gelernt zu haben«, und an Christiane Thun-Salm hatte er am 8. 2. 1905 hinzugefügt: »[...] mich hat sie ausserordentlich berührt, erfreut, bereichert, ich weiß nicht was einem mehr Freude macht, ihr Reden ihr Clavierspielen oder ihr Singen. Sie lebt In Berlin fast einsam, kennt kaum einen Menschen« (BW Thun-Salm, S. 133, 320).

⁴³⁸ Die Malerin Dora Hitz (1856–1924) hatte sich 1892 dauernd in Berlin niedergelassen und vertrat »als eine der ersten den reifen Impressionismus« (Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 17. Bd. Leipzig 1924, S. 153). Während des Berlin-Aufenthaltes im Februar und März 1908 hatte Gerty »die Vormittage <benützt>, um Dora Hitz, der besten Malerin für Frauen, zu einem Porträt zu sitzen (Devise: wenn man gar kein Geld hat, lässt man sich malen). Heute essen wir bei der guten Dora, die sehr gut aussieht« (Hofmannsthal an den Vater, <15. 3. 1908>; B II, S. 316, Datierung nach SW III Dramen 1, S. 472).

⁴³⁹ Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*. Berlin 1908.

⁴⁴⁰ Georg von Wergenthin.

⁴⁴¹ Marianne Alexandrine, genannt Mizi, Friedmann (1886–1979), Tochter Rose Friedmanns, geb. Edle von Rosthorn (1864–1919), und des Industriellen Louis Philipp Friedmann (1861–1939), Freunde der Familie Hofmannsthal.

⁴⁴² Mizi Friedmann hatte am 4. Juni 1908 in Hinterbrühl Oskar Vesque von Püttlingen (1885–1933) geheiratet; die Ehe wird im Oktober 1910 gelöst und 1927 kirchlich annulliert.

⁴⁴³ Kassner wird drei Jahre später, am 26. Mai 1911, von St. Petersburg aus den Insel-Verlag beauftragen, ein Exemplar seiner »Elemente der menschlichen Grösse« an »Prinzessin Elisabeth von Ghika / Wien III. Jacquingasse 23« zu schicken. Wahrscheinlich ist sie identisch mit jenem »mysterious being« (so Bernard Berenson am 14. 11. 1897) Prinzessin Giovanna

Passage hier für mich unsicher. Es gibt da immer große Bogen u. finstere Gesichter seinerseits. Und ich kann kaum das Lachen verhalten, nicht als ob ich mich wieder einmal lustig machen wollte; ich muß aber unwillkürlich lachen, wenn der andere einen großen Bogen u. ein finsternes Gesicht macht. Das ist meine Sympathie avec tout le monde.

In 8 Tagen gehe ich nach St. Yves in Cornwall. Im August werde ich einige Zeit in Schottland verbringen mit den Johnstones⁴⁴⁴ auf Duart Castle⁴⁴⁵ auf der Insel Mull. Wann ich von England weg nach Paris gehe, weiß ich noch nicht. Jedenfalls werde ich Sie nicht so bald sehen, was mir gewiß leid thut.

Was machen alle Ihre vielen Freundinnen? Was die Wassermanns? Leider hat der Kaspar Hauser⁴⁴⁶ nicht den Eindruck auf mich gemacht, den Jakob Hauser⁴⁴⁷ davon auf mich bestimmt erwartete.

Nun leben Sie wohl! Schreiben Sie mir erst nach St. Yves, wenn Sie meine Adresse haben.

Ihnen u. Hugo alles Gute
Rud. Kassner

Was machen Raimunds schöne Augen?⁴⁴⁸

Ghika, Freundin von Carlo Placci, Besitzerin der Villa Gamberaia in Settignano (The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner. 1887–1924. Ed. by Rollin Van N. Hadley. Boston 1987, S. 99). Hugo und Gerty von Hofmannsthal werden sie im Mai 1912 in ihrer Villa besuchen; in Hofmannsthals Nachlaß hat sich ihr Brief vom »Juillet 1912« mit dem Dank für die Zusendung des »Jedermann« erhalten, er bezeugt zudem die Bekanntschaft mit Kassner: »J' espère n'être pas indiscret en vous demandant de faire parvenir la lettre ci jointé à Kassner, dont j'ignore l'adresse; voilà bien plus d'un au que je suis en défaut vis-à-vis de lui! C'est honteux.« (Freundlicher Hinweis von Dr. Konrad Heumann, Frankfurt am Main.)

⁴⁴⁴ Sir Alan Johnstone (1858–1932); seit 1879 im diplomatischen Dienst; von 1903 bis 1905 Sekretär der britischen Botschaft in Wien; anschließend Gesandter in Kopenhagen; seit 1892 verheiratet mit der Amerikanerin Antoinette (Nettie) Pinchot.

⁴⁴⁵ Duart Castle auf der Isle of Mull, oberhalb des Sound of Mull; Hauptsitz des MacLean Clans.

⁴⁴⁶ Jakob Wassermann, Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens. Stuttgart 1908.

⁴⁴⁷ Scherhaft Anspielung auf Jakob Wassermann.

⁴⁴⁸ Am 26. Mai 1906 war der jüngste Sohn, Raimund von Hofmannsthal, geboren worden.

Liebe Gerty!

Ihren »lachenden« Brief habe ich erhalten. Vielen Dank. Also diesmal sind Sie sublim u. ich verliebt, d.h. Sie lieben den Caspar Hauser u. ich Schnitzlers Roman or at least parts of it.⁴⁵⁰ Macht nichts. Jakob Hauser wird Sie noch mehr verehren als er es schon thut.

Sie hatten also jetzt, wie Sie sagen würden »eine gute Zeit«. Zuerst mit vielen Menschen in S. Moritz⁴⁵¹ (übrigens war das vielleicht gar keine so gute Zeit für Sie) u. dann mit Louis dem Schlosser⁴⁵² u. Rose Friedmann; das war sicher eine gute Zeit. Hat Louis der Schlosser abermals Land u. Meer verglichen in seiner breiten, planen Weise? Oder von den gescheiten aber manierlosen u. dummen aber maniervollen Leuten gesprochen?

In Aussee werden Sie wieder mit vielen Menschen zusammen sein.⁴⁵³ Jetzt ist ja alles mögliche dort. Ich werde auch einmal hinkommen. Nächstes Jahr. Und da werde ich Sie dann vor allen meinen Freundinnen dort enorm protegieren u. nichts wird ohne die Gerty gethan werden und Sie werden wieder eine gute Zeit haben. Ohne Louis den Schlosser u. dessen Auseinandersetzungen u. sonstigen Vorzügen.

⁴⁴⁹ 1½ Bogen, 6 beschriebene Seiten.

⁴⁵⁰ Auch Hofmannsthal steht zu Schnitzlers Roman, in dem ihn »gewisse Dinge (menschliche viel mehr als künstlerische)« »verstören«, in einem »gar nicht glücklichen Verhältnis«, was zeitweilig zu einer tiefen Verstimmung der beiderseitigen Beziehung führt (BW Schnitzler, S. 238, 243, 256–259). Über die Hintergründe berichtet Kassner: »Wir kannten damals« die Personen des Romans, »sie gehörten alle zu Hofmannsthals Freundes- und Bekanntenkreis, und er war so aufgebracht über dieses überraschend billige Verfahren des Hinübernehmens [...], daß er, wie er mir erzählte, nahe daran war, mit dem Freunde zu brechen« (KW X, S. 379).

⁴⁵¹ Ende Juli 1908 waren Hugo und Gerty von Hofmannsthal nach Sils Maria gereist und hatten Anfang August einige Tage im »Schweizerhof« in St. Moritz verbracht, ehe sie vom Ehepaar Friedmann »mit dem Automobil« »über's Stilfser Joch hinaus nach Trafoi« und von dort zurück nach Aussee »befördert« worden waren (vgl. B II, S. 336–338; BW Nostitz, S. 70–72).

⁴⁵² Neckname für Louis Friedmann.

⁴⁵³ Hugo und Gerty von Hofmannsthal treffen, aus dem Engadin kommend, im letzten Augustdrittel in Aussee ein (vgl. B II, S. 336); dort hält sich neben den Familien Oppenheimer und Wassermann vorübergehend auch Rudolf Alexander Schröder als Gast auf.

Meine Zeit ist hier Montag zu Ende. Gott sei Dank! Es waren das 6 langweilige Wochen.⁴⁵⁴ Aber gesund haben sie mich gemacht u. ich fühle mich ausgezeichnet trainiert für meine indische Reise, die ich am 16. October im P. a. O St. »Macedonia«⁴⁵⁵ von London aus antrete. Ich gehe nach Indien zuerst, dann nach Burma u. zuletzt nach Ceylon u. werde wohl 5–6 Monate unterwegs bleiben.

Montag geht es nach Wales zu einem Bekannten,⁴⁵⁶ von da nach Dublin⁴⁵⁷ u. vom ersten – ca 8. Sept. bin ich

»Duart Castle«

Craignure

Isle of Mull, Scotland

Dorthin können Sie mir wieder einen Brief schreiben. Mit Recht viel d'rin. Schilderungen von Leuten. Sentimentalen Bemerkungen über sich. Angenehmen Sachen für mich. Kurz einen guten Brief.

Nach dem 14. bin ich wieder in London, wo weiß ich noch nicht. Wo ist Mimi? Und Fritz?⁴⁵⁸ Behandeln Sie den kleinen Raimund einmal ganz besonders gut in meinem Namen. Wo steckt denn eigentlich Lili Schalk? Wenn in Aussee, so sagen Sie ihr, sie soll einmal schreiben. Auch nach Schottland. Seien Sie recht ungehalten mit ihr in meinem Namen. Schimpfen Sie. Recht fest.

Leben Sie wohl u. grüßen Sie bestens Hugo.

Ihr

Rudolf Kassner

Ist die ménage Wassermann in Aussee? Sagen Sie diesen bitte alles Gute von mir. Die Mysterien von Hamsun⁴⁵⁹ sind allerdings eines der schönsten Bücher, die es gibt.

⁴⁵⁴ Vgl. Kassners ironisch distanzierte Bemerkungen im »Umgang der Jahre«: »In St. Ives in Cornwall blieb der Strand am Sonntag leer. Baden war nicht direkt verboten, but you were supposed not to bathe ...« (KW IX, S. 316).

⁴⁵⁵ Lies: P. and O. Steamer; Dampfer der P. + O. Line, d. h. der »Peninsular and Occidental Steam Navigation Co.« in London.

⁴⁵⁶ Nicht ermittelt.

⁴⁵⁷ Die Reise nach Dublin zu Sir Neville Chamberlain (1869–1940), einem Vetter Houston Stewart Chamberlains, um Empfehlungen nach Indien zu holen (so Kassner an Elsa Bruckmann, 24. 8. 1908), kam nicht zustande (an H. St. Chamberlain, 1. 10. 1908).

⁴⁵⁸ Gertys Bruder Friedrich (Fritz) Schlesinger.

⁴⁵⁹ Knut Hamsun, Mysterien. Aus dem Norwegischen übers. von Maria von Borch. Köln 1894. 1904 war im Verlag Langen in München eine 2. durchges. Auflage erschienen, die sich

Die genannten Stationen wird Kassner, wieder nach London zurückgekehrt, am 19. September 1908 Lili Schalk aus der Rückschau skizzieren:

Meinen Sommer habe ich zunächst in St. Ives in Cornwall verbracht. Es war nichts besonderes u. Hollitscher,⁴⁶⁰ der mitging, war auch nichts besonderes, so ging ich dann viel spazieren, saß in der Sonne oder las oder dachte an Indien und ähnliche Dinge. Von St. Ives ging ich zu Freunden nach Gloucestershire⁴⁶¹ u. ging von da über Edinburgh⁴⁶² nach der Insel Mull (siehe Karte von Schottland) auf den zauberhaft schönen Besitz von der Freundin der Lady Johnstone, von der Sie wissen. Ich war sehr auf der Hut vor Schottland oder sagen wir besser: der schottischen Phrase, aber Schottland ist eben keine Phrase. Ich meine die Landschaft!

Und wenn er hinzufügt. »Was gibt es in Wien Neues?«, so gilt die Frage im besonderen »Hugo« und ob er »noch bei der Comödie« sei⁴⁶³ – Zeichen genauer Kenntnis der Pläne und Vorhaben des Freundes.

in Hofmannsthals Bibliothek erhalten hat. Das Buch – mit dem Lektüredatum: »Semmering 16 August 1907« – hat eine gewisse Bedeutung für Hofmannsthals »Silvia im ›Stern‹«; vgl. Michael Hamburger, Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht, in: Euphorion. 4. Folge. 55. Bd., 1. Heft. 1961, S. 51, 57; SW XX Dramen 18, S. 102.

⁴⁶⁰ Arthur Holitscher (1869–1941), österreichischer Schriftsteller, befreundet mit Kassner (vgl. KW X, S. 323, 406ff.), Rilke und Hofmannthal; vgl. Arthur Holitscher, Mein Leben in dieser Zeit. Potsdam 1928, S. 92ff., mit Erinnerungen an jenen Aufenthalt in London und Cornwall.

⁴⁶¹ Nichts Näheres ermittelt.

⁴⁶² Vgl. die kurzen Schilderungen im »Buch der Erinnerung« (1938) und »Umgang der Jahre« (1949); KW VII, S. 218; KW IX, S. 350.

⁴⁶³ Neue Zürcher Zeitung, 9. 9. 1973, S. 50; die Zusatzfrage ist dort ausgelassen. Gemeint ist offensichtlich die Arbeit an der seit Herbst 1907 durchdachten Komödie »Silvia im ›Stern‹«, die allerdings in diesen Monaten mit anderen Plänen wie dem »Florindo« oder den Anfängen des »Schwierigen« konkurriert; vgl. SW XX Dramen 18, S. 93–99.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*⁴⁶⁴

20 Margaret Street
Regent St.
London W.
1/9 08.⁴⁶⁵

Meine liebe Gerty!

Ihren letzten Brief muß ich Ihnen doch noch beantworten, bevor ich abreise. Er war nett, so recht der Brief eines »armen Mädels« u. gar nicht der einer großen Dame, oder einer Romanschriftstellerin oder überhaupt eines Wesens, von [!] dem man Angst hat. Oder möchten Sie lieber Briefe schreiben wie so ein Wesen, vor dem man Angst hat, wie eine große Dame u.s.w. Ich sage Ihnen, thun oder versuchen Sie das lieber nicht u. bleiben Sie weiter ein »armes Mädel«, ich möchte Sie gar nicht anders haben. Finden Sie das wieder »von oben herab«?

Ja, ich fahre wirklich nach Indien u. in 14 Tagen geht es in die See. Im April möchte ich in Italien sein u. im Mai sehe ich Wien wieder.

Ich bin also in Schottland gewesen, Duart Castle ist ein entzückender Landsitz u. das Leben auf einem englischen Landsitz ist wirklich so angenehm u. unge[be]bunden wie man es gemeiniglich schildert. Nur die schottischen Berge sind schöner als man sie gemeiniglich schildert. Hier in London lebe ich ziemlich zurückgezogen u. bin vor allem über jeden Abend froh, den ich nicht ausgehe. Ich habe viele Monate Hotelleben mit so u. so vielen Dutzend Poulards vor mir u. im Hinblick darauf lebe ich jetzt sehr einfach, esse auf meinen Schreibtisch, der beinahe an den Waschtisch anstößt, in unmittelbarer Nähe vom Toilettentisch ist und unter sich einen großen Koffer hat. So jetzt wissen Sie ungefähr wie mein Zimmer aussieht.

Sind Sie schon in Rodaun? Patrick Campbell⁴⁶⁶ spielt die Elektra in der Provinz, vor 10 Tagen in Edinburgh. Habe nichts Näheres darüber

⁴⁶⁴ 2 Bogen, 6 beschriebene Seiten.

⁴⁶⁵ Irrtümlich statt richtig: 1.10.08 <Donnerstag>.

⁴⁶⁶ Die berühmte englische Schauspielerin Mrs. Patrick Campbell, geb. Beatrice Stella Tanner (1867–1940), Freundin George Bernard Shaws; Kassner hatte sie schon während seines ersten Londonaufenthaltes im Jahre 1897 auf der Bühne gesehen (vgl. KW IX, S. 877, 900). Sie hatte Arthur Symons aufgefordert, für sie Hofmannsthals »Elektra« ins Englische zu übertragen (vgl. SW VII Dramen 5, S. 424; 454). Hans Schlesinger, der sich zur gleichen Zeit wie Kassner in London aufhält (siehe Kassners Brief vom 6.7.1908: S. 117), hatte Hof-

gelesen. Unlängst grient mich im größten Trubel Ruth St. Denis⁴⁶⁷ an, Mittag um 12^{ho} im Theatermantel, Schmuck etc. Sie hat ein entzückendes Theater »Scala Theater« gemietet⁴⁶⁸ u. beginnt am 7./X. dort ihre Vorstellungen.⁴⁶⁹ Das nenne ich muthig! Vorgestern besuchte ich sie auf der Probe, sah mother and brother.⁴⁷⁰ Es ging unsagbar gemüthlich u. noch langsamer als gemüthlich zu u. ich kann mir gar nicht die Zeit ausdenken, die Ruthi, mother and brother zu einem Stück brauchten. Hoffentlich hat sie Erfolg. Sie hätte etwas später anfangen sollen, da London sich erst Ende October füllt.⁴⁷¹ Ich konnte ihr einige Adressen

mannsthal am 8. Juni 1908 eine Photographie der Mrs. Campbell als Elektra zugeschickt (SW VII Dramen 5, S. 434).

⁴⁶⁷ Die amerikanische Tänzerin und Choreographin Ruth Saint Denis (Ruth Dennis, 1879–1968) war im Spätsommer 1906 zum ersten Mal in Berlin mit indischen Tänzen aufgetreten. Hofmannsthal hatte Anfang November eine ihrer Vorstellungen besucht und daraufhin am 25. November den hymnischen Aufsatz »Die unvergleichliche Tänzerin« veröffentlicht (GW RA I, S. 496–501). Er lernt sie im Dezember 1906 in Berlin durch Vermittlung Harry Graf Kesslers kennen und trifft mit ihr während ihrer Gastspiele in Wien im Januar 1907 (ins Rodauner Fremdenbuch trägt sie sich am 12.1.1907 ein) und Februar 1908 häufig zusammen; dabei dürfte sie in Rodaun nicht nur der »lovely Frau von Hofmannsthal« (Ruth St.-Denis, *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, London 1939, S. 109), sondern auch Kassner begegnet sein. Nach dem Plan, ein Ballett »Salome« für sie zu entwerfen, trägt Hofmannsthal sich seit Anfang 1907 mit einem – über Notizen nicht hinaus gediehenen – Dialog »Die Gespräche der Tänzerin«, in dem er von Äußerungen der St. Denis ausgeht und »das Durchwaltete an ihr; die überwundene Furcht« hervorhebt (SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 175 ff.; vgl. insgesamt ebd., S. 460–465). 1909 plant er überdies ein »Melodram« unter dem Titel »Furcht«, hinter dessen Protagonistin sich abermals Ruth St. Denis verbirgt: SW XVIII Dramen 16, S. 332–334; 552–553.

⁴⁶⁸ Das 1772 als »Royal West London Theatre« gegründete und seitdem vielfach umbenannte Haus in St. Pancras, Ecke Tottenham Street / Charlotte Street, firmiert seit 1905 als »Scala Theatre« (1970 abgerissen): »It was built like a white marble temple« mit bemerkenswerter »atmosphere, both in the auditorium and backstage« (Ruth St.-Denis, *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, London 1939, S. 114 ff.).

⁴⁶⁹ Vgl. die Ankündigung der Eröffnungsvorstellung am 7. Oktober 1908 mit einer »Native Indian Company« »in a series of Indian Dances in Five Acts« sowie die kurze Besprechung in der London »Times« vom 9. Oktober 1908, S. 3: »Scala Theatre«. Nach anfänglichen Akzeptanzschwierigkeiten wird die Tournee zu einem »real success«.

⁴⁷⁰ Ruth Emma Dennis, geb. Hull, und der acht Jahre jüngere Bruder Buzz Dennis.

⁴⁷¹ Am 10. Oktober schreibt Kassner an Marie von Thurn und Taxis: »Ruth St. Denis tanzt jetzt hier in einem eigens dazu gemieteten Theater mit mehr Pomp u. Indiern u. etwas weniger innerer Anteilnahme, wie mir scheint. Oder ist meine innere Anteilnahme geringer geworden daran? Den Schlangentanz kann ich allerdings nicht mehr sehen, vielmehr ich sehe dabei fortwährend weg oder gleichsam verschämt in den Schoß.« – Zu diesem Tanz, »The Cobra«, vgl. St.-Denis, *Unfinished Life* (Anm. 468), S. 69 f. mit der Abb. vor S. 67.

geben. Sie geht von hier nach Paris u. von da nach Amerika. Die Arme sieht immer älter aus u. gleicht am Mittag bei Sonnenschein im Theatermantel mit Perlenschnur u. ohne Handschuh ganz ihrer Mutter. Nur beim Lampenlicht verjüngt sie sich ganz merkwürdig, wie ich es noch bei niemandem gesehen habe.

Nun adieu. Grüßen Sie bestens Hugo u. leben Sie wohl.

Rud. Kassner

Schreiben Sie mir noch vor dem 16. Oct.

An eben diesem 16. Oktober 1908 tritt Kassner auf »dem 10.000 Tonnen Dampfer Macedonia der P. und O. Linie von London (Tilbury)«⁴⁷² seine ausgedehnte Indien-Reise an. Sie führt, nach »5 Tage<n> Sturm im Golf von Lyon«, über Gibraltar, Marseille, Port Said durch das Rote Meer, von wo am 31. Oktober – »Wetter herrlich« – eine erste Karte mit »viele<n> Grüße<n>« und »herzliche<m> Dank für Telegramm« an Gerty abgeht.⁴⁷³ Über Aden und weiter durch den Indischen Ozean gelangt er am 6. November nach Bombay. Von hier fährt er nordwärts nach Ahmedabad, Jaipur und Thanessar, um rechtzeitig zu den Geburtstagsfeierlichkeiten des Maharadscha von Kapurthala,⁴⁷⁴ einzutreffen, den er auf dem Schiff kennen gelernt hatte. Nach drei Festtagen geht es weiter nach Lahore, Peshawar – von wo er Lili Schalk am 1. Dezember fragt: »Sehen Sie die Hofmannsthals oft? Gerty soll mir einmal schreiben« – und zum Khyber-Paß. Während der anschließenden Zugfahrt in südlicher Richtung über Delhi und Agra mit Besuch des Taj Mahal ereignet sich vor Lucknow am 3. Dezember jenes Unglück, von dem die nächsten Zeilen sprechen.

⁴⁷² So Kassner an Lili Schalk, 19.9.1908: Neue Zürcher Zeitung, 9.9.1973, S. 50.

⁴⁷³ Ansichtskarte: Port-Tewfik (Suez): Austria / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / Badgasse 5. Poststempel unleserlich. Datiert: »Im rothen Meer 31/10 08«.

⁴⁷⁴ Maharadscha Sir Dschagadshid Singh Badur (s. KW VII, S. 678). Kassner fasst die Erinnerungen und Eindrücke dieser Reise im Kapitel »Der magische Leib« im »Buch der Erinnerung« zusammen: KW VII, S. 167–171, 188–199, 201–208, 211–216; vgl. den aus gegenwärtigem Erleben schöpfenden Bericht an Lili Schalk vom 1. Dezember 1908: Neue Zürcher Zeitung, 9.9.1973, S. 50.

Kassner an Gerty von Hofmannsthal⁴⁷⁵

<Lucknow, 10. Dezember 1908>
<Donnerstag>

Viele Grüße u. Glückwünsche!⁴⁷⁶ Hatte am 3^{ten} ein Eisenbahnunglück bei dem ich heil durchkam. Nur mein ganzes großes Gepäck ist verloren. Betrete in 3 Tagen Benares wie ein wahrer Pilgrim. Wenn Sie die Karte erhalten, bin ich in Birma. Von dort nach Calcutta u. dann Ceylon. Schreiben Sie mir, wenn Sie es noch nicht nach Cal. gethan haben nach c/o Cook and Son / Colombo / Ceylon. Schreiben Sie lange, über vieles, vor allem auch über Hugo. Mir wird das Schreiben auf Reisen immer schwerer.

Ihr Rud. Kassner

Obwohl Hofmannsthal von Kassners Reise und ihrer Dauer weiß, lädt er am 7. Dezember 1908 »ins Blaue alle möglichen Leute für Neujahr nach Neubeuern« ein, »Schröder, Kessler, Kassner,⁴⁷⁷ Max Reinhardt – wer weiß wer kommt?« Er selbst hatte sich zum ersten Mal im November 1906 »in Neubeuern, dem schönen Schloß von Wendelstadt. (Die Baronin Wendelstadt ist die Schwester der Mädi Bodenhausen.)« aufgehalten und in Erinnerung daran die erwähnte Einladung ausgesprochen. Als er dann mit Gerty vom 27. Dezember bis zum 3. Januar 1909 in Neubeuern weilt, werden von den zuvor ins Auge gefaßten »Leuten« nur Eberhard von Bodenhausen sowie Elsa und Hugo Bruckmann anwesend sein.⁴⁷⁸ Kassner wird, trotz einer neuerlichen Einladung im Dezember 1910, erst zum Jahreswechsel 1911/12 nach Neubeuern fahren. Vorderhand reist er, wie im Brief an Gerty angekündigt, nach Benares, Allahabad und Calcutta, von dort »mit dem Dampfer« nach Rangoon in Burma und weiter bis an die nordöstliche Grenze Chinas. Am 18. Januar 1909 kehrt er für einige Tage nach Kalkutta zurück und schreibt:

⁴⁷⁵ Ansichtskarte: Taj-Mahal, from River. Austria / Frau / Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun b. Wien / Badgasse 5. Stempel: Lucknow, 10. DEC. 08. Textbeginn auf der Korrespondenzseite, Fortsetzung ab »dort nach Calcutta« auf der Ansichtsseite.

⁴⁷⁶ Bezug nicht eindeutig, möglicherweise zum Weihnachtsfest und Jahreswechsel.

⁴⁷⁷ Hofmannsthal an Dora von Bodenhausen; in BW Bodenhausen, S. 109, dort verlesen als »Cassierer«; hier korrigiert nach HB 40, 1990, S. 6.

⁴⁷⁸ HB 40, 1990, S. 7; vgl. insgesamt ebd., S. 3–16.

THE GRAND HOTEL,
CALCUTTA.
<zweite Januarhälfte 1909>

Adresse zum 100stenmale
c/o Cook and Son
Colombo / Ceylon
Oder ss c/o Thos Cook and Son / Cairo

Liebe Gerty!

Das soll kein wichtiger Brief sein, nur ein ganz kurzer und gleichsam geringfügiger. Ich bin wieder in Calcutta u. da ich nun die Gewißheit habe, daß meine Sachen beim Eisenbahnunglück umgekommen d.h. wahrscheinlich verbrannt sind, so muß ich mir jetzt allerhand machen lassen bevor ich weitergehe u. darum habe ich sehr viel Zeit und darum bekommen Sie einen ganz kleinen Brief. Freuen Sie sich also nicht zu sehr! Oder freuen Sie sich lieber doch!

Ich will nichts von Indien schreiben, nichts, nichts. Denn das ist gräßlich, so gleich in einem Briefe über Indien alles Mögliche sagen. Nein, vielleicht sage ich erst zum Schluß etwas darüber.

Wie geht es Ihnen? Von Ihnen höre ich nichts. Alle schreiben mir. Das ist ... Was ist das? Sie wollen immer zuerst einen Brief u. dann schreiben Sie u. dann muß man wieder schreiben u.s.w. Das ist ganz bestimmt unoriginell. Ich hatte ganz bestimmt einen Brief von Ihnen heute bei Cook erwartet, einen kleinen, ja sogar unbedeutenden Brief, aber nichts.

Am Ende sind Sie wieder in Berlin und essen im D. T.⁴⁸⁰ oder wie das heißt und sind so froh, so weit von Wien weg u. auf einer so großen Reise zu sein. Und es gibt über zehn Premieren u. die Eysold mit ihrem schmählichen Maul und s.w. Sehen Sie, ich bin <in> Indien u. male mir trotzdem ihr Dasein in B. sehr bewegt vor, mit allerhand guten, sehr bekannten Dingen d'r'in.

⁴⁷⁹ 1 1/2 Bogen, gedruckter Briefkopf; 6 beschriebene Seiten.

⁴⁸⁰ Gemeint ist das »kleine, ganz gute, billige Restaurant« im »Souterrain« des Deutschen Theaters, »wo wir oft essen und auch soupieren« (Hofmannsthal an den Vater, <15.3.1908>; B II, S. 316, Datierung nach: SW III Dramen 1, S. 472).

Noch einmal, über Indien hören Sie nichts heute, auch ganz zuletzt nichts, einfach garnichts.

Im April dürfte ich in Rom ankommen, dort und in Viareggio eine Zeitlang bleiben u. im Mai dann in Wien sein. Eigentlich freue ich mich schon auf Wien u. stelle mir darunter etwas ganz Besonderes vor, obwohl es – anfangs wenigstens – das ganz Gewöhnliche sein wird. Wahrscheinlich. Ich werde von Wien nach Liesing fahren u. dann von Liesing per Wagen nach Rodaun und von dort wieder zurück mit der gewissen Bahn, zu der ich meist mit Eisenbahnfieber 20 Minuten zu früh komme. U.s.w. Ist das etwas Besonderes? Nein. Aber später werde ich trachten mir aus Wien etwas Besonderes zu machen. Irgendwie.

Der Zweig läuft hier in Indien herum. Das wird wieder Feuilletons tragen über Benares, über etc.⁴⁸¹ Übrigens – hören Sie etwas von der Ruth St. Denis? Ob London ein succès war? Ich hatte die Vorstellung: nein. Ich selber war nicht sehr weg u. den Cobratanz sehe ich mir auf dieser Welt nicht mehr an.

Nun adieu. Alles Gute Ihnen u. dem Hugo.

Rud. Kassner

Kalkutta verläßt er am 23. Januar 1909 in Richtung Darjeeling und Himalaya, wo er unvergessliche Eindrücke von der überwältigenden Bergwelt gewinnt.⁴⁸² Nach Kalkutta zurückgekehrt, bricht er am 27. Januar zu Schiff nach Colombo auf; hier erwartet ihn ein Brief Gertys, der offenkundig auf das wechselnde

⁴⁸¹ Stefan Zweig bereist, zusammen mit dem Schriftsteller Hermann Besemer, ab Ende November 1908 bis Anfang März 1909 Indien, Burma, Südindien und Ceylon (Stefan Zweig, Leben und Werk im Bild. Hg. von Donald Prater und Volker Michels. Frankfurt am Main 1981, S. 85). In »Calcutta« hält er sich von Anfang Januar bis zum 8. und, nach einem Ausflug ins Himalajagebiet, am 13./14. Januar auf; vgl. seine Reisebriefe von Mitte Dezember 1908 (»Im roten Meer«) bis Februar 1909; am 20.1.1909 heißt es aus Rangoon. »Was soll ich von Indien erzählen? Es ist so maßlos interessant, besonders dies Burma, wie kaum etwas in der Welt. [...] Über all das zu schreiben, hab ich zuviel Respect, zu wenig Zeit. Gerade zwei Feuilletons habe ich (am Schiff) geschrieben für B. T. und N.F.P.« (Stefan Zweig, Briefe 1897–1914. Frankfurt am Main 1995, S. 180–185). Bei den Artikeln handelt es sich um: »Gwalior, die indische Residenz«, in: Berliner Tageblatt, 20.3.1909; »Benares. Die Stadt der tausend Tempel«, in: Neue Freie Presse, Wien, 23.3.1909 (aufgenommen in: Stefan Zweig, Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten. Wien, Leipzig, Zürich 1937, S. 268–275); hinzukommt, gleichsam als Nachtrag: »Die indische Gefahr für England«, in: Neue Freie Presse, Wien, 13.7.1909.

⁴⁸² Vgl. KW IX, S. 27–46; 695.

Befinden des Gatten eingegangen war. Hofmannsthals selbst hatte am 2. November 1908 an Félix Braun geschrieben, er sei »im Augenblick so außerordentlich wenig wohl, es sei eine schon seit Monaten stagnierende Krankheit oder Halbkrankheit, die Nerven vor allem«,⁴⁸³ hatte dann aber am 15. Januar Rudolf Alexander Schröder beruhigen können: »Über meine Gesundheit, diese ganze, fast bizarre Erregbarkeit meiner Nerven, mach' Dir keine Gedanken. Es ging mir abscheulich, es geht mir wieder recht gut.«⁴⁸⁴ Für Gertys Nachricht sagt Kassner umgehend Dank, in der Zuversicht: »Hoffentlich geht es also Hugo wieder anhaltend gut. Schreiben Sie nur wieder. Jetzt nach Cairo, Cook and Son.«⁴⁸⁵

Im Anschluß an einem Abstecher ins südliche Indien, das, wie es aus Madras am 24.(?) Februar 1909 an Lili Schalk heißt, »viel schöner u. – wie man in Wien sagt – lohnender« ist als vermutet, tritt er am 6. März von Colombo – wieder mit der P & O Line an Bord der »Mooltan«⁴⁸⁶ – die Heimreise an.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*⁴⁸⁷

Im Indischen Ocean
S. S. Mooltan
10 / 3 09.
<Mittwoch>

Liebe Gerty!

Diesen Brief habe ich mir vorgenommen, also muß er geschrieben werden. Bei diesem warmen, feuchten Wetter am Meere möchte man immer das andere thun u. wird intraitable wie ein naß-gewordener Stiefel. Aber wie gesagt dieser Brief muß geschrieben werden, obwohl ich am liebsten schon aufstünde und ein paarmal am Deck auf u. ab liefte. Warum muß er geschrieben werden? Doch das ist ja ganz Wurst.

Mit den Leuten auf Bord weiß ich diesmals gar nichts rechtes anzufangen. Australische Pferde- und Schafzüchter mit deren schon zum

⁴⁸³ Klaus Peter Denker, Aus unbekannten Briefen Hofmannsthals an Felix Braun; in: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1968, S. 395: B II, S. 344; ähnlich an Rudolf Alexander Schröder, 19. 11. 1908: B II, S. 346.

⁴⁸⁴ B II, S. 349.

⁴⁸⁵ Ansichtskarte: Native fishing Boats. Austria / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei Wien / nachsenden!. Stempel unleserlich.

⁴⁸⁶ Freundliche Auskunft der P & O Line, London.

⁴⁸⁷ 1½ Bogen, mit gedrucktem Briefkopf »P & O« und vorgedrucktem »S. S.«, dem Kassner handschriftlich den Schiffsnamen zufügt; 6 beschriebene Seiten.

Frühstück geschminkten Frauen, Criqueters, bookys⁴⁸⁸ u. dann natürlich die anglo-indischen Officiere u. Civilbeamten. Ich habe letztere ja sehr gerne u. halte sie für eine ganz ausgezeichnete Classe von Menschen, aber ich bin ihrer allzu concreten Themen einwenig müde jetzt nach fünf Monaten. So à la Poldi Fr.,⁴⁸⁹ nur viel unschuldiger u. ohne Poldis Furcht vor dem, was hinterrücks das abstracte Innere sich wieder denkt.

Sind Sie von Berlin wieder zurück? Hörte durch Fürstin T.⁴⁹⁰ von Elektra. Hoffentlich ist der Erfolg sehr groß.⁴⁹¹ Da können Sie wieder einmal zu Ebenstein⁴⁹² gehen u. sich schön machen lassen.

Im April bin ich für ca zwei Wochen in Rom, allwo Bruder Hans feindlichen Blickes durch die Gassen schreiten wird. Anfang Mai dann Wien. Ich freue mich, aber es gibt immer Augenblicke, wo ich mich ganz bestimmt nicht freue u. mir denke, das Wandern ist vielleicht doch das beste. Doch auf Sie freue ich mich ganz bestimmt. Und auf noch einige andere.

That mir leid von Hugos Nervensache zu hören. Er soll einmal für lange Zeit das Arbeiten lassen. Meine Nikotingeschichte habe ich ganz erst seit sehr kurzer Zeit verloren. Mir ist jetzt als hätte ich nie geraucht u. werde mich in Wien bald an eine kleine Arbeit machen, etwas, was mir seit 1½ Jahren rein unmöglich war.⁴⁹³ Der gute Schalk verträgt sich

⁴⁸⁸ Booky, bookie = book-maker: Buchmacher: The Oxford English Dictionary. Sec. Ed., Vol. II. Oxford 1989, p. 397.

⁴⁸⁹ Leopoldine (Poldy) von Franckenstein (1874–1918), Schwester von Clemens und Georg von Franckenstein.

⁴⁹⁰ Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe.

⁴⁹¹ Die Uraufführung der Oper »Elektra« am 25. Januar 1909 in Dresden unter Leitung von Ernst von Schuch war zum bejubelten Ereignis für den Dichter und den Komponisten Strauss geworden. Hugo und Gerty von Hofmannsthal hatten daran ebenso teilgenommen wie an der Berliner Premiere des 15. Februar 1909, die gleichermaßen einen »grossen unzweideutigen Erfolg« erringen konnte (Hofmannsthal an den Vater, 16.2.1909 aus Berlin: SW VII Dramen 5, S. 448–450).

⁴⁹² Wiener Modeschneider am Kohlmarkt; vgl. KW VII, S. 489f.: »Niemand hat solche Stoffe wie Ebenstein.«

⁴⁹³ Gemeint ist die Monographie über den »Dilettantismus«, die er wenig später Martin Buber antragen wird, mit der Einschränkung: »Doch habe ich bald zwei Jahre die Feder nicht in der Hand gehabt u. so muß ich mir die Worte erst wieder von weit zusammenbringen u. eigentlich wieder schreiben lernen. Doch so ist es ja immer« (an Martin Buber, 28.4.1909 aus Viareggio).

aber auch mit keinem Director – womit ich gar nichts für Weingartner gesagt haben will.⁴⁹⁴

In diesem Augenblick fängt ein angesehener australischer Schafzüchter zu singen an, mit dem gewissen sentimental musik-hall-Baß von love and roses. Da muß ich mich also beeilen.

Mimi habe ich zu ihrem höchsteigenen Ereignis oder Erlebnis gratuliert.⁴⁹⁵ Der Australier beginnt ein zweites Lied von den rolling ages, also adieu.

Ihnen u. Hugo alles Gute!

Rudolf Kassner

Den kurzen Wochen in Ägypten verdankt er angesichts der »Könige auf den Reliefs der Tempelmauern von Karnak und Luxor«⁴⁹⁶ grundlegende Einsichten über den Begriff der »Größe«, die sich in seiner künftigen Studie »Von den Elementen der menschlichen Größe« niederschlagen werden. Von »Cairo«, wo er einen Brief Gertys findet, für den er am 25. März 1909 aus »Luxor« »Dank« sagt,⁴⁹⁷ begibt er sich nach Rom, das er, wie jene Karte an Gerty angekündigt hatte, »am 2ten« April betritt. Hier bietet er Martin Buber, mit dem im Frühsummer des Vorjahres in Berlin entsprechende Kontakte geknüpft worden waren, am 8. April die Studie über den »Dilettantismus« »für Ihre Sammlung« an.

Wollen Sie ihn? Ich bin dazu aufgelegt u. möchte ihn im Sommer machen u. Sie hätten ihn im Herbst. [...] es wird nicht sehr umfangreich, dafür aber recht zur Sache u. aus dem Wesentlichen heraus. Hätte auf keinen Fall die Sache früher machen können. Meine Nerven waren nicht gut. Indien hat mir viel geholfen. Bin seit 8 Tagen zurück u. jetzt hier. So gern wie immer.

⁴⁹⁴ Franz Schalk (1863–1931) war von Gustav Mahler im September 1900 als erster Kapellmeister an die Wiener Hofoper geholt worden, eine Stelle, die er weiter innehat, als Felix von Weingartner (1863–1942), einer der gefeiertsten Dirigenten seiner Zeit, 1908 (bis 1911) die Nachfolge Mahlers in der Direktion des Wiener Hauses antritt.

⁴⁹⁵ Anspielung nicht eindeutig zu klären; vielleicht mit Bezug auf die Geburt des »kleinen Robert«, der im April 1919 stirbt. TB Christiane, S. 46f.

⁴⁹⁶ Vgl. den Abschnitt »Das Maß« in: »Von den Elementen der menschlichen Größe« (Leipzig 1911), S. 31; KW III, S. 71f.; vgl. auch KW III, S. 231; KW IV, S. 221.

⁴⁹⁷ Ansichtskarte: Groupe femmes à la fontaine: Austria / Frau Gerty v. Hofmannsthal / Rodaun bei / Wien, Badgasse 5. Poststempel: Luxor, 25. III. 09.

Vierzehn Tage später unternimmt er von Viareggio aus mit Fürst und Fürstin Taxis eine Automobiltour durch Oberitalien und kehrt mit ihnen über Duino nach Wien zurück. Dort steigt er am 21. Mai zunächst wieder in der altvertrauten »Pension Schönbrunn« in Hietzing ab, ehe er – nach Familienbesuchen in Groß-Pawlowitz und Schlesien sowie einem Aufenthalt in Lautschin – in der ersten Septemberwoche ein neues Domizil im IV. Wiener Bezirk bezieht, das er Gerty von Hofmannsthal im Brief nach Aussee schildert.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*⁴⁹⁸

<Wien> IV. Alleegasse 12

15/IX 09.

<Mittwoch>

Kleine Gerty, das ist wirklich nicht schön von Ihnen, so sich auszuschweigen. Und so ohne Grund. Aus purer Faulheit u. Vegetationssucht.

Da kommen Sie also sehr spät nach Wien.⁴⁹⁹ Na, unser herbstliches Zusammensein! Kommen immer unnöthige, auch nothwendige Dinge dazwischen. Wohne in der Alleegasse in einer sehr schönen Wohnung. 2 große Zimmer u. Balkon im 1½ Stock.

Ich werde Thees geben, allerdings nur für 1–2 Personen. Und sehr bescheiden. I do not believe in eating too much – nachdem ich bei Verwandten u. Taxis jetzt so entsetzlich viel gegessen habe.

Lili kommt morgen! Habe einigemal mit Schalk zusammengegessen. U.s.w. U.s.w. Morgen bei Friedmanns zu Mittag. Lese jetzt den »heiligen Skarabäus«.⁵⁰⁰ Sehr gute Detailschilderungen. Ich nehme an, daß sie Stubenmädchen in einem solchen »Rothaus«⁵⁰¹ gewesen ist oder daß einer ihrer Onkel Mädchenhändler in Galizien oder Ungarn ist. Im übrigen ist es nicht schwer in solchen Details interessant zu sein. Langweilig u. ungenügend ist das, was groß sein soll, dieser ekelhafte Horner⁵⁰² etc.

⁴⁹⁸ 1 Bogen, 4 beschriebene Seiten.

⁴⁹⁹ Von Aussee; vgl. BW Strauss (1978), S. 83: 20.9.1909.

⁵⁰⁰ Else Jerusalem, Der heilige Skarabäus. Roman. Berlin: S. Fischer 1909, eine »künstlerische Prostitutionsdarstellung«.

⁵⁰¹ Im Roman der Name eines »Freudenhauses« »dicht bei der Kärntner Straße«, in dem die Protagonistin lebt.

⁵⁰² Eine der unsympathischen Hauptfiguren des Romans, der »im Zusammenhang mit einer nach außen sorgfältig vertuschten üblen Skandalaffäre plötzlich von der Bildfläche« der Universitätswissenschaft verschwundene Philosoph Professor Dr. Ägidius Horner.

Julie W<assermann> einen ganzen Sommerlang in Sommerkostümen muß anders als sehr gut sein. Jakob hat wahrscheinlich wieder viel geschrieben.⁵⁰³ Gott segne ihn!

Wann kommen Sie eigentlich? Doch ja, das weiß ich schon. Spät, spät! Nach der Komödie! oder dazwischen oder so. Werde wohl morgen Mimi sehen, die schreiende!⁵⁰⁴ und Gigi! und das Kind!⁵⁰⁵ U.s.w.

Mein Sommer war so wie er war. Die Luft etwas schwer in Mähren. In Schlesien war ich nur kurze Zeit. Doch dort ist es auch schwer. Lautschin war gut, ganz gut.

Ist Bruckmann Elsa noch da?⁵⁰⁶ Sie schreibt gar keine so guten Briefe, ich habe überhaupt keine gute Briefschreiberin, sind alle ein wenig zu faul, zu vegetativ. Oder zu gescheit, aber von denen mag ich keine Briefe.

Adieu! Alles Gute Ihnen beiden –

R.K.

Mit der »Komödie« greift Kassner offenkundig einen Hinweis Gertys auf, der wohl weniger dem »Rosenkavalier«⁵⁰⁷ galt, als vielmehr »Cristinas Heimreise«,

⁵⁰³ Jakob Wassermann vollendet in diesen Ausseer Wochen seinen Roman »Die Masken Erwin Reiners« (s. S. 134). Moritz Heimann wird nach einem Besuch in Aussee Samuel Fischer am 27. 9. 1909 melden: »Sein Roman ist eine ganz unerwartete Überraschung. Nicht nur in seiner Entwicklung, sondern in der des deutschen Romans. Ich täusche mich nicht; Hofmannsthal, den ich gestern in der <Münchner> Pinakothek wiedertraf, hat genau denselben ungleich starken Eindruck davon gehabt wie ich« (Jakob Wassermann 1873–1934. Ein Weg als Deutscher und Jude. Lesebuch zu einer Ausstellung. Bonn 1984, S. 75).

⁵⁰⁴ Lesung nicht eindeutig.

⁵⁰⁵ Mimi Schereschewskys Sohn Robert ? (s. oben Anm. 495).

⁵⁰⁶ Elsa Bruckmann-Cantacuzène, mit Yella Oppenheimer freundschaftlich verbunden, gehört zu den jährlichen Gästen auf dem Ramgut, dem zwischen Alt-Aussee und Grundlsee gelegenen Landhaus der Oppenheimers, das auch Hofmannsthal seit 1903 zu kürzeren oder längeren Aufenthalten besucht (vgl. BW Oppenheimer I, S. 7–10; BW II, S. 118, 150, 154, u. ö.). Als Elsa Bruckmann im August 1909 – zu gemeinsamen Unternehmungen der Familien Hofmannsthal und Bruckmann siehe Hofmannsthals Bericht an den Vater vom Ende des Monats: B II, S. 367 – ihre dortige Ankunft gemeldet und Kassner eingeladen hatte, hatte er am 2. September aus Lautschin geantwortet, er werde nicht nach Aussee kommen können: »Ganz unter uns – in Aussee ist mir zu viel Literatur. I do not care for it. Indeed, I don't.«

⁵⁰⁷ Dieses Projekt bezeichnet Hofmannsthal – im Unterschied zur »Comödie« »Cristinas Heimreise« – in der Regel als »Spieloper«; sie liest er, wie das Tagebuch vermerkt, am 19./20. August 1909 auf dem Ramgut vor; doch erweist sich seine Zuversicht, das Stück sei »unter Dach« (BW Mell, S. 76: 20.8.1909), als trügerisch; die Vollendung wird sich erheblich hinauszögern, so daß die Uraufführung erst am 26. Januar 1911 in Dresden stattfinden kann; vgl. SW XXIII Operndichtungen 1, S. 106ff.; 618ff.

die Hofmannsthal, den »Rosenkavalier« für ein »paar Monate« ruhen lassend,⁵⁰⁸ nun wieder vornimmt. Dem Vater hatte er am 5. September gemeldet, das Stück stehe klar vor ihm, so daß er es in ein paar Wochen fertig haben werde. Als er Ende September Aussee verläßt, gelingt es ihm zwar, in München und Neu-beuern das Vorhaben entscheidend zu fördern, doch muß er sich, zum Abschluß des Ganzen, zwischen dem 10. und 20. November eine »vollständige Isolierung« auf dem Semmering verordnen,⁵⁰⁹ die ihm kaum Muße gelassen haben dürfte, Kassner den zwischenzeitlich ausgelieferten »Hesperus«⁵¹⁰ zuzuschicken, der, außer Beiträgen Borchardts und Schröders, seine »Freie Übertragung der Alkestis des Euripides« und zwölf als Fragment bezeichnete Szenen aus dem 1. Akt von »Silvia im ‚Stern‘« enthält.⁵¹¹ Am 7. Dezember kann er »mit der endlich fertigen Comödie nach Berlin fahren«,⁵¹² um sie Max Reinhardt vorzulesen, der das Stück nach mancherlei Änderungen und Einsprüchen am 11. Februar 1910 im Deutschen Theater zur Uraufführung bringt.⁵¹³ Ein Exemplar der Mitte Februar ausgelieferten ersten Buchausgabe:

Cristinas Heimreise
Komödie
von | Hugo von Hofmannsthal
S. Fischer, Verlag, Berlin | 1910

hat Hofmannsthal mit großer Wahrscheinlichkeit auch Kassner zugeleitet. Allerdings ist weder ein solcher – wohl handschriftlich zugeschriebener – Band noch Kassners Erwiderung erhalten geblieben. Wenn Kassner in seiner »Erinnerung« des Jahres 1929 an »Cristinas Heimreise« den »sehr rohen Schluß« bemängelt und erklärt: »Hofmannsthal konnte sehr witzig sein, aber niemals [...] den Witz mit dem Erotischen verbinden; so oft er es tat, wurde er direkt roh«⁵¹⁴ – bezieht er sich offenbar auf diese erste Fassung, die Hofmannsthal, angesichts des Mißerfolgs auf der Berliner Bühne, schon im März 1910 umformt. Dabei bleiben vor allem der 2. Teil des 1. Aktes und der 1. Teil des 2. Aktes weitgehend unangetastet, wohingegen der vom Autor selbst als »mehr nachspielhaft« bezeichnete »dritte Act« gestrichen und durch einen neuen Schlußakt ersetzt wird.⁵¹⁵

⁵⁰⁸ BW Strauss (1978), S. 82f.

⁵⁰⁹ BW Heymel II, S. 42.

⁵¹⁰ Vgl. BW Insel, S. 345.

⁵¹¹ Kassner wird sich zu dem Band und den darin enthaltenen Arbeiten jedenfalls nicht äußern.

⁵¹² Hofmannsthal an Hans Carossa, 6.12.1909, in: Die neue Rundschau. 71. Jg. 1960. 3. Heft, S. 391.

⁵¹³ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 778–802.

⁵¹⁴ KW IV, S. 535.

⁵¹⁵ SW XI Dramen 9, S. 427. Diese Fassung wird Reinhardt mit seinem Berliner Ensemble

Kassner ist während der ruhigen Herbst- und Wintermonate 1909/1910 in Wien mit der Vollendung und den Fahnenkorrekturen seines »Dilettantismus« befaßt. Das Manuskript war am 29. September an Martin Buber abgegangen mit der Maßgabe:

Ich fürchte es ist ein wenig gar kurz den Worten, Zeilen u. Seiten nach. [...] Aufrichtig gestanden ist es mir immer unmöglicher aus einem Satz zwei Sätze zu machen u. kurz mehr zu schreiben als dasteht. Es ist mir ganz unmöglich, jetzt besonders, wo ich mehr überlegen als producieren will. Übrigens ist das Ganze nicht schlecht, hat ein Niveau u. ist durchaus einheitlich im Inneren.

Allerdings verzögern sich Druck und Auslieferung ungebührlich lange bis in den August des folgenden Jahres; ein Umstand, der Kassners Schaffensdrang zeitweilig hemmt: »Ich schreibe augenblicklich überhaupt nicht«, bekennt er am 3. Februar 1910 Houston Stewart Chamberlain, »weder an einem Buch noch Briefe, ich denke, man kann auf viele Art mit sich und auch mit seinen Freunden leben u. es gibt subtilere als die des Briefschreibens«. Am 24. März fährt er nach München, von dort nach Florenz und Duino zur Fürstin Taxis.

*Kassner an Gerty von Hofmannsthal*⁵¹⁶

Duino 19/4 10.
<Dienstag>

Arme Gerty, niedliche Gerty, was sind das für Dummheiten u. Operationen! Gott sei Dank sind Sie wieder draußen.⁵¹⁷ Solche Sachen macht man nicht, wenn man ein braves Kind bleiben will.

Schön daß Sie mir geschrieben haben. Ich habe dafür einmal von Ihnen geträumt. Und das ist noch viel schöner, sintemalen ich den Tag darauf immer im Zeichen der Menschen stehe von denen ich die Nacht vorher geträumt habe. Den Traum selbst sage ich natürlich nicht. Den

am 9. Mai 1910 in Budapest und ab dem 13. Mai in Wien mit Erfolg aufführen; Kassner kann an der Wiener Premiere nicht teilnehmen, da er zu jener Zeit in Paris weilt.

⁵¹⁶ 1 Bogen, Briefpapier der Fürstin mit geprägtem silbernen Fürstenhut, 4 beschriebene Seiten.

⁵¹⁷ Gerty von Hofmannsthal war am 6. April in der Frauenabteilung des Sanatorium Löw in Wien operiert worden: »leichte Sache«, wie Arthur Schnitzler im Tagebuch unter dem 9. April notiert, nachdem ihn Hofmannsthal am Vortag hatte wissen lassen, daß »Gerty schon so ziemlich schmerzfrei« sei und Besuch »empfangen könne« (BW Schnitzler, S. 248).

Tag darauf hatte ich einen ähnlichen, aber Sie waren nicht mehr drinnen sondern jemand anderer. Was mir natürlich sehr leid that, sehr ...

War in Florenz, genoß sehr Berenson⁵¹⁸ u. die ganz außerordentlich gescheite u. angenehme Gfn. Seristori, die Sie ja kennen.⁵¹⁹ Heute kommt Bohde⁵²⁰ u. morgen Rilke.⁵²¹ Freitag früh bin ich Wien <,> fahre sofort weiter nach Pawlowitz u. von Dienstag an bis Ende der Woche werde ich versuchen mich ohne allzu viel Schmerzen von Ihnen zu verabschieden. Wieder einmal. Genießen Sie also Erwin Reiner?⁵²² Lesen Sie lieber Dauthendey Lingam!⁵²³

Nun adieu. Alles Gute

Rud. Kassner

Kassner verläßt Duino am 23. April und reist über Wien, Groß-Pawlowitz und wieder Wien am 2. Mai zu seiner Schwester Marie Friemel nach Straßburg und von dort weiter nach Paris,⁵²⁴ wo er am 6. Mai eintrifft.

⁵¹⁸ Schon am 19. März 1910 hatte Bernard Berenson die Freundin Isabella Stewart wissen lassen, daß »the season« nahe sei, die eine Fülle von Besuchern bringen werde (The Letters of Bernard Berenson [s. Anm. 400], S. 468).

⁵¹⁹ Die spanisch-gebürtige Schriftstellerin Hortense Gräfin Serristori (1871–1960), Gattin des Grafen Umberto Serristori, war als Kunstsammlerin eng mit Berenson befreundet; sie gehört neben Placci zu den »regulars« bei »formal dinners and luncheons« in diesen Wochen (vgl. Ernest Samuels, Bernard Berenson. *The Making of a Legend*. Cambridge/Mass., London/England 1987, S. 105). Hugo und Gerty von Hofmannsthal hatten sie im August 1908 (s. Anm. 451) – neben Berenson und Placci – in St. Moritz getroffen (vgl. B II, S. 337).

⁵²⁰ Wilhelm Bode (1845–1929), Generaldirektor der staatlichen Kunstsammlungen in Berlin.

⁵²¹ Zu den drei gemeinsam mit Rilke in Duino verbrachten Tagen siehe »Freunde im Gespräch«, S. 26f.

⁵²² Jakob Wassermann, *Die Masken Erwin Reiner's*. Berlin 1910. – Nach seinem Urteil über die »Masken« befragt, schreibt Kassner am 17.9. 1910 an Elsa Bruckmann: »Ich habe es Wassermann selber gesagt, daß sie sehr schlecht sind, mit mehr Emphase als mir lieb war, aber ich war durch ein dem Buch vorangegangenes ganz lächerliches Lob von seiten Hofmannsthals <vgl. dazu S. 134, Anm. 503> gereizt worden. Ich komme zu Wassermann in keine gerade Beziehung, er fühlt es und wenn er nicht ab u. zu so akute Anfälle von Größenwahn hätte würde er es mehr fühlen. Aber er ist eine sehr strebsame Natur u. hat darum viele Schutzvorrichtungen.«

⁵²³ Max Dauthendey, Lingam. Zwölf asiatische Novellen. München 1909.

⁵²⁴ Vgl. Kassner an André Gide, undatiert, <Mai 1910>, in: JbdSG XXX, 1986, S. 123.

Zur Edition

Die Editionsgrundlage der Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und Kassner ist insgesamt unbefriedigend; die Mehrzahl der lückenhaft überlieferten Zeugnisse liegt im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main (FDH); fünf Briefe Hofmannsthals vom 13. April/1. Mai 1922, 10. Februar 1924, 1. August 1924, 9. und 15. Dezember 1928 sowie die undatierte Visitenkarte mit einer Einladung zur Generalprobe des »Unbestechlichen« am 15. März 1922 verwahrt das Deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar (DLA). Einige Schreiben Hofmannsthals sind allein als typierte Abschriften Gerty von Hofmannsthal (FDH) oder nur als Drucke überliefert, deren Originale derzeit nicht zu ermitteln sind. Widmungsexemplare von Kassners Hand befinden sich, soweit nicht anders vermerkt, in der Nachlaßbibliothek Hofmannsthals im FDH; die Mehrzahl der Widmungsexemplare an Kassner ist augenblicklich nicht aufzufinden und muß, mindestens teilweise, als verloren gelten.

Kassners Mitteilungen an Gerty von Hofmannsthal aus den Jahren 1905 bis 1958 verwahrt – bis auf die in den Fußnoten vermerkten Ausnahmen – das Freie Deutsche Hochstift, die Nachrichten an Christiane von Hofmannsthal-Zimmer zwischen 1923 und 1955 das Deutsche Literaturarchiv. Die vorliegende Dokumentation berücksichtigt allerdings nur die bis zu Hofmannsthals Tod im Juli 1929 geschriebenen Briefe an Gerty von Hofmannsthal sowie das Kondolenzschreiben, das Kassner stellvertretend an Christiane gerichtet hat. Eine Aufnahme der restlichen Brieffolgen an Mutter und Tochter – Antworten sind nicht erhalten – würde den vorgegebenen Rahmen mit dem Schwerpunkt »Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal« sprengen und bleibt daher einer späteren Publikation vorbehalten.

Ungedruckte Äußerungen Hofmannsthals an die Eltern, an Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe oder Rudolf Alexander Schröder berufen sich auf Originale und Abschriften im Freien Deutschen Hochstift und Deutschen Literaturarchiv. Zitate aus ungedruckten Briefen Kassners stammen aus Schreiben an Prinzessin Marguerite di Bassiano (Fondazione Camillo Caëtani, Rom); Fürstin Herbert Bismarck (Otto-von-Bismarck-Stiftung, Friedrichsruh); Elsa und Hugo Bruckmann (Bayerische Staatsbibliothek, München); Martin Buber (Martin Buber-Archiv, Jerusalem); Houston Stewart Chamberlain (Richard-Wagner-Gedenkstätte, Bayreuth); Gertrud von Heiseler (DLA); Alexander Graf Hoyos und Edmée Gräfin Hoyos (Gräflich Hoyos'sches Archiv, Schwertberg); Anton und Katharina Kippenberg (Goethe-Schiller-Archiv, Weimar); William Matheson (DLA); Max Mell (Stadt- und Landesbibliothek, Wien); Marie Olden (DLA); Erich Pfeiffer-Belli (DLA); Otto von Taube (Stadtbibliothek, München); Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe (Kassner-Archiv, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien); Willy Wiegand (DLA). Einen Sonderfall bilden die Briefe an Lili Schalk, die im Kassner-Archiv der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur in Wien seit Mitte der siebziger

Jahre nicht mehr nachzuweisen sind. Proben aus dem Corpus hat Gerald Chapple in der Neuen Zürcher Zeitung vom 9. September 1973, S. 49–50, unter dem Titel »Aus Rudolf Kassners Reisebriefen an Lili Schalk« veröffentlicht; freundlicherweise stellte er seine damaligen handschriftlichen Exzerpte aus dem umfangreichen, die Jahre 1905 bis 1955 umfassenden Bestand zur Verfügung, den er noch vollständig auswerten konnte.

All diesen Institutionen und Personen sei für die Erlaubnis zum Abdruck der Dokumente herzlich gedankt, insbesondere Herrn Professor Dr. Ulrich Ott, dem Direktor des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar, das die Rechte an Werken und Briefen Kassners innehat, Herrn Professor Dr. Leonard M. Fiedler, Frankfurt am Main, als Vertreter der Erben Hofmannsthals, und Herrn Professor Dr. Christoph Perels, dem Direktor des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt. Dank gilt Herrn Dr. Joachim Seng, Frankfurt am Main, der mit Umsicht und liebenswürdiger Geduld die im Freien Deutschen Hochstift verwahrten Handschriften und Dokumente zugänglich machte, ferner Herrn Dr. Michael Epkenhans, Otto-von-Bismarck-Stiftung, Friedrichsruh; Herrn Dr. Hermann Fröhlich, Tübingen; Frau Martina Hartz, Berlin; Herrn Dr. Konrad Heumann, Frankfurt am Main; Herrn Dr. Jochen Meyer, Marbach am Neckar; Frau Ellen Ritter, Bad Nauheim.

Sämtliche Briefe und Dokumente wurden – soweit möglich – an den Originalen oder Kopien der Handschriften und Typoskripte geprüft; sie sind getreu und ungekürzt wiedergegeben; Orthographie und Zeichensetzung der Vorlagen sind genau befolgt, sprachliche Besonderheiten – auch bei Eigennamen – nicht angetastet. Offensichtliche Schreibversehen sind nur dort berichtigt, wo an der Tatsache einer Verschreibung kein Zweifel bestehen kann; in diesen Fällen wird der originale Wortlaut in den Anmerkungen mitgeteilt. Die Schreibung »ñ« und »ñ« ist an allen Stellen zu »mm« und »nn« aufgelöst. Die Briefe sind in deutscher Schreibschrift geschrieben; gelegentliche Lateinschrift bei Namen oder fremdsprachlichen Wörtern wird nicht eigens kenntlich gemacht. Vordruckte Briefköpfe werden, was Form und Stellung angeht, vereinheitlicht wiedergegeben. Zusätze und Emendationen des Herausgebers sind in spitze Klammern <>, zu Tilgendes in eckige Klammern [] eingeschlossen, ebenso Auslassungen innerhalb wörtlicher Zitate [...].

Brief an Lord Chandos

mit groszer Anteilnahme habe ich Ihre Klagen aufgenommen und möchte zu Ihrer Tröstung bekennen, dasz es mir vor einiger Zeit ähnlich ergangen ist: ich hatte in dieser meiner Krise aller Welt vorgemacht, ich sei an der Arbeit, muszte mir jedoch eingestehen, dasz ich in Wahrheit völlig ausgebrannt war, ja, dasz die Vorstellung mich verfolgte, ich hätte noch nie auch nur I Wort aufgeschrieben, ich würde nie wieder Pläne oder Ahnungen von Gedanken empfangen können, am allerwenigsten jene so wundertätigen Verbalträume, die mich jederzeit mitten hinein in die Produktion katapultiert hatten. Aber dann versuchte ich mich selbst aufzufangen, indem ich den Gründen meines Versagens nachzuforschen begann, und ich entdeckte, warum es mir so elend erging. Ich fand das Heilmittel, das da war: ich stand niemandem mehr zur Verfügung, ich liesz mich nicht mehr erweichen, diesem und jenem zu Gefallen zu sein, ja, ich liesz mich von meinem Freund verleugnen, sobald jemand mich aufsuchen wollte, ging nicht mehr zu Veranstaltungen, hielt keine Termine mehr ein, schlug Einladungen aus und vergrub mich in meine Papiere. Dazu kam noch, ich sprach tagelang kein Wort, es sei denn, dasz mir I Fluch entfuhr oder dasz ich zu I Stoszgebet mein Herz aufhob, sobald alles wieder zusammenzürzen drohte. Ich ging viel spazieren, notierte unterwegs, sprach zu niemandem, der mir entgegenkam, I Wort, ja, wurde ich eines Bekannten ansichtig, wechselte ich auf die andere Straszenseite, um I Begegnung zu vermeiden. Ich vernachlässigte meine Erscheinung, weil ich ja nur mit mir selber zu tun hatte, ich beantwortete keine Briefe, ging nicht ans Telefon, so dasz sich – und das konnte ich gut erkennen – mein Zustand von Tag zu Tag besserte. An I sehr frühen Morgen, es war gegen 5, fielen mir Worte ein, ganze WORTGEWIMMEL und WORTGESTÖBER, so dasz ich mit dem Notieren kaum nachkam, ich sprang aus dem Bett, lief zur Maschine und schrieb alles auf. Es mochte wohl der halbe Vormittag vergangen sein, als ich mehrere Seiten niedergeschrieben hatte, ich ging einigen Geschäften nach und setzte mich darauf wieder an die Maschine. Dies ging nun einige Tage so und ich disziplinierte mich strengstens, dasz ich nun alle Morgenstunden an der Maschine verbringen konnte und die grösste Lust daraus bezog.

Aus diesem neuen Aufschwung erwuchs mir I neuer Mut und etwas wie I Ungeduld, immer weiter und weiter zu schreiben, so dasz sich die schwarze Stichflamme der Eingebung (Leidenschaft) immer heftiger in mir regte und ich, zu Bett gehend, kaum den nächsten Morgen erwarten konnte, der mich wieder an die Maschine treiben würde.

So kam es schlieszlich, dasz ich mich wieder unermüdlich meinem Denken, Phantasieren und Schreiben zuwenden konnte.

(4.12.01)

Das Klangtal

Die Worte Österreich, England, Europa, London, Wien habe ich das erste Mal im Jahr 1962 gehört, bei einem unserer Ausflüge zu den Hügeln draußen vor der Stadt und zu den Wäldern und Tieren. Ich hörte sie das erste Mal im Zusammenhang mit einem Brief, den die Mutter vorgelesen hat, laut gelesen hat, weil sie die Sprache in diesem Brief gerne hörte, laut, weil es ein englischer Brief war, der nicht auf Englisch geschrieben war, weil sie vielleicht dieses Aber-Englisch hören wollte, laut vielleicht, dass ich zuhören konnte. Es sei ein Brief, der von einem Kind namens Katharina erzählt und von einem Fisch. »Ich lese den englischen Brief vor«, sagte die Mutter, dann las sie auf Deutsch. So hatte das Kind die Gewissheit, dass das Englische und Deutsche eins sind. Die Bäume, hoch droben anfangende Schatten, hoch in den Bäumen anfangendes Dunkel, hoch anfangende, in einer freudigen Höhe anfangende Bäume. Die Stadt wurde am Strand froher, das Klicken von Fahrradketten war da deutlicher klickend und Klick war wie Glück und das Klingeln der Klingeln gab es und das Starten von Traktoren, Taxis, Lieferwagen, alle Wagentüren waren geöffnet, es wurde auf den Straßen gegessen, Gebratenes wurde dem Kind zum Wagenfenster herein gehalten, Unbekannte liefen neben dem Wagen und hielten die Türgriffe fest, ich griff hinaus und hielt die Hand des Mitläufers, streichelte seine oder ihre Hand, auf der Straße lagen die zusammengestoßenen und gestürzten Radfahrer und sprachen miteinander und lachten, schmiegten den Kopf an die Brust des anderen, tauschten Ringe aus, schenkten einander Uhren oder tupften Blut mit dem Taschentuch, welches sie auf dem Kopf trugen, die vier Ecken des Tuchs zu kleinen Knoten geknotet. Solche immer blauen und gestreiften Taschentücher wurden dem Kind geschenkt, entgegengehalten durch das Autofenster und schon mit vier kleinen Knoten. Die Hosentaschen des Kindes waren gefüllt mit blauen Taschentüchern. Es war gut, mit dem Knoten die Nasenspitze zu kitzeln. Die Nase war Obst, nämlich etwas, das zuoberst ist, Obst; die Nase spürte das Obst, das die Straße entlang zum Verkauf oder Verschenken angeboten lag, sie war aber selbst Obst; Ananas, Malaysisch nanas, duftete, und die Nase war Ananase. Das Kind kitzelte seine Nase, das

Kitzeln war wie Kosten, es war ein kitzliges Tasten, aber Tasten war wie das englische to taste. Das Kind tastete auf Deutsch mit der Taschentuch-ecke oder Tastentuch die Nase ab, aber auf Englisch it tasted too auch. Aber waren nicht auch die Fingerspitzen obstartig, fruchtig? Falsches Wort Fingerspitze, es gab da keine Spitzen, es gab kleine Wangen, Äpfel, Beeren. Mit den Fingern essen, eine dem Kind liebe Redewendung, nicht das Gegenteil des Essens mit Messer und Gabel, sondern das Gegenteil zum Essen mit dem Mund. Mit den Fingern essen, nicht beißen, sondern schmecken, ungehindert schmecken, ohne Schmerzen schmecken, kein gut oder schlecht schmecken, nicht Unterschiede schmecken, sondern –, sondern nicht Unterschiede schmecken, sondern Einheiten. Einheiten, ein Wort, das später im Mathematikunterricht wieder hergestellt wurde, zunächst in einer englischen Volksschule als das Wort units, nicht unions, sondern –, sondern nicht unions, sondern units. Das Kind hat damals sich einen Märchentitel gebildet und immer wieder vorgesagt, oft und oft vor dem Einschlafen sich vorgesagt: Das gleiche Material von Malaysia. Das waren Worte zum Einschlafen, in der Dunkelheit. An vielen Abenden sagte das Kind zum Vater: Sprich die Worte mir vor, und sie führten hinaus aus den Unterscheidungen und in den Schlaf. Aber Wahrnehmen war auch eine Form von Schlaf, die Dinge waren gleich, die Buden die Straße entlang glichen einander, die Obstsorten dufteten und leuchteten und glichen einander, die scharfen und süßen Düfte, die aus den Imbissbuden wehten, glichen einander. Einmal sah ich, dass zwei Radfahrer an der Straßenkreuzung zusammen stießen, auseinander geworfen wurden durch die Luft in andere Richtungen, gleichzeitig auf der Straße lagen und ausruhten. Dann sah ich sie aufspringen, zueinander laufen und grüßen mit einer Verbeugung des Kopfs. Niemand beäugte diesen Unfall, aber ich sah die Vorbeigehenden schmunzeln. Noch etwas mehr Freude entstand. »Und jetzt fahren wir über die Johore Straße«, sagte der Vater, und ich schaute zum Fenster hinaus auf das Meer. In diesem Augenblick war alles Straße, der Himmel eine blaue Straße, ein Baum eine senkrechte Straße, meine Arme dehnten sich in die Länge, die Reisfelder waren nicht mehr Reisfelder, die Tankstelle wurde eine Tankstelle, die Meeresflüssigkeit der Johore Straße hatte eine Verwandlungskraft, Verwandtschaftskraft, ich dachte daran, wie die Ameisen Ameisenstraßen bildeten, die Tiger in diesen Wäldern auf Tigerstraßen gingen, die Löwen auf Löwenstraßen gingen und Schlangen sich schlängelten.

geltten, wie Straßen und Feldwege sich schlängelten. Zu allen Seiten Schlangenbewegungen. Das Land, in das wir hinüber fuhren, begann sich zu schlängeln oder wie eine Landstraße sich zu strecken himalaya-wärts und himmelwärts. Auf einem der Hügel auf dem Festland standen im Halbkreis Hütten, dort zogen englische Ferienfamilien ein, spielten Fußball und Tennis und Badminton, Leser saßen dazwischen und lasen The Times und The Daily Mirror und Kriminalromane und malaysisch-englische Wörterbücher. »Achte einmal darauf, ich lese dir stückerweise den Brief aus Österreich vor.« Österreich? Österreich? »Ja, das ist ein Land, das weit weg in der Mitte von Europa liegt.« Europa? Europa? »Ja, das ist eine Sammlung von Ländern, eine Art Asien wie hier, wo wir sind.« Wer hat dir den Brief geschickt? »Den Brief hat mir niemand geschickt. Der Brief ist an Francis Bacon in England gerichtet worden, vor vielen hundert Jahren.« Wer hat ihn geschrieben? »Das weiß ich nicht. Ein Mann namens Philipp Chandos, ich weiß nicht, wer der war. Ich weiß nur von einem anderen Chandos namens Grey, 5th Baron Chandos. In London gibt es viele Chandos Adressen: Chandos Square, Chandos Place, Chandos Street, Road, Avenue, Drive, The Chandos Inn nicht weit von Trafalgar Square.« Ist dein Brief in London abgeschickt worden? »Nein. Der Brief ist aus Österreich abgeschickt worden. Aber er ist nie abgeschickt worden. Es ist gar kein Brief. Es ist ein Brief. »Dies ist der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen.« Dieser Philipp Chandos hat den Brief nicht geschrieben. Jetzt lese ich dir die Katharinenstelle aus dem Brief vor. Hör einmal zu, das ist aus Österreich, hör es dir an, weißt du, was ich meine mit: hör es dir an? Was ist das, es kommt aus Österreich, es erinnert mich, macht mich ein bisschen traurig, doch hör es dir an. Es ist so, wie wenn die Wiener Sängerknaben auf ihrer Weihnachtstournee nach Singapur kommen und hier singen. Hörst du das Wort Singapur sich verändern durch Singen? Aber es ist noch etwas Anderes. Hör einmal. »Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹ nur auszusprechen. Ich fand es

innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, so wie wenn mir unwohl geworden wäre und auch tatsächlich bleich im Gesicht und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ, die Tür hinter mir zuschlug und mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte.« Das ist Österreich weit weg, mein kleiner Sohn Heinrich. Und ich komme da her, hier her nach Malaya. Diese Worte, ›Angelegenheiten‹, ›Vorkommnisse‹, ›Unbehagen‹, ›haspeln‹, ›Rücksichten‹, sie klingen nach Zuhause.« Das Kind: Ist dein Zuhause weit weg? Die Mutter: »Nein, mein Zuhause ist nah. Hör dir das an: die zuströmenden Wörter, die schillernde Färbung, das Ineinanderfließen. Österreich. Und da das Wort ›Hutweide‹. Was ist denn die Hutweide? Das ist kein österreichisches Wort, da steht bloß das österreichische Wort geschrieben, aber es ist kein österreichisches Wort. Der Briefschreiber Herr Chandos ist ja in England. Was ist denn eine Hutweide in England?« Das Kind: Ich weiß. The Common. »Ja, the Common. The Common gibt es in Österreich nicht. Dort gibt es den Laaer Berg und die Jesuitenwiese. Oder dieses: ›Ich fand es unmöglich, über das Parlament ein Urteil herauszubringen.‹ Als dieser Brief 1603 geschrieben wurde, gab es in Wien kein Parlament. Mein Zuhause ist nah. Weißt du, Raum, Geographie, Zeit, Westen, Osten, das gibt es nicht. Wir sind hierher übersiedelt, das heißt, wir haben die Europa-Tür hinter uns zugeschlagen und stehen jetzt auf der malaysischen Hutweide und nehmen da einen guten Schritt und stellen uns wieder einigermaßen her. Um uns sind jetzt die lauten Wälder, aus ihnen strömen die Schreie und Gesänge und Geräusche, ich glaube fast, mir strömen die Begriffe zu. Die Blätter und

Täler, Tropfen und Bäche schillern, sie sind diese Notwendigkeit, immer wahr zu sein, jedes kleine Schillerchen ist immer wahr. Verstehst du die Geschichte mit Katharina? Das Kind hat jemanden angelogen, der Vater möchte dem Mädchen erklären, dass sie nicht lügen darf, immer die Wahrheit sagen muss. Und in dem Augenblick weiß Lord Chandos, dass alles wahr ist. Es gibt eine Notwendigkeit, immer wahr zu sein. Hier sitzen wir auf den Johore Bergen. Das Tal, in das wir jetzt sehen, heißt Klang. Es ist das Klangtal. Alle Klänge sind wahr. Alle Schreie dort und Singen, Quietschen, Kratzen, Krächzen, Klopfen, Brüllen. Niemand lügt. Dort gibt es die lügenlosen Löwen, die wahren Löwen und Elefanten und Jaguare. Die wahren Schlangen, die wahren Kinder, die wahren Jäger, Jaguare, Autofahrer, Holzfäller, Passagiere im Bus, die wahren Dorfschullehrer und Köche in den Imbissstuben. Nach Österreich oder London reist man von hier im Dampfer sechs Wochen lang und geht in Triest an Land oder in Brighton, Österreich liegt von hier aus gesehen draußen im Weltall oder im Landall, auf dem Erdall. Die Routen dorthin gehen über den Indischen Ozean oder über Bombay, wo die Flugzeuge alle zwischenlanden, aber der Weg von Asien nach Österreich führt bloß um einen Eukalyptusbaum herum und durch den Baumschatten und ist ein paar Sandalenlängen lang. Oder es ist nur eine Körperbeweglichkeit notwendig, so wie es eine Notwendigkeit zur Wahrheit gibt, eine Körperwendigkeit, oder mit den Chandossens gesprochen eine Geist- und Seelen- und Körperwendigkeit, eine solche Wendigkeit wie beim einbeinig balancierenden Anziehen und Überziehen einer Badehose, so ein Schritt ist es nur, und mit Sandalen, von Johore ins Ennstal. Man kommt nicht voran in Flugzeugen, sondern in der Badehose. Die Wiesen und Städte und Badestege und Flüsse schillern. Der Schatten, den du am Nachmittag wirfst, wird länger und legt sich dann um die halbe Erde und deckt auch Wien zu. Ein Hemd in der Früh anziehen, das Eintauuchen der Hand und des Arms, die Umhüllung des Rückens, der berührende Dreiviertelkreis Kragen, das Dazukommen der zweiten Hand und des zweiten Arms, das Zweite und das Weite, die Knöpfe von Herz bis Nabel – das Hemd ist ein Land, die verschiedenen Teile des Leibs reisen. Arme machen andere Reisen als die Beine. Die Ohren machen ihre Reisen. Der Hals reist in die Höhe, wird in die Höhe gereist und gerissen, die Hände reisen waagerecht. Über eine Straße gehen ist über den Äquator gehen, über die equation gehen, über die Gleichung. Die zwei Halb-

kugeln der Welt gleichen einander. Die Städte im Süden gleichen den Städten in Deutschland und Österreich. Wer von Afrika nach Venedig reisen will, darf nicht weit reisen, sondern darf im Gegenteil nur ganz wenig reisen, vielleicht genügt schon, ein leichtes Hemd anzuziehen, auf dem Marktplatz ein hellblaues Hemd zu kaufen. Jahrmärkte sind solche Orte, die Karussells drehen sich zu sich und zu sich, aber hinaus, die loopings drehen sich zu sich und sich und sich, aber anderswohin, das Riesenrad in Wien dreht sich langsam einmal um die Welt, das heißt über Indien und den Pazifik und Amerika nach Wien. Wenn das Riesenrad keine Weltreise wäre, eine wirkliche, eine richtig geringe, eine klein gerichtete, es würde keiner damit fahren wollen. Das Riesenrad dreht sich ohne Rückreise. Das Riesenrad ist ein Winzlingsrad, es ist das Gegenteil der Entfernung. Mein Zuhause ist nah. Mein Onkel radelt auf seinem Fahrrad, seinem Doppelriesenrad hier vorbei in Batu Pakat. Mein Wiener Großvater ist Herausgeber des Kleinen Blatts in Jerantut. Und du, kennst du deine Onkel, Großväter, Cousinen? Da unten auf der Landstraße gehen sie und andere stehen an der Bushaltestelle. Wenn dein Vater wochenlang fort ist auf Jagden, dann steht er manchmal vor unserem Haus an der Bushaltestelle mit dem fremden Gesicht. Dein im Krieg gestorbener Großvater geht hier zuweilen zum Nebenhaus ein und aus. Der Radfahrer wendet sich durch den Raum, aber er wendet auch die Zeit, er riesenradelt. Er wandelt und verwandelt die Straße. Der Reifen dreht um, ohne umzudrehen. Wie soll ich dir das sagen? Die Straße und die Häuser hier und der Himmel drehen sich. Meine Geschwister sind immer in der Nähe in meiner Stadt Singapur-München. München ist die Nachbar- und Partnerstadt aller Städte auf der Welt. Das Sterben ist ganz zentimeternah bei jedem Leben. Es gibt keine Zentimeter, es gibt nur Zentrum. Nicht Raum und Zeit, sondern Verwandtschaft. Du kannst die Bücher lesen und Zeitungen und darin jedes Hauptwort durchstreichen. Man könnte alle Beiwoorte gelten lassen, wenn es keine Hauptworte mehr gibt. Großer – zarter ironischer – lachender – muslimisch – weiblich – hochverehrt – zweijährig – stillschweigender – befreundeter – geistiger – seelischer – körperlicher – leichter – scherzender – gefährlicher – lebendiger – begrifflicher – pilzierer – kostbarer – beginnen mit Zungen zu reden. Sprache, das ist etwas ohne Hauptworte. Nicht die Welt, sondern etwas ohne Hauptworte. Nicht Pferde und Hutweiden und ich, sondern beweglich, wendig, duftend und

einigermaßen. Nicht ich, sondern einigermaßen. »Mich erst zu Pferde wieder einigermaßen herstellte, einen guten Galopp nehmend.« Dieses Tempo, dieses Gehupfe zu Pferde ist wie ein Gegenteil der Hauptworte und Begriffe, sagt der Briefschreiber.« Das Kind: Was meinst du mit deiner Europa-Tür, die du zugeschlagen hast? »Europa-Tür zu. Asien-Tournee auf. Türen zu; Tourneen auf. Ich bin ein Singermädchen, kein Singerknabe. Wir sind hier nicht auf der Welt.« Wo sind wir hier? »Wir sind im Johorer Land.« Liegt Johore nicht auf der Welt? »Nein. Die Welten-Tür ist zu. Hier ist die duftende – aromatische – heiße – schreiende – waldige – neblige – affige – krabbelnde – fleischige – fischige – indische – chinesische – melakische – tirmanische – pure – singapure.« Das fragende Kind: Hier ist nicht die Welt? »Nein. Hier ist nicht die Welt. Hier ist der Wald. Der große – duftende – schwingende – schattige – bewohnte – dunkle – orchideengeschmückte. Hier ist es mehr als weltlich. Hier ist der glücklichste Tag. Hier ist die Liebe. In den Bäumen wächst Farn und springen die Frösche. Hier fressen keine Tiere die Blumen; hier fressen die Blumen die Tiere. Wiesengroße Blüten, wo Tiger liegen und aufgefressen werden. Von den Tieren erzählt auch der Brief, der englische Brief aus Österreich. Spätzchen, ich erzähl dir, Mäuschen. Hier in Johore gibt es keine Häuser, keine Städte, keine Straßen, keine Gärten, keine Kirchen, keine Kirchenwirte, hier gibt es kein Wien, kein Niederösterreich, keine Schlösser, keine Hotels am See, keine Fremdenzimmer, keine Polizei, keine Skifahrer, keinen Schnee, hier gibt es kein Naturhistorisches Museum, keine ausgestopften Vögel, keine zusammen gebastelten Skelette von Sauriern, hier gibt es keinen Nestroy und keinen Adalbert Stifter und Hugo von Hofmannsthal, es gibt keinen Krieg, obwohl hier derselbe Kalte Krieg geführt wird wie in Wien und Berlin, hier ist es genau so wie in Wien und Berlin und Feind und Feind beobachten einander, aber hier laufen die Raubkätzchen, hier ist kein Krieg, hier sind Tigerlein, hier sind Leben und Tod, im Krieg gibt es nicht Leben und Tod, hier gibt es nicht Peter Alexander und das Burgtheater, hier gibt es nicht Winter und Sommer und die Festspiele, hier liegen die Tiger in Blumen, hier gibt es nicht die Vergangenheit, hier gibt es keine Denkmäler und berühmten Namen, hier ist es nicht, hier war es nicht, hier beginnt es. Hier sprudelt der Wald heraus wie eine Quelle. Hier gibt es kein kulturelles Leben, kein geistiges Leben, literarisches Leben. Hier gibt es literarische Leben und Tod. Hier gibt es keine Dome. Hier

erinnert mich eine Blechdose an die inneren Klänge im Dom. Hier bleiben die Bilder in den Augen. Hier bleiben und blühen die Klänge. Hier sind die schönen blauen Gewänder. Hier ist die Liebe. Hier bleibe ich in der Liebe. Hier habe ich die Bleibe, kein Zuhause. Hier gibt es keine Transzendenz und ewiges Leben. Hier endet das Leben. Ich habe einen Körper, solange ich in der Liebe bin. Ich habe einen Leib, solange ich bleibe. Dome, Denkmäler, Straßen, Schnee, Fremde, Größe, Wichtigkeit, Internationalität, Welt, Aufgaben, offene Geheimnisse, Ausland, Überstunden, Leben, Hoffnungen, Deutschland, Mut, die Wahrheit, die Misere, das Reale, das Volk, Mercedes, Glück: wenn ich mit solchen Worten spreche, habe ich keinen Körper. Da bleibe ich nicht. Warum streicheln wir einen geliebten Körper, warum sagen wir dem Geliebten nicht Mut, Deutschland, die Wahrheit, das Reale. Wir pflanzen uns fort mit Mund, Zunge, Händen und Haut. Der große Wald hier pflanzt mich ein. Ich werde hier eingepflanzt zu den Blumen. In Österreich sagt man: Jemand pflanzt mich, das heißt vortäuschen, jemanden falsch preisen, auf unwahre Weise aufrichten, jemandem eine Bedeutung geben, die ihm nicht zusteht. Auch hier werde ich gepflanzt, im Wald, nicht mit falscher Bedeutung. Mit keiner Bedeutung, und eingepflanzt. Vielleicht sind hier Bedeutung und Wahrheit Gegensätze. Die Wahrheit ist unbedeutend. Verstehst du, Heinrich?« Das Kind: Nein. Die Mutter: »Jetzt lese ich dir die Stelle im Brief vor, die die Tiere betrifft. Genauer gesagt die Fische betrifft. Und ich vergleiche mich manchmal in Gedanken mit jenem Crassus, dem Redner, von dem berichtet wird, daß er eine zahme Muräne, einen dumpfen, rotäugigen, stummen Fisch seines Zierteiches, so über alle Maßen liebgewann, daß es zum Stadtgespräch wurde ...« Crassus wird aber der Vorwurf gemacht, daß er geweint hat über den Tod seines Fisches. Das geht nicht. Man kann über einen Fischtod nicht weinen. Wer über ein Fischsterben weint, wird ein Narr. Worüber kann man weinen? Man kann weinen über die großen Dinge, über die Welt, über Deutschland, über die Wahrheit, über die Vergangenheit, über die Kultur, über den Tod des geliebten Menschen. Der wichtige Tod ist wie das Reale und wie Deutschland und die Vergangenheit und er ist wie die Welt und wie die Weltbeherrschung. Aber der Römer Crassus ist anders. Und sein Weinen ist anders, kleiner, genauer. Und Philipp Chandos ist anders. Er liebt diesen kleiner, geringer, weniger weinenden römischen Crassus. Crassus den lächerlichen oder Dummkopf. Crassus den

vielleicht dummen wie der Fisch. Der dumme Senator liebt den dummen Fisch. Dieses dumme Weinen, diese dumme Liebe, davon träumt nachts Chandos. Träne um eine Muräne. Nicht Träne um Deutschland, die beginnende Berliner Mauer, die österreichische Neutralität, den Verrat des Spionagenetzes, die Gegnerschaft von West und Ost, die Gefährlichkeit des Menschen, sondern Träne um eine Muräne.« Und damals erschien dem Kind der Tod, da hinter der Johorer Stadt, im Johorer Wald, in den Vorlesungen der Mutter als etwas Winziges. Nicht weltbeherrschend, ganz anders als Europa, Deutschland, London, Vergangenheit, Welt und Mut. Tränen, Muräne. Das Kind hörte aus diesen zwei Briefworten das Wort Ähnlichkeit heraus. »Dann stünde ihm noch immer Crassus gegenüber, mit seinen Tränen um seine Muräne.« Dem Kind wurde da zugeflüstert, im Johorer Wald, dass die Tränen dann fließen und der Schmerz dann fließt, wenn ein Gleichklang zu hören ist. Das Kind sagte sich die Worte der Mutter vor: »Das Tál, in das wir jetzt sehen, heißt Klang. Es ist das Klangtal. Alle Klänge sind wahr. Alle Schreie dort und Singen, Quietschen, Kratzen, Krächzen, Klopfen, Brüllen.« Der Gleichklang war unmittelbarer, flüssiger, glühender, fiebriger als Worte. Aus den Worten Träne, Muräne wurden Klänge. Weinen und Schmerz war eine unmittelbare, flüssige, klingende Sache. Die Mutter sagte: »Ich bin hierher gereist in den Schmerz. Hinaus aus der Welt, Körperlosigkeit, Österreich, Kultur, Korruption, Staaten. In den Fischschmerz, Tier- schmerz, Schmerzensschreie, winzigen Schmerz, Körperschmerz, hier leuchtet und duftet und klingt die Trauer. Nicht Weltschmerz, sondern das Gegenteil davon. Dorfschmerz. Wegleinschmerz. Muskelschmerz. Tigerschmerz. Skorpionstichschmerz. Schlangenbißschmerz. Malaria- kopfschmerzen. Auch Schlangenbisssprache. Tigersprache. Körpersprache. Dorfsprache. Vogelsprache. Zungensprache. Luftundspucklesprache, nicht Wörterbuchs sprache. Hier sind wir in der Physik. Heute früh hast du mit den Nachbarskindern gespielt. Ihr seid um unseren Bungalow gelaufen und habt fangen gespielt. Und du hast gerufen: Das Haus ist die Welt. Wir laufen um sie herum. Wir umkreisen die Kontinente und Meere und Fenster. Schau hinunter ins Klangtal. Die Wälder sehen aus wie großer dunkelgrüner Karfiol. Wenn es schmerzt, klingt es. Wenn dich eine Fliege beißt, dann singst du wie Vögel. Wenn eine Katze dich kratzt, dann klingt es in deinem Körper. Dann beginnen Melodien. Wenn der geliebte Mensch stirbt, dann beginnen Melodien. Wie wir

nach Malaysien gekommen sind, haben Melodien begonnen. Mein Wald ist laut geworden. Meine Worte sind laut geworden. Mein Sprechen hat gelautet. Ächz, Stöhn, Knall, Quietsch, Zischel, Kaploff, Mjam, Uff, Bomp, Schnüffel, Paff, Wamm, Urks, Ratsch, Wirbel, Platsch, Knurr, Saus, Klong, Knall, Raah, Kreisch, Groar, Ade, du schöne Welt, Haps, Fauch, Grrr, Kläff, Buhu, Mampf, Stotter, Rapfüüüh, ich habe begonnen zu sprechen wie Walt Disneys Leute, Hach, Faff, Kricks, Öff, Oje, Wrr, Wropp, Ahh, Mami, Aua, Oh, Knirsch, ich habe gesprochen wie der immerzu entsetzte Donald Duck und wie die stummen Dinge in den comics, Was Was Was, Bong, Zoing, Tropf, Schipp, Japs, Schwupp, ich hab mich zusammen gereimt und zusammen gesungen. Ich hab mich zusammen gerissen. Gepriesen sei unser Haus in der Ewe boon road 35a in Singapur. Wenn du mir gut zuhörst, Heinrich, deiner comics-Mama gut zuhörst, dann wirst du später einmal ein Schriftstellerlein werden, ein Donald-Duck-Dichter, einer der zusammenreißt und -reimt. Ein Duck, der die sprechende Sprache hört und Europa rettet.« Das Kind: Europa? Das Wort Europa habe ich heute zum ersten Mal gehört. Ich weiß ja nur, daß Europa weit weg ist und viele Burgtheater und Burgen und Kirchen und Mut und Schnee und Skifahrer und Polizei, Festspiele, Denkmäler, Kriege hat. Was meinst du mit retten? Die Mutter: »Um die Welt laufen lauter Äquatorlinien, Äquatorlein. Hundert Kilometer südlich von uns verläuft der Äquator. Äquator, das ist eine Linie, die zwei gleiche Hälften trennt. Die südliche Halbkugel der Erde gleicht der nördlichen. Südamerika gleicht Nordamerika. Es gibt ein Arabien auf der Nordhalbkugel und eines auf der Südhalbkugel. Es gibt Österreich auf der einen Hälfte der Welt und Österreich auf der anderen Hälfte. Es gibt ein London im Norden und eines im Süden. Es gibt ein Ennstal in der Steiermark und eines in einer südlichen Mark. Zwischen diesen Gleichen laufen viele Äquatoren. Zwischen den zwei Österreichs verläuft ein Äquator. Auch mich gibt es zweimal, sozusagen Ma und Ma, und insgesamt und zusammengereimt und zusammengerissen und gedichtet heiße ich Mama. Und der Satz bei Chandos heißt: »mit seinen Tränen um seine Muräne«, das ist ein Satz mit einem Äquator, das ist ein ganzer und gedichteter Satz, Nordhalbkugel plus Südhalbkugel, das ist nicht die Welt, sondern die Welt plus die Welt. So bin ich hier, an diesem Südzipfel, diesem Südapfel zuhause, weil ich Land plus Land habe. Und der Planet spricht auf seine Weise, weil er zwei reimende Hälften hat. Wir können

die Welt hören, sie sagt: Welt und Welt. In einer Upanishad steht der Satz: »Alles was hier ist, ist auch dort; was dort ist, dasselbe ist auch hier. Es gibt hier keinen Unterschied. Von Tod zu Tod geht, wer meint, dass hier ein Unterschied besteht.« Darum glaube ich, dass manche Arten zu sprechen gelten und manche anderen Arten zu sprechen nicht gelten. Darum gefällt mir auch der Brief. Hör einmal zu, Mäuschen, Hänschen, Spatzerl: »Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören, wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ist ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter haushälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken.« Lauter ungültige Sätze, die nichts sagen. Warum sagen sie nichts? Ich glaub, sie sagen nichts, weil sie Ja und Nein trennen: Weil sie Gegensätze trennen. Wenn sie es könnten, würden sie den Planeten spalten. Eine Sache ist für jemanden gut ausgegangen oder schlecht ausgegangen. So spreche ich ja selbst immerzu und möchte nicht so sprechen. Man muß zusammenbauen. Ich kann nichts zusammenbauen, indem ich sage: Weiß ist weiß und Schwarz ist schwarz. Ich kann nur zusammenbauen mit Sätzen wie: Weiß ist schwarz. Weiß gleicht nicht Weiß. Aber Weiß gleicht Schwarz. So ein Satz heißt paradox, glaube ich. Es gibt auch orthodoxe, orthographische Sätze, aber die orthodoxen Sätze sagen nichts. Im Traum sind ein riesengroßes Hochhaus und ein Grashalm nicht verschieden groß. Was da im Grashalm ist, ist auch da im Hochhaus. Was rot ist im Traum, ist nicht ganz anders als das blaue. Das Meer im Traum ist nicht größer als ein Auge. Der Berg im Traum und der im Tal fließende Bach im Traum sind nicht auf verschiedenen Höhen und das seichte Bächlein gipfelt wie Fels. Geträumt ist der Bach wie der Fels. Fels und Bach runden sich im Traum. Die Weltkugel rundet sich auch, weil sie im Weltraumtraum fliegt. Alle Planeten und Sterne sind, glaube ich, rund, es gibt keine würfeligen und dreieckigen. Wenn du im Traum schnell rennen willst, vor etwas davon rennen musst, dann geht es nur ganz langsam. So macht es der Weltraum auch. Wenn du vor einem Tiger davon rennen willst, dann bewegen sich deine Beine kaum und der Abstand zum Tiger wird und wird nicht größer. Willst du schnell sein, sofort schaltet der Traum die Zeitlupe ein und betrachtet dich unter der Zeitlupe. Nicht um es dir schwer zu machen, sondern um

schnell und langsam gleich zu machen. Willst du im Traum einmal langsam werden oder stehen bleiben, sagen wir an einer schönen Stelle am Meer, schon schaltet der Traum das Raketentempo ein, zündet das Raketentriebwerk und nichts wird es werden mit der Langsamkeit. Es gibt nämlich weder die Langsamkeit noch die Schnelligkeit. Raketen im Traum sind Stehenbleiber. Tote im Traum sind Lebendige. Etwas im Traum in der Tiefe Geschehendes geschieht ganz vorne im Vordergrund. Ein kleines Zimmer weitert sich zur Himmelsoffenheit. Ein Schrank wird hausgroß, dann berggroß, dann landschaftstief, dann offenbar. Das Enge ist ein weiter Platz. Die offene Türe ist Mauer. Die Tür, it turns – mit zwei Sprachen nebeneinander kann man die Traumräume auftun. Wenn im Traum wer spricht, dann ist es nicht unterscheidbar vom Leisen und vom Unhörbaren. Im Malaysischen bedeutet batang sowohl Baumstamm als auch Stengel. Und weißt du, was das Wort membaca bedeutet?« Das Kind: Ja, es bedeutet lesen. »Und was bedeutet es zweitens?« Zweitens bedeutet es beten. »Und was heißt halus?« Halus heißt klein, aber es heißt auch hoch und groß. »Hati, das ist die Leber und das Herz. Manchmal glaube ich, daß alle unsere Organe einen einzigen Namen haben. Der Magen ist Herz. Die Lungen sind zwei Herzen. Unsere Haut ist das Herz. Du bist mein Herz. Jedes Auge ist Herz. Ich esse mit dem Herzen. Ich höre mit dem Herz. Ich spreche mit dem Herz. Es gibt auch das englische Malaysisch, es ist beinahe so wie das österreichische Englisch im Brief. Weißt du, was bas heißt?« Ja, bus oder deutsch Bus. »Weißt du, was Schreibmaschine auf Malaysisch heißt?« Ja, mesin taip. »Das englische Wort number wird im Malaysischen fast verdeutlicht, expressiver: nombor. Und im Indonesischen wird daraus nomor, und das klingt beinahe wie no more. In der Übersetzung kann man die Bedeutungen umdrehen, fast verkehren. Vielleicht kann ich mich selbst verkehren. In der anderen Sprache werden die Worte manchmal traumhafter oder schöner oder unschuldiger. Weißt du, was das malaysische Wort stesen bedeutet?« Ja, es bedeutet Bushaltestelle, station. Die Mutter: »Ja, doch es klingt anders als das englische Wort, nicht station, sondern stesen, das ist unaufwendiger, unschuldiger vielleicht, übersetzter, unlateinischer, es ist die zweite Hälfte, erst dieses Wort stesen rundet etwas ab, das mit dem hochenglischen station begonnen hat. Zwischen den Wörtern liegt der Äquator. Darum lese ich so gerne Gedichtlein, weil ich in ganz vielen die zweite Hälfte finde. Darum sind Gedichte so weltkugel-

gleich, weil sie Wörter besitzen mit einer ersten und zweiten Hälfte, also ganze Wörter besitzen. Ich kenne ein Gedicht über die Dome – ihr Dome. Und später in diesem Gedicht steht das Wort daheim, und es ist die zweite Hälfte zu den Domen. Tief in uns verbinden sich sogar alle Worte zu einem ganzen. Tief in uns verbinden sich vielleicht die einander fernen Länder. Im Traum ist ja fern ganz nah, nur einen Schritt weit; wer aber im Traum einen einzelnen Schritt tun will, der streckt das Bein vor und vor und vor und ein Schritt wird so groß wie die halbe Welt und ist eine Weltreise. In Gedichten lese ich Weltreisen. In einem Gedicht bin ich mit dir hierher nach Malaya gekommen. Das Denken gebraucht nicht Begriffe, sondern Geographie. Nicht Gedanke, sondern Geodanke. Nicht Gesang, sondern Geosang. Viele Gedichte, die ich gerne lese, sind Übersetzungen und sie bringen zwei Hälften zusammen. Auch die Welt ist, glaube ich, zusammen gereimt und rhythmisch. Die Küstenlinie hier schwingt rhythmisch. Rhythmus und Reim sind geologische Begriffe. Der Meeresboden liegt in Rhythmen unter den Wellen. Das Meer dreht sich. Die Landschaft fließt aus. Die Affen schreien. Die Tiger brüllen. Der Elephant trumpetet. Der Vogel fliegt. Die Bäume kreisen im Wind. Ich erzähle dir und brauche dafür Melodien. Auf die Straßen kommen Rhythmen, die Straßen spielen. In der Luft ist der Lärm. Ich höre lauter Vereinbarungen, nicht Offenbarungen – was sollte das sein –, sondern Vereinbarungen. In den Gedichten vereinbaren sich die Wörter. Ich kann eine Weltsprache hören, die ist nicht die lateinische und nicht die englische Weltsprache, und darin kann ich mich vernehmen. Heinrich, gestern hast du einen dieser Bungalows betrachtet und dann gesagt: Schau, dieses Haus ist groß und klein. Und beim Ausziehen am Abend hast du gesagt: Schau an, wie groß meine Schuhe sind; sie sind mir zu klein. Und ich, ich sage mir manchmal, ich bin hier in Malaya und im Ennstal. Die Bäche und Flüsse reimen sich. Basikal, hörst du, was das ist, basikal, bicycle, Fahrrad. Ganz entlatinisiert. Die zweite, unvorhersehbare Hälfte. Die Schatten sind nicht Schatten, sondern sie spiegeln. Im Malaysischen ist der Schatten und das Spiegeln ein Wort. Botol, die Flasche. Neue Etymologie. Ich habe gerade ein englisches Gedicht gelesen, es ist in einer Londoner Zeitung gestanden und es beginnt mit dem Wort cold. Es erzählt die Geschichte eines Menschen, der getötet hat, der viele unschuldige Kinder und Frauen und Männer getötet hat. Das Gedicht erzählt von diesem Menschen. Die ganze Welt hat eine Geschichte. Jedes

Land hat eine Geschichte. Jede Stadt hat eine Geschichte. Geschichten über Geschichten. Und Bücher über Bücher voller Geschichten. In fast allen Büchern Geschichten. Jeder Mensch hat Geschichten. In allen Ländern wird die Literatur geschrieben und in jeder dieser Literaturen sind fast nur Geschichten, sozusagen eine riesige riesige Wahrheit. Geschichten von Frauen, Männern und Kindern, Geschichten von Mör dern und Liebenden, Familien, die aufstreben, Familien, die niedergehen, Geschichten von Guten und Bösen. Mehr Weltgeschichte als die ganze Welt. Am Ende ist alles erzählt, die ganze Geschichte, einmal ist alles erzählt. Fertig. Dann wird man nicht wissen, was es ist. Vielleicht ist ja die Welt anders als geschichtlich. Vielleicht erklingt sie eher, als dass sie eine Geschichte ist. Das Gedicht, das ich vor ein paar Tagen gelesen hab in der ›Times‹, tut dann etwas, was mit der Geschichte des Mannes, der Eichmann heißt, gar nicht zusammen hängt. Seine Geschichte ist schlimm. Herr Eichmann ist sehr kalt, das Gedicht erzählt das Schlimme, aber dabei tut es etwas Anderes, nämlich sucht das zweite Wort, sucht zur einen Hälfte die andere Hälfte und geht dabei über den Äquator. In dem Augenblick, wenn das zweite Wort da ist, verändert sich die ganze Sprache, sie erbebt. Das zweite Wort, die zweite Hälfte ist nicht ein Fund, sondern in diesem Augenblick wird Sprache etwas Anderes. Cold zu Beginn des Gedichts, aber das Wort whole am Ende des Gedichts. Von cold zu whole, das ist keine Geschichte, das ist eine Verwandlung des C von cold zu einem Hauchlaut und die Verwandlung des abrupten D in einen langen Laut L, einen sehr langen Laut, der fast ein endloser Laut sein könnte: whole ... Von cold zu whole, das ist keine Geschichte. Das ist die andere Geschichte, die von der Poesie geschrieben wird. Da wird nicht mehr von einem Bösewicht, sogar einem Katastrophenwicht erzählt. Gedichte anstatt Geschichte. Die ganze Welt hat angeblich eine Geschichte und Vergangenheit. Jedes Land hat seine Geschichte und Vergangenheit und die Zeit vergeht. Jede Stadt hat eine Geschichte. Geschichten über Geschichten. Jeder einzelne Mensch hat eine Geschichte, alle diese Geschichten sind miteinander vermischt und bilden große Romane und die Zeit vergeht. Und überall sitzen welche und schreiben große Romane. Oder es ist anders: die Sprache wird nicht geschichtlich, geschichtenschriftlich, nicht englisch oder italienisch oder spanisch, sondern lebendig, körperlich, du selber wirst körperlich und durchlebt und durchklungen, dein Körper bildet sich sprachlich, du bekommst Bildung,

Schulbildung, aber nicht im Sinne eines Wissens, sondern eine Ausbildung der lebendigen Arme und Hände und Augen und Ohren, das Fleisch bildet sich aus, die Haut bildet sich aus, deine Füßlein spreizen sich und biegen sich, du spürst Atem und Herz. Das ist jetzt die Geschichte der Bildung. Den Code brechen. Die ganzen Geschichten sind im Code geschrieben. Bildung anstatt Code. Darum gehst du noch in diesem Jahr in die Schule. Freust du dich schon auf die Schule, Heinrich?« Heinrich: Nein, ich freue mich nicht. Außerdem gibt es in der Schule Geschichteunterricht und Literaturunterricht. Die Mutter: »Nein, du gehst in eine Schule, in welcher es keinen Geschichteunterricht und keinen Literaturunterricht gibt. Das Gedicht, das ich in der Zeitung gefunden habe, hat versucht, keine Sprache zu gebrauchen. Es hat so sein wollen wie du, wenn du glücklich bist. Wann bist du glücklich, Heinrich?« Das Kind: Ich bin glücklich, wenn ich raten muß. Wie ich zum Beispiel in die kleine Zeitungsbude und Zuckerlbude des Inders gegangen bin, da hat es so geduftet. Und ich hab geraten, was da duftet. Ich hab raten müssen, ich hab nichts gesehen, was geduftet hat. Ich hab Blumen geraten und Kuchenbacken und Haarspray und Geburtstagskerzen. Der Inder hat wohl gewusst, was duftet. Und ich hab es nicht gewusst.

Der unversehrte – der versehrte Körper der Sprache

Jedem von uns ist das schon begegnet: ich will ein Wort verwenden. Es fällt mir einfach nicht ein. Mein Hirn macht sich auf die Suche und legt erst einmal alles andere lahm. Meine ganze Aufmerksamkeit peilt dieses eine Wort an, das sich entzieht. Ich kann mich auf nichts anderes konzentrieren. Ja, ich kann nicht einmal einschlafen, weil dieses unauffindbare Wort alle Funktionen, sogar vegetative, stört. Es hat sich mit dem ganzen Wortfeld eingekapselt, abgeschottet.

Wenn ich wenigstens ein Synonym finden könnte, irgendein Wort, das sinngemäß eine Richtung weist, ich könnte mich daran weiterhangeln, auch wenn mir der Boden unter den Wörtern abhanden gekommen ist. Grad noch das *Wort davor* ist verfügbar, ich klammere mich dran fest. Der Wortfluß, bisher moderat, schwemmt alles weg – und wo grad noch ein Meer von Wörtern war, nichts als eine wortlose Dürre. Nichts mehr da. Nicht ein einziges Wort, das mich weiterführt, sich legiert, amalgamiert mit den Buchstaben anderer Wörter, die in ihrem Netz von Konnotationen jene Denkbilder erzeugen, in denen die Welt so auftritt, wie *ich* sie benennen kann.

Aber nichts! Nichts, das das entstandene Leck überbrückt, füllt. Nie mehr wird mir ein einziges Wort zur Verfügung stehen. Appallisch werde ich die Bilder entstehen und sich verändern sehen, sie sind abgeschnitten von mir. Die Verbindung zwischen ihnen und mir ist abgerissen. Ich erkenne sie nicht, schon gar nicht als *mein* Eigenes, das, was nur *ich* so sehe und so benenne. Das von meiner Geschichte logisch, emotional, ideell schattierte Gebäude meines Vokabulars, das *meine* Version der Erscheinungen artikuliert, gerät so in die stumme Klammer zwischen Form und Verformung, Gestalt und Entstellung.

Die Erzählung verliert ihren Gegenstand, ihren Protagonisten und versucht, ihn in Umschreibungen, Wortfeldern, wiederzugewinnen.

I Mikroskope Fernrohre Raumfählen (der Blick der Massstab sehen und sagen)

Augen. Meister im Maßstab. Eindringlich zudringlich. Mikroskope. Abzupralen an der Haut der Oberfläche der Falte der Auffaltung den Schrunden und Schluchten Tälern Hängen bizarren Bergen steilen Graten blühenden duftenden Wiesen; bewohnt von Milben, Mikroben, Bakterien – Populationen auf der Milchstraße der Mimikfalten. Grossmacht, grassiert epidemisch. Zum Schleuderpreis Mitesser, nichts Menschliches ist ihnen fremd. Eine freundliche Miene, die Gesamtheit ihres Lebensraums.

Eindringen, zudringen, Okular, aufritzen aufschlitzen aufreissen den Rachen die Rinde die Grasnarbe, die Haut. Hinab in den Orkus, den vielmeterlangen Tunnel, Schere, winziger als der Daumennagel, Darmzotten. Ich, ein Schlauch, in den jeder hineinschaut. Der reissende rote Strom die glühende Lava Niedrigwasser. Gleiten segeln surfen. Sturzbäche. Fortgeschwemmt das Magma. Mostbirne, Williamsbirne, aufgepfropft zu den andern Sorten, ein Baum und soviele verschiedene Sorten Obst. Die Eiserne Lunge. Dehnen, Luft in die Enge pumpen. Amalgamiert nicht. Unter Hitze vermengt. Verknappt, hochdruckverdichtet. Umkippen in einen andern Zustand. Verschwinden in eine andere Dimension, für die die Wahrnehmung fehlt. Andere Okulare. Andere Fragen. Mischen, durchtränken legieren. Die zerklüftete welke, runzlige Schale. Gradezu ausgemergelt. Ein Überfluß an Nähe, ein Überdruck an Masse.

Im Teleskop: sich glätten. Sich fraktal gabeln, verzweigen. Mit der Entfernung nur noch eine leicht geschwungene Linie, diese unendlich lange, in den Blick eingefaltete Küste, Schritt um Schritt zurück: runder, geschwungen. Ein Monophtong schließlich, den das Ohr hört. Ein kreisender, abgegrenzter Selbstlaut.

Zuschauen. Aus dem Luftschild, der Montgolfiere, der M.I.R., sehen, wie sich die Erde krümmt, aus der Kreisfläche wölbt, kein Fixpunkt, der Globus. Weg aus der Mitte. Mit der Drift ins Ungewisse. Ausdehnung, Zuwachs, nicht genau berechenbar, Urknall. Ein Meister im Maßstab. Eine mattblaue Kugel mit fedrigen Spiralfingern, löslich, inkohärent – ihr entspringend, ihre entsprechend mühelos eine Springflut, ein heißes Mögen und Mögenmüssen. Das Ballett. Perihel. Wenig sehen. Wenig sagen. Millimeterwenig.

Schubumkehr. Rückstoß. Der Zug / der Attraktor. Die unmäßige Triebkraft die unmäßige Schubkraft die unmäßige Tragweite / und mitunter aufprallen, mal so, mal so, taumeln, stemmen, schleudern, abfeuern. Der millimeterkurze Pfeil: mal hinaus! mal herein! Das Hebwerk die Evakuierung der Bann. Ein Prellbock, das Schwarze zu treffen. Der mondhelle Leitstrahl. Der imaginäre Ariadnefaden.

Die Abweichung, Mensch oder Mennonit. Irrung Abtrift, ein paar Grade am Ziel vorbei, in Brobdingnag landen. Mal lavieren mal kreuzen. Der Wildpfad. Sindbad, durch die Berghöhlungen und -schlünde gepreßt, unter lebensbedrohlicher Angst an die Luft. Die Lichtbrechung die mäßig falsche Adresse.

Manchmal zu teilen: die Mehrzahl, die Schar Gänse vor dem Kapitol, Blutgruppe A. Blütenfülle. »Herrlicher Bienenschwarm« schwärmt der Imker. Manchmal zu gliedern: als Quote statistisch erzwungen, eine hohe Dosis, das Kontingent. So viele Sterne, so viele Satelliten. Soviele Galaxien. Massengräber. Ausschwärmen. Vermodern. Verwehen. Zerflattern.

Oder zerlegen. Maulfromme Wiederkäuer mit gespaltener Zunge. Gegabelt, gevierteilt, als Tochter, als mittlere Zehe, als Strophe. Sieben Siegel. Mehr und mehr verzettelt. Zerstreut. Meilenweit Schneematsch, Gerinnsel, Gewitter. Aggregatzustände. Zermalmt zu Teilchen zu Körnchen zu Punkten. Span und Faser. Ein Jota Fliegendreck aus dem Maulkorb des Mundes. Teilnahmslos einzeln.

Ein methodisch im schwarzen Raum verlöschender Punkt ein unermeßlicher schwarzer Raum mit unermeßlich vielen Lichtpunkten, Milchstrasse, das methodische Gespinst eines Spiralnebels. Bahnbrecher. Eisbrecher Schneepflug, zuvorderst das maschinengeölzte Leittier, Himmelsäquator, maulfrommer Nabel, Kern. Mal sich einreihen, mal sich auffädeln. Marodierender Trauerzug Fließband unaufhörliche mundtote Progression. Beharrung.

Und mehr. Weiter! Keine Todsünde keine Völlerei keine Verschwendung keine Leidenschaft. Schwarze einsame unabsehbare sphärische Kälte. Methodisch anwachsende Vereisung. Vereinsamung. Manchmal Mitlaut, manchmal Selbstlaut. Mitleid. Selbstleid. Hauchlaut, manipuliert, verstummt. Stille.

Wieviele modrige Morcheln auch metaphorisch im Mund zersetzen, sie sind aus demselben Material wie alles andere auch. Artikuliert aus

Masse und Macht, aus nervösen Impulsen in Gestalt von Meinungen, Manipulationen. Von Bewertungen und Kategorien, von Monaden, Atomen. Gemenge aus Empfindungen, Messungen, Versuchen. Aus Gefühlen. Aus Angst, dem gebräuchlichen Vehikel der Annäherung und der Entfernung. Aus dem Feuern der Panik.

2 Mimikri – ähnlich unähnlich (Wortzustand Wortlaut legiert und geteilt)

Der Himmel sieht genau aus wie der Himmel. Der Mond wie der Mond, das A wie das A. Gleicht sich selbst in der Fläche der Wölbung. Den Menschen imitieren, gewissenhaft, nach dem Leben. Die Muräne, die Made, den Mai imitieren. Der Fälscher der Affe der Papagei. Sklavisch. Nach der Natur.

Die mundane Blaupause, eine Spiegelung ein blaurotes Ebenbild. Verdoppelt, wiederholt. Zugleich nicht und doch das Maß. Selbst die kühnsten Bilder sind rückbezügliche, merklich nach dem Muster von –, Blindtüren, Abschriften der Gussform. Vergleichbar. Gleichgeschaltet. Manchmal Plagiator manchmal Simulant. Erfindet Techniken der Reproduktion. Fälschung Travestie Verstellung. Baut eine Brücke. Band Verband Bindung Bund Bändel Faden. Schmeckt nach Himbeere. Sieht aus wie Leder. Aus dem Gesicht geschnitten und doch eine andere Herkunft. Wort für Wort nachgebetet, dabei nichts als eine Attrappe. Entente cordial der Außen- und Innenwelt: stimmt überein! Oder nicht? Immer die gleiche defekte Weltanschauung, begriffsverwandt, familienähnlich, das Kuckucksei. Völlig synchron, und haut in dieselbe Kerbe. Passt. Stimmt überein. Rückt aber weg von der Stelle im Kosmos. Im Satz. Im Gefüge. Um ein Yota weitergewandert – falscher Winkel falsche Perspektive. Nicht Profil nicht en face. Kaum wiederzuerkennen.

Der Himmel sieht aus wie eine Ewigkeit. Wie ein Weltuntergang. Wie eine Erregung. Wie ein Überschwang. Der Mond sieht aus wie Silber wie Blei wie ein Brocken Gestein. Mit Halo. Hinter Wolken. Eine Sichel. Und so weiter.

Das A sieht aus wie Alpha, wie Aleph, wie der Anfang, wie das Lautbarwerden. Vaziert zwischen dem was es ist und dem was es auch ist, in der Wirklichkeit, im Kopf. »Außerdem«, schreibt Martinet, »könnte das

Phonem eine neuro-muskuläre Einheit sein.« Eine Saite, die den obern und untern Steg verbindet, ein Ton, eine Schwingung, ein Stück Draht. Und viele verschiedene Namen für Nebel. Am Übergang ein Scharnier. Ein Bolzen. Ein Nagel. Eine Fuge. Ein Wirbel. Brust- Rücken- Halswirbel. Eine Windhose. Alles dreht sich. Alles fliegt. Blätter. Begriffe. Namen. Vorstellungen wirbeln.

3 Der Schwindel (wirbeln vexieren Dreh- und Schwindelfiguren)

Also von vorn: Fläche, umschlossen vom Ozean, Kugel, das unverrückbare Zentrum, ausbrechen, aufbrechen. Andere Geografien. Andere Infinitesimale. Fremde bizarre Körper und fremde bizarre Topografien: Die Haut ein Blachfeld. Ein einzelner Stern, zugleich unermeßlicher staubiger Ballen unterschiedlich heller Lichtpunkte. Schrödingers Katze und Abbott Abbotts Pfeife. Der Mond der Verrücker. Ein Lunatic auf dem Hausgiebel, dem Haare und Holz wachsen. Somnambul, ein Entsteller. Die Ackerwinde, Arabeske, fingert übers unsichtbare Gerüst eines Sphäroids. Konvex konkav – Voluten, fieberwahnhaft aus Luftschlössern krängend. Anwesenheit Abwesenheit Fontanelle verzahnt Stollenmund Spundloch Bullauge Katheter Wabe. Stollenland Spindel Ballon Katarakt – »Je näher man ein Wort anblickt, desto ferner schaut es zurück« (Karl Kraus). – Strolling ein Spin doch der Ball ver-sagt verspricht Süßholzraspler gestammelt gestottert buchstäblich Querulant ver-mundwerkt / zungenfertig / Lippen- Zahn- Gaumen und Kehllaut / Kosewort Parole Doppelname Epiphanie / stammelnd und stotternd / jubelt Zachrit läuft die Zunge frei / im Zaum zergeht ihr der Cherub der Hüter im Zorn / reimt sich metrisch Ziffer um Ziffer / zählt auf und erzählt zu dreschende Phrasen / schachtelt Sätze / erzählt sich den Reim auf die fiktive Begegnung: / ein Mann namens Chandos schreibt einen Brief an einen Mann namens Bacon.

Beide entstammen der Realität der Wörter, die manchmal versiegen, versagen, vermodern. Die frei fliegenden Sporen bilden neue Wörter für Sätze, für lexikalische und fiktive Netze, die »alles was es gibt sagen. Aber ... es nie ganz so sagen wie es ist.« (Hugo von Hofmannsthal)

Sehr geehrte Freunde des Varietés,
sehr geehrte Artisten und Claqueure,

es freut mich, daß Sie so zahlreich erschienen sind zu dieser Versammlung, und daß ein jeder von ihnen seinen Zehnt abgibt von seinem Herz, womit wir die Kosten des Mitleids mit Herrn Chandos tragen wollen. Von den Reden meiner zahlreichen Vorgänger kam viel Mitgefühl für sein Schicksal, daß der Tag davon nun bereits bis an den Rand gefüllt ist, und nur ein Seufzer noch fehlte, und schon schwappte etwas davon über und tropfte in mein Gemüt, und dann besitze auch ich ein paar Tränen. Damit will ich aber nun lieber mein Unglück beweinen. Es ist nicht so elegant gekleidet wie das des Herrn Chandos, der seinen Traum wie einen viel zu großen Anzug auf sich zurechtschneidern ließ, damit er ihm am Ende dann auch paßte. Es gleicht eher einem aus vielen Träumen zusammengenähten Fasnachtgewand. Ich weiß nicht, welche Stoffe es eigentlich sind, die mir zu diesem Auftritt verhelfen. Man meinte, als man mich einlud, dieser Anzug stünde mir gewiß vorzüglich. Ich sollte doch das Publikum an der Anprobe teilhaben lassen.

Jemand sagte, und ich spreche es – beiseite gesprochen – nach: Die Literatur selbst ... kennt keine Krisen. Die Krise der Literatur ist nicht die Unverlässlichkeit des Mediums Sprache, sie ist alleine eine Krise der Ansprüche, die sie erfüllen soll. Diese, so gründlich auch die Moderne gesiegt haben mag, ändern sich, wie sich die intellektuellen Moden ändern, unter deren geistigem Regime die Literatur reüssieren muß. Die Krise des Lord Chandos ist heute eine behaglich gewordene Skepsis, die mich kaum berührt; die Einsicht, daß wir für die Dinge und Sachverhalte keine echten Namen, sondern nur aus Konvention und zu ihren Eigenschaften äußerliche Zeichen besitzen, ist zu einem Gemeinsinn geworden. Nur wie ein Nachhall einer historisch gewordenen Kontroverse erreicht mich ein in diesem Brief spürbares Unbehagen an einer sich emanzipierenden Sprache der Wissenschaft, eine Skepsis gegenüber abstrakten Begriffen, die das Einzelne herauslösen aus dem großen Lebenszusammenhang, und das Werden und Vergehen, Fließen und Verwandeln eines alles verbindenden Lebensgefühls zu einer Enzyklopädie unzähliger Beschreibungen machen.

Die Literatur hat niemals den Eid darauf geleistet, eine beständige, sichere Beziehung zwischen Wirklichkeit und Sprache zu bieten. So habe ich auch niemals verstanden, was an dem, was Lord Chandos widerfährt, eine Krise sein soll. Das Besondere an ihr ist jedoch eigentlich, daß sie, genau besehen, geradezu die Inversion der eben dargestellten Krise der Sprache darstellt. Gemeinhin wird, wenn es um das Problem der Undarstellbarkeit geht, die Unfähigkeit beklagt, jemandem das mitzuteilen, was man erlebt hat, während Chandos trittsicher durch dieses unbekannte Feld wandelt und die rauschhafte Unmittelbarkeit seiner sinnlichen Erfahrungen paßgenau in Literatur verwandelt – Worte, wie liviert auftretend und nach jedem Beistrich und Punkt sich unter Verbeugungen aus seinen Einfällen zurückziehend – um zuvor gratis gescheitert zu sein an einem auf Undurchführbarkeit angelegten Projekt, das an keiner Stelle eine tatsächliche Wahrnehmung oder ein mitteilbares Erlebnis als Rückversicherung für ein Scheitern hinterlegt, das sich nicht bloß an der Unbedingtheit der Fiktion messen lassen will.

Dort, wo die Vorstellung des Kreises so weit überdehnt wird, daß die Bogenlinie an keiner Stelle mehr von einer Geraden zu unterscheiden ist, wo die Begriffe wie Geist, Seele und Körper so umfassend werden, daß sie schlicht mit allem, was damit gemeint werden kann, zusammenfallen, dort, kurz vor dem Punkt der äußersten Harmonie, wo die begriffliche Abstraktion ein Projekt mystischer Lebenserfahrung in die Sphäre der Enzyklopädie retten soll, fängt dieses an, seinen eigenen Zweck und seine Gültigkeit zu unterlaufen, infiziert von dem Verdacht, daß die Abstraktion ihr transzendentes Ziel verfehlt.

Ich sage das, um verstehen zu machen, daß ich so diesen Brief als Zeugnis und Bestätigung meiner Einsicht gelesen habe, daß eine Ahnung vom Undarstellbaren zu geben nicht in der Abstraktion beschlossen liegt, in der Weite der Begriffe, unter deren Dach alles Platz findet. Ich stelle mir vor, es gelänge schreibend, jenen darstellbaren Teil so sehr einzuschränken, daß sich nur eine der vielen Möglichkeiten des Undarstellbaren repräsentiert sieht, sich gleichsam als einzige mögliche Verlängerung imaginieren läßt. Denn um das Undarstellbare nicht gänzlich einem Pathos der Leere zu überlassen, müßte es doch immer wieder einen

Vergleich auf das zulassen, was uns ermessen läßt, was es ist, was wir nicht darstellen können.

Daher zerfällt auch die kosmische Ordnung des Projektes »in Teile, die Teile wieder in Teile«, bis die Einsicht des Dichters dort ankommt, wo es sich wieder von etwas sprechen läßt.

Herr Chandos schreibt von einer halbvollen Gießkanne »[...], die ein Gärtnerbursche dort vergessen hat, [...] diese Gießkanne und das Wasser in ihr, das vom Schatten des Baumes finster ist, und ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert [...]«

Ja, beugen wir uns über einen dieser kleinen Teile, beugen wir uns über die Welt wie ein Insektenkundler über seinen Fund. Doch die Nadel, die den Schwimmkäfer aufspießt, trifft dabei nur das eigene bloße Entzücken über seine schillernden Flügel, während das Geheimnis des Käfers selbst diesem ohne Finten und ohne Meisterschaft geführten Stoß ausweicht und verschwindet. Und dennoch muß man so tun, als ob die Welt um einen ist wie ein kleines Museum voll erstarren und auf Nadeln gespießten Lebens.

Doch frage ich mich, da das Gefühl, das Herrn Chandos durchschauert, auch mich hin und wieder besucht: was ist dort nicht, wo die Gießkanne steht: ist es nicht das, was erst dadurch nicht anwesend ist, weil an dessen Stelle die Gießkanne hier ist? Und fühle ich so etwas wie den Abstand der Gießkanne zu der Möglichkeit, daß sie nicht unter dem Nußbaum steht, der Abstand zu dem, was nicht mehr oder noch nicht die Gießkanne ist, nicht mehr oder noch nicht das Wasser in ihr, nicht mehr oder noch nicht der Käfer auf dem Wasser. Wieviel reicher die Möglichkeiten, etwas nicht zu denken, erst dadurch werden ...

Gewiß, auch ich möchte den Schwimmkäfer zu Ende denken. Nichts in seinem Leben soll mich überraschen. Mir gelingt es vielleicht, seinen kleinen und mit glatten, silbrigen Schuppen bedeckten Leib zu beschreiben, diesen Käfer mit langen Fühlern, und drei Schwanzfedern, der auf

sechs schlanken Beinchen über diese Seite eilt, und nun fällt sein Name, hier, auf ihn wie ein Tropfen Harz und hält ihn für immer fest.

Aber wie viel verlockender das Schweben des Zufalls, Augenblicke erhellender Ungenauigkeit, wie die ausgemusterten, unbedeutenden, trüben Momente, in denen die Lupe zwischen dem Auge des Betrachters und dem Käfer hin und her wandert, näher an sein Auge geführt und wieder hinab zum Käfer, bevor sie das richtige Verhältnis finden. In diesen Momenten etwas länger verharren, mag auch in den Glaskästen der Museen dieser Welt unter jedem Käfer ein kleines Kärtchen liegen mit dessen Namen.

So absichtslos wie diese unschlüssige Lupe will ich mich traurig mit einem geeigneten Wort, vielleicht mit einem o, durch das man schauen kann, über mein Leben beugen, die kleinen Impulse und Vorlieben größer und kleiner machen, meine Gefühle und ... ach, nun wie, Herr Chandos, kann man denn aber Erfahrungen machen, die genauer sind als die Begriffe, die dafür zur Verfügung stehen? Wie verträgt sich das mit den Gesetzen von den optischen Linsen?

Die Grille, die Herr Chandos zirpen hört, braucht die Orgel, um reicher so die Verweigerung der Orgel zu sein, die Abwesenheit der Orgel, das im Wachstum angehaltene Instrument, der leisere Lärm, ihre Feilen wetzend, die am Gitter sägen, um aus der reinen Wiesenfabrik auszubrechen. Ach, weil ich nun schon rede: es ist nicht, gewiß nicht so, »daß ein unnennbares Etwas einen zwingt, in einer bestimmten Weise zu denken«, sondern es verhält sich so, das würde ich auch vor Publikum sagen, daß jeder – hier, jetzt – niedergelegte Gedanke das Unnennbare zwingt, uns erahnen zu lassen, welche neue Abwesenheit, welchen gerade nicht gedachten Gedanken, nicht beschriebenen Vorgang wir von da an von neuem vermissen dürfen: vielleicht haben wir dann eine nun an dieser Stelle genauer umrissene Ahnung von dem, was wir an Stelle des Gelungenen eigentlich beschreiben wollten. Ich träume davon, daß mit jeder behaupteten, oder: geretteten Wirklichkeit erst eine unaussprechbare und auf neue Weise nicht denkbare Möglichkeit entsteht.

Das sei an Herrn Chandos frankiert, aber freigemacht heißt auch bei der englischen Post nicht: von allen Sorgen. Mein Fall liegt etwas anders: Ich frage mich, wie es mir heute nun gelingen soll, *weniger* zu zeigen als das Vorhandene, unterhalb der vielen möglichen Bedeutungen zu bleiben, von der auf dem Feld verlassenen Egge die Mühen der Arbeit abzuziehen, die Vorstellungen von Vergeblichkeit, Wiederholung, Einsamkeit, oder vom Hund in der Sonne das Bild der zufriedenen Ruhe.

Ich probiere nun die nächste Sorge an, sie schränkt meine Freiheit besonders bei den Schultern ein wenig ein. Hier, wenn ich den Arm hebe, und auf den ärmlichen Kirchhof in Chandos' Brief zeigen will, ist der Blick des Schneiders dazu verdammt, den Umriss dieses Gebäudes und das Gebiet davor gleich mit der Schneiderkreide nachzufahren und ihn auf den Stoff zu übertragen. Schon trage ich ihn.

Ich weiß nicht, was von dem, was ich sage, mir gehört. Ist nicht jene Melancholie, die einen Augenblick lang, während ich die Szene unter dem Nußbaum betrachte, in mir Wohnung nimmt, ein Reisender, der einen weiten Weg kam und noch einen weiten Weg vor sich hat? Ich ahne, daß die Worte, bevor sie mir gehören, immer schon allen anderen gehören. Aber zugleich ist mir, als gäbe es keine Bilder, Erinnerungen oder Stimmen mehr, mit denen ich das, was ich sehe, wirklich erfahren könnte. Die Gießkanne mit dem Wasser, das Blumen am Grab gießt, auf dem Friedhof, am Rande der Stadt, im Schatten eines Gebirges, aus dem die Flüsse das Blumenwasser ins Tal tragen. Sie sind schon in einem Register des für die Wahrnehmung und für die Beschreibung Auserlesenen und nicht mehr wiederzubeleben. Wie schön dagegen der Traum einer durchlebten Einmaligkeit! Ich weiß, dies klingt so schal und bekannt wie die wohlige Klage des Melancholikers, dem die Helligkeit des Morgens, an dem er aufwacht, schon abgenützt vorkommt von den Sonnenaufgängen früherer Tage. Ich betrachte diese Landschaft mit Nußbäumen im Morgenlicht und schreibe: »Es ist mir, als hätte jemand anderer immer schon vorher um das gewußt, was ich sehen wollte und vor mir seinen Blick ausgelegt, ein schon gesehenes und erlebtes Land.«

Immer ist etwas beteiligt, das seine Anwesenheit verschleiert, seine Beteiligung an der Vermittlung dieser Bilder löscht und nicht mehr wahrnehmbar ist. Ja, wenn dieser Eindruck nur ein künstliches Auge wäre, das man hier und dort meinen Blicken eingesetzt hat. Ich würde es mir vornehmen wie ein Glasbläser. Schon ist es größer, und im nächsten Moment bereits die durchsichtige Kugel am Ende der Pfeife, die der Glasbläser dreht, während er sie mit seiner Atemluft füllt, dann sie von nahe betrachtet und prüft, die Einschlüsse darin, sie wieder von sich weg hält und im Feuer dreht und wieder um ein Stück größer und durchsichtiger macht.

Ich wünschte mir also ein absichtsloses Beobachten: eine Haltung, die nicht schon das, was schon verstanden wurde und bekannt ist, in seinen exquisiten Varianten noch einmal vorzuführen, auf der Flucht vor dem Allgemeinen einen Ort des Rückzugs zu imaginieren, wo etwas, das ver-einnahmt, verbraucht wurde, sich wieder beleben lässt: als die Preziose, als die exzentrische Note. Wie ernüchternd, wenn selbst diese Welt der kuriosen Details und der Berichte extremer Erlebnisse durch die Phrase wieder zusammenfindet, in ihr die grausamsten wie delikatesten Erfahrungen sich anbieten, verstanden und nachgefühlt werden zu können. Man weiß: damit lässt sich jeder Schmerz fühlen, jede Liebe gewinnen, jeder Baum im Morgen- oder Abendlicht betrachten. So erscheint mir die Literatur, zu der ich fähig bin, nur wie eine bloße Verdoppelung der Wirklichkeit.

Wie kann ich meine eigenen Fiktionen behaupten gegen dieses ständige Geltenlassen jeder Fiktion, in dem sich meine verliert und in ihr aufgeht, da sich die vielen Bilder, mit denen Erfahrungen angedeutet oder großflächig ausgeschildert werden, sobald ich sie verwende, sofort mit meinem Gebrauch anreichern, und so schon immer jede Bedeutung mit sich führen, die ich ihnen geben könnte?

Bäume, sperrt man sie eine Nacht nur gemeinsam in einen Raum, verschwören sich zu einem Wald. Was aber sind die Bäume, bevor sie ein Wald sind? Was sind die Absichten und Handlungen, bevor sie ein Ereignis sind? Was sind die Ereignisse, bevor sie eine Geschichte sind?

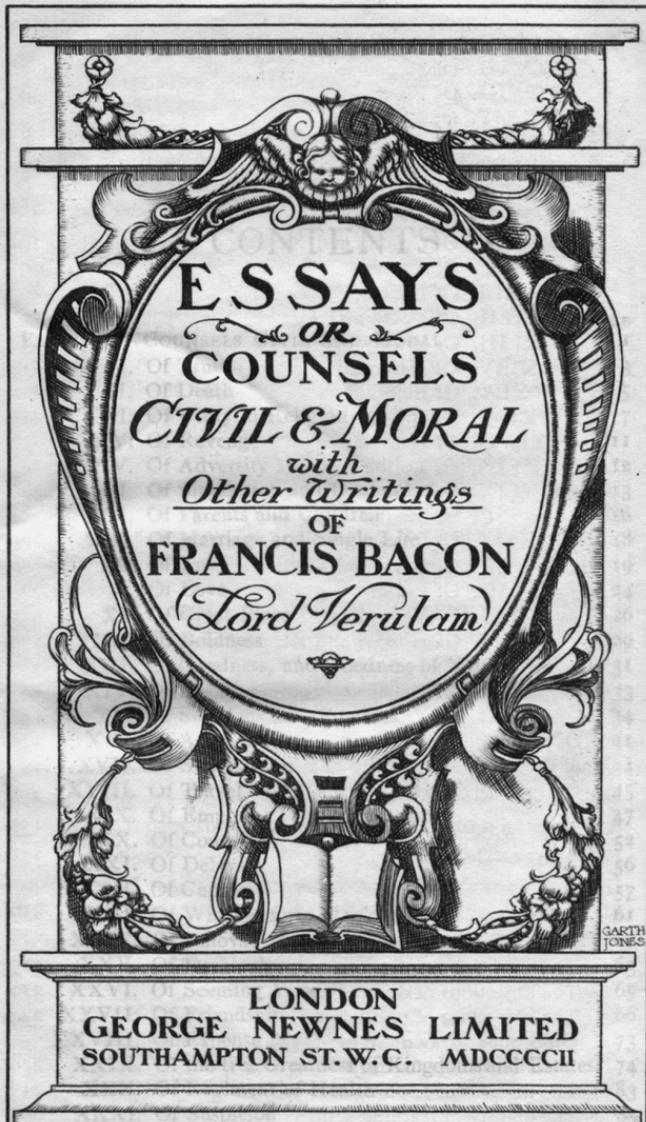
Was ist Trauer am Grab, bevor sie in einer Pose erstarrt und in einer Rhetorik der Grabredner ihr Ende findet?

Sogleich reihen sich große Ereignisse, kleine Erlebnisse, etc. etc. wie in einer einzigen, wunderbaren Nummernrevue aneinander, und schon stehen auf dieser Bühne auch die Nußbäume wie in einer schönen Herbstallee Spalier, und die große Geschichte wird in einer schönen Kutsche vorbeigezogen, die Blätter wirbeln auf, und alle jubeln ihr zu, erkennen sich in ihr wieder.

Und welcher Ausweg hieraus, Herr Chandos, der Sie sich doch einst in einer ähnlichen Lage befunden haben? Ach, wem sonst sind so sehr die Hände gebunden als einem Entfesselungskünstler. Leicht fällt von jenem die Sprachlosigkeit ab wie von diesem das Seil, das er am Ende von sich abstreift und sodann dem Gewirr am Boden, das Augenblicke zuvor noch unbezwingbar schien, lächelnd entsteigt und sich verbeugt.

Und gleiche ich nicht dann auch – vor dieser Kulisse, auf dieser Bühne – wenn ich vorgebe, keine Antwort auf meine Fragen zu besitzen, jenem Zauberer, in dessen billiger Vorstellung, während er beteuert, seine Hände seien leer, im nächsten Augenblick schon nichts anderes mehr geschehen kann, als daß ihm sogleich in einer galanten Drehung aus dem Handgelenk ein Strauß Blumen fällt?

Es tut mir leid. Ich habe tatsächlich keine Antwort. Die Blumen, die ich hervorzaubern könnte, gleichen zu sehr den Rosen der Liebe, der Kostbarkeit der Orchideen, den Tulpen der flämischen Malerei.



Ausgabe der »Essays« von Francis Bacon, die Hofmannsthal besessen hat –
Hofmannsthal-Bibliothek, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a. M.

THE "CHANDOS CLASSICS."

THE ESSAYS
OF
LORD BACON,
INCLUDING HIS
MORAL AND HISTORICAL WORKS.

NAMELY

THE ESSAYS.	ADVANCEMENT OF LEARNING.
THE COLOURS OF GOOD AND EVIL.	WISDOM OF THE ANCIENTS. NEW ATLANTIS.
ORNAMENTA RATIONALIA, OR ELEGANT SENTENCES.	APOPHTHEGMS.
SHORT NOTES FOR CIVIL CONVERSATION.	HISTORY OF HENRY VII. " " HENRY VIII. " " ELIZABETH.

WITH MEMOIR, NOTES, AND GLOSSARY.



London and New York:
FREDERICK WARNE AND CO.
1888.

Ausgabe der »Essays« von Francis Bacon in der Reihe »Chandos Classics«,
von der wir gerne wüßten, ob Hofmannsthal sie gekannt hat – U.R.

Die Erlebnisse des Lord Chandos

»Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.«¹ Wohl kein Leser hat es versäumt, den Widerspruch zu bemerken, daß der berühmte Satz einer Erfahrung gilt, die Lord Chandos macht oder erleidet, nicht aber den Sätzen, in denen er diese Erfahrung formuliert und mitteilt. Um die Paradoxie zu erklären, möchte ich vorschlagen, den Chandos-Brief als poetologisches Experiment zu lesen. Hofmannsthal zerstört – oder setzt für die Dauer eines Textes außer Kraft –, was man die Spielregel der kreativen Reproduktion nennen könnte. Seit der Goethezeit und das 19. Jahrhundert hindurch stellte sie eine unantastbare Einheit dar: als jene persönliche Instanz, die Welt vernimmt oder wahrnimmt und dem Vernommenen oder Wahrgenommenen wiederum Ausdruck gibt. Diese Instanz entfällt; nicht nur die Sprache, auch Lord Chandos selber zerfällt in Teile, in eine erlebende und in eine erzählende Person. Eine Anregung hierfür, das wäre mein zweiter Vorschlag, konnte Hofmannsthal den Schriften Ernst Machs entnehmen, zumal dem ebenso berühmt gewordenen Satz »Das Ich ist unrettbar«. Was geschieht, wenn man diesen Satz auf die Autorschaft anwendet? Schließlich und drittens wäre zu bedenken, ob nicht die Erlebnisse eines Autors, dem sich der Ausdruck versagt, gleichwohl Manifestationen von Kreativität sein könnten. In diesem Sinne möchte ich besonders die »guten Augenblicke« (S. 50) des Lord Chandos erörtern.

¹ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI, S. 45–55, hier S. 48. Hiernach im folgenden die Zitate im Text mit einfacher Seitenangabe.

|

*Sieh Lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die
Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt,
verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder
hinstellt, das bleibt ewig Geheimniss Gott sey Danck, das ich auch
nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwäzzern.*

Johann Wolfgang Goethe
an Friedrich Heinrich Jacobi, den 21. August 1774

Die Voraussetzungen der kreativen Reproduktion hat Herder in seiner preisgekrönten »Abhandlung über den Ursprung der Sprachen« (1772) entwickelt. Schon das Erleben des Menschen ist ursprünglich sprachförmig, denn »in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinne durchrauschet«, vermag die Seele Merkmale zu isolieren und zu stabilisieren, an denen sie Wiederkehrendes wiedererkennen kann; selbstdurchschaffend schafft sie sich ihr Merkwort, das zum Mitteilungswort für andere wird. Die Erfahrung der Sprache ist das Paradigma der Kreativität, beide durchlaufen denselben doppelten Übergang, von der Welt in die Seele, von der Seele in die Kehle. Die wirkmächtigste Formulierung dafür findet August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801), wenn er resümiert, daß die Kunst »eine durch das Medium des menschlichen Geistes hindurchgegangene und mit dem Gepräge desselben bezeichnete Darstellung der Gegenstände, nicht ein knechtisches Kopieren sei.²«² Gewiß, Herders Konzept, daß menschliche Reizverarbeitung eigentlich sprachförmig ist, verliert sich im 19. Jahrhundert, Helmholtz wird lehren, daß die Reizverarbeitung überraschend inexakt funktioniert, und Nietzsche wird sagen, daß sie von Grund auf metaphorisch sei – aber die kreative Reproduktion ist nicht zu erschüttern, *un coin de la nature vu à travers un temperament*. Emile Zola verlangt vom Künstler, »daß er mir einen starken eigenartigen Geist offenbare, daß er mit kühner Hand mir ein Stück Natur vor Augen stelle,

² August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Bd. II, Stuttgart 1963, S. 236. Die Definition ebd., S. 92: »Man könnte Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und konzentrierte Natur.«

so wie er sie sieht und erfaßt«.³ Selbst wenn man das Register wechselt und vom (eher realistischen) Sehen zum (eher romantischen) Hören zurückkehrt, selbst im großen Hymnus auf das poetische Potential des reinen Mediums herrscht die rezeptiv-produktive Zweieinigkeit. Novalis in seinem »Monolog« über die Sprache: »[...] wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder sein Hand bewegt, der wird ein Prophet sein.«⁴ In dieser Balance von Aufnehmen und Abgeben, von Eindruck und Ausdruck wirkt sich die klassisch-romantische Kreativitätsvorstellung als Selbstverständlichkeit aus, so daß sie auch der Literaturwissenschaft zur Arbeitsgrundlage dient, insofern diese ihre Texte mit den persönlichen Erlebnissen des Autors oder allgemein mit den epochalen Grunderfahrungen in Zusammenhang bringt.

Allerdings kann die künstlerische Balance von Aufnehmen und Abgeben gestört sein. »Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?«, fragt der Maler Conti in Lessings »Emilia Galotti« (1772).⁵ Auch wenn er im Bereich des Ausdrucks, durch Hand und Pinsel beschränkt, ja gar verstümmelt ist – im Bereich des Eindrucks werden des Künstlers Auge und Phantasie schrankenlos schaffen können. Die Gegenprobe zu Lessings Gedankenexperiment liefert Werthers Brief vom 10. Mai: nein, das Herz allein kann die Fülle der Welt, den ganzen Ozean von Empfindungen, der alle Sinne durchrauscht, nicht (in eine Form) fassen. So wird die

³ Emile Zola: Aussprüche über die bildende Kunst, In: Die Gesellschaft 1 (1885). Zit. nach: Theorie des Naturalismus. Hg. von Theo Meyer. Stuttgart 1984, S. 110.

⁴ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. II, Stuttgart 1960, S. 672.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. II, München 1971, S. 134. Zum kunst- und geistesgeschichtlichen Kontext vgl. Franz Matsche: »Raphael ohne Hände«. Das konzeptualistische Ideal des Gedankenkünstlers und das Kunstwerk als Idee. In: Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste. Bd. 20: Vorträge und Abhandlungen aus geisteswissenschaftlichen Bereichen. Hg. von Eduard Hlawitschka. München 1999, S. 259ff. Zur Funktion des Künstlers ohne Werk für die Moderne besonders aufschlußreich ist der Aufsatz von Niels Werber: Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst. Paradoxien der Kunst der Moderne. <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Loccum.htm>; erscheint in: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Hg. von Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Katharina Sykora. München 2003. Ferner auch Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000.

Paradoxie des ›Raphael ohne Hände‹ letztlich durch ein *re-entry* gelöst: die Ausdruckskraft des Künstlers ist schon bei seinen Eindrücken am Werk, beim Nicht-Künstler nicht. Das heißt, das künstlerische Erleben ist seinerseits zweipolig, rezeptiv und produktiv, gedacht. In diesem Sinne kommentiert Karl Philipp Moritz das »Gemälde von Göthe« (1792) dahingehend, die empfangende Ruhe der Seele und die formende Kraft der Seele müßten ein eigentlich unmögliches Gleichgewicht eingehen:

Die wahre Darstellung ist daher gewissermaßen ein *Ringen* mit der Natur, die doch immer mächtiger ist, und sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen läßt; daher kommt denn auch noch der allerwahrste Zug zu dem Gemälde unsers Dichters: »ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen«.⁶

Auch wenn man Werthers Ausdrucksnot gerade eben nicht zum Paradiagramm des Künstlerischen erheben darf, möchte ich doch Moritz' Begriff des ›Ringens‹ aufgreifen und sagen: seit der Goethezeit spielt der Dichter nicht mehr mit dem *Decorum*, sondern ringt mit dem *Unsagbaren*.

Auf der Seite des Eindrucks gibt es dabei keine prinzipiellen Grenzen. Individuelle Unterschiede, gewiß, oder fein abgestufte Skalen, je nachdem wie sich weibliche Empfindungskraft und männliche Bildungskraft, passives und aktives Genie zu einander verhalten.⁷ Noch Eduard von Hartmann beschreibt in seiner »Philosophie des Schönen« (1887) die produktive Stimmung mit den Gegensätzen von Traumbewußtsein und wachem Bewußtsein, Autosomnambulismus (Traum und Ekstase) und Autosuggestion (Wille): »Die Ekstase ist *unfruchtbar*, wenn ihre weibliche Passivität nicht durch ein männliches, aktives Princip, den suggerirenden Willen des wachen künstlerischen Bewusstseins, *befruchtet* wird; nur so gelangt sie zur *Empfängniss* oder Konception«.⁸ Die Ekstase selber jedoch, eben weil sie grenzüberschreitendes Erleben ist, geht gegen Unendlich. Sie markiert das Maximum auf der Eindrucksseite, das nach

⁶ Karl Philipp Moritz. Werke in zwei Bänden. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. DKV Frankfurt a. M. 1997, Bd. II, S. 915.

⁷ Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen (1788). In: Ebd. (Anm. 6), S. 978. Die Unterscheidung von passivem und aktivem Genie trifft Jean Paul in § 10 seiner »Vorschule der Ästhetik« (1804).

⁸ Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke. Bd. IV Aesthetik. Zweiter systematischer Theil: Philosophie des Schönen. Berlin 1887, S. 576.

romantischer Tradition Künstlern und Gläubigen vorbehalten ist, nach den romantischen Quellen aber jedermann treffen kann. Novalis in »Blüthenstaub« (1798) über die punktuellen Offenbarungen im Alltag, die im 20. Jahrhundert ›Epiphanien‹ heißen werden:

Das willkührlichste Vorurtheil ist, daß dem Menschen das Vermögen außer sich zu seyn, mit Bewußtseyn jenseits der Sinne zu seyn, versagt sey. Der Mensch vermag in jedem Augenblick ein übersinnliches Wesen zu seyn. Ohne dies wäre er er nicht Weltbürger, er wäre ein Thier. [...]. Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreyen zusammengesetzt, mehr als alles Dreyes: eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. [...] Auffallend wird die Erscheinung besonders beym Anblick mancher menschlichen Gestalten und Gesichter, vorzüglich bey der Erblickung mancher Augen, mancher Minen, mancher Bewegungen, beym Hören gewisser Worte, beym Lesen gewisser Stellen, bey gewissen Hinsichten auf Leben, Welt und Schicksal. Sehr viele Zufälle, manche Naturereignisse, besonders Jahrs- und Tageszeiten, liefern uns solche Erfahrungen. [...] Hier ist viel Unterschied zwischen den Menschen. Einer hat mehr Offenbarungsfähigkeit, als der andere.⁹

Die Domäne des Eindrucks – Wahrnehmen, Beobachten, Empfinden, Erleben, Erfahren – ist offen, offen bis hin zur Offenbarung.

Die Domäne des Ausdrucks dagegen ist begrenzt, schon durch die schiere Medialität der Sprache. Doch dies Thema, die Sprachskepsis der Goethezeit, wird gleichsam hinter den Kulissen verhandelt, in Briefen und gelegentlichen Äußerungen, so daß Schillers berühmte Distichen fast wie beiseite gesprochen unter die Xenien des »Musenalmanachs auf das Jahr 1797« geraten erscheinen:

Sprache

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.

⁹ Novalis, Schriften (wie Anm. 4), S. 421f. Zu vergleichen wäre etwa die Erleuchtung des Jakob Böhme, der im Jahr 1600 »durch einen jähnen Anblick eines zinnernen Gefäßes« in den innersten Grund der Natur eingeführt, draußen vor dem Tor die Vision abschütteln will, aber auch im Freien »vermittels der angebildeten Signaturen oder Figuren, Lineamenten und Farben, allen Geschöpfen gleichsam in das Herz und in die innerste Natur hineinsehen können«. Abraham von Franckenberg: Lebensbeschreibung Jakob Böhmes. In: Schriften Jakob Böhmes. Hg. von Hans Kayser. Leipzig 1923, S. 25f.

An den Dichter

Laß die Sprache dir sein, was der Körper den Liebenden. Er nur
Ist's, der die Wesen trennt und der die Wesen vereint.¹⁰

Von der Sprache ausgeschlossen, unaussprechlich, ist einmal das Wesen des Sprechers selbst, seine Seele oder sein lebendiger Geist. Das entspricht dem systemtheoretischen Satz, »daß das Bewußtsein sich selbst nicht kommunizieren kann. Es ist in jedem Moment einer kommunikativen Sequenz mehr als es kommunizieren kann.«¹¹ Von der Sprache ausgeschlossen, unaussprechlich, sind aber auch Gegenstände und Sachverhalte, die zur Sprache kommen sollen, durch ihre Individualität oder Einzigartigkeit. Einzigartigkeit nämlich ist, wiederum systemtheoretisch, »in einem sehr präzisen Sinne inkommunikabel. Jenseits von Kommunikation mag sie statthaben oder nicht; soll sie kommunikativ präsentiert werden, hebt sie sich kommunikativ auf.«¹² In Briefen an Christian Gottfried Körner aus dem Jahr 1792 hat Schiller einen kämpferischen Ausweg aus dieser Paradoxie angedacht, so zwar, daß der Dichter die Natur seines Mediums zu besiegen habe. »Das Medium des Dichters sind *Worte*; also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für

¹⁰ Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. DVK. Bd. I, Frankfurt a. M. 1992, S. 181. In einer nicht verwendeten Textstelle zum »Don Karlos« hat Schiller mehrfach brieflich geradezu von der Mortifikation durch Sprache gesprochen:

»O schlimm, daß der Gedanke
Erst in der Sprache todte Elemente
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;« (Ebd., S. 977).

Ein ähnliches Bild gebraucht Fritz Mauthner im Zusammenhang mit seiner These, daß die modernen Kultursprachen dem Tod durch Selbstmord zustreben. Vgl. Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. I. Zur Sprache und zur Psychologie (1901). Reprint Hildesheim 1969, S. 229f.: Der Dichter und Denker unserer Zeit »kann kein Urteil mehr fällen, kann kein Gefühl mehr ausdrücken, ohne daß die Worte wie ein gespenstischer Verwandlungskünstler auf dem Drahtseil ein Maskenkostüm nach dem anderen abstreifen und ihn auslachen und unter den Kleidern durch das Rasseln ihrer Knochen verraten, daß sie halbverweste Gerippe sind. [...] Die Kultursprachen sind heruntergekommen wie Knochen von Märtyrern, aus denen man Würfel fertigstellt hat zum Spielen.«

¹¹ Niklas Luhmann: Geheimnis, Zeit und Ewigkeit. In: Niklas Luhmann/Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt a. M. 1989, S. 130.

¹² Peter Fuchs: Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik. In: Ebd. (Anm. 11), S. 146.

Individuen«; um das Besondere darzustellen, bleibt dem Dichter kein anderes Mittel als die künstliche Zusammensetzung jener Zeichen für Allgemeines. Die Tendenz zum Allgemeinen liegt

mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit [...] die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*. Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist.¹³

Durch seine Kunst soll und kann der Dichter diesen Widerspruch überwinden – doch auf eben diesen Widerspruch werden im 19. Jahrhundert Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner ihre Sprachkritik und Sprachpolemik gründen. Schiller selbst hat diese Überlegungen nicht in seine ästhetischen Schriften aufgenommen, wie überhaupt die Goethezeit die Paradoxien der Kommunikation eher als Mediendifferenz innerhalb der Sprache entfaltet, als Opposition von mündlicher Rede vs. Schrift und Druck, oder von lebendigem Geist und totem Buchstaben. Hieraus erwächst eine Hemmschwelle zwischen Autor und Leser, die schließlich auch den Angesprochenen (um das Kommunikationsdreieck voll auszuschöpfen) an die Grenzen des Sagbaren placierte und zu hermeneutischen Operationen nötigt.¹⁴ Als erweiterter Autor ringt auch der Leser mit dem Unaussprechlichen.

Wenn sich die Dichter und Kritiker um 1900 mit der Poetik des Unsagbaren befassen, so verstärken und verschärfen sie Linien, die bereits um 1800 in den halb-öffentlichen Gesprächen gezogen worden waren. In ihnen wurde eine Balance von Aufnehmen und Abgeben, von Eindruck und Ausdruck hergestellt und zugleich in Frage gestellt. Denn die Domäne des Eindrucks ist prinzipiell offen für alles, die Domäne des Ausdrucks aber ist beschränkt durch die Möglichkeiten der Sprache. Das Ringen an dieser Grenze erzeugt Poesie. So wenigstens sagt es der Autor, der der früheren Jahrhundertwende seinen Namen gegeben hat, als er Winckelmann einen tüchtigen und unverkennbaren Poeten nennt:

¹³ Friedrich Schiller: Kallias, oder über die Schönheit. In: Werke und Briefe (Anm. 10) Bd. VIII. S. 327; S. 328f. So auch Schlegel, Kunstlehre (wie Anm. 2), S. 247.

¹⁴ Vgl. Heinrich Bosse. Der Autor als abwesender Redner. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Hg. von Paul Goetsch. Tübingen 1994, S. 277–290.

Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schauen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgeteilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genötigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht.¹⁵

Die Rüstkammer der Fähigkeiten ist allerdings um 1900 sehr erweitert worden.¹⁶

II

... das geheimnisvolle Doppelspiel der beiden Ich, des überlegen erzählenden und des benommenen, dumpf erlebenden ...

Leo Spitzer,
Zum Stil Marcel Proust's (1928)

Schon zu Beginn seiner Autorschaft hat Hofmannsthal erwogen, die Spiele der kreativen Reproduktion zu stören und die Balance von Eindruck und Ausdruck zu kippen. In einem Brief an Hermann Bahr schreibt er, gelegentlich einer Bemerkung Jacobsens über die naturalistische Darbietung des Details, im Juli 1891:

Und mir fällt jetzt so oft ein, was wir vielleicht ahnungslos für furchterliche Patzer sind mit unserer Lieblingskunst, dem Vermengen von Beobachtungs- und Darstellungstechnik und wie wir vielleicht wieder um- und zurücklernen müssen, vor allem lernen zu verschweigen, was wir alles beobachten. Höchstens fühlen lassen vielleicht, aber nie, nie sagen: Ist das vielleicht der Schlüssel zum Vorsatz? Und darüber müßten wir beide sprechen, gerade wir beide, viel, lang und bösartig.¹⁷

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe. Winckelmann (1805). Goethes Werke. Hamburger Ausgabe Bd. XII, S. 120f.

¹⁶ Vgl. etwa Peter-André Alt: Doppelte Schrift, Unterbrechung und Grenze. Franz Kafkas Poetik des Unsagbaren im Kontext der Sprachskepsis um 1900. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 455–490.

¹⁷ Brief an Hermann Bahr vom 2. Juli 1891. B I, S. 19. Ähnlich in den Aufzeichnungen (1891) GW RA III, S. 334. Den Kontext der Briefstelle diskutiert, auch im Hinblick auf den Chandos-Brief, Ursula Renner in ihrem Aufsatz: »Details sollen sein wie jener Blitz bei

Das frühe Gedankenexperiment arbeitet mit der Hypothese: sollte und könnte man nicht Beobachtung und Darstellung trennen? Auf der einen Seite eine fast grenzenlos verfeinerte Beobachtung des Alltags und seiner Reflexe, bestrebt, »die Zeit durchs Mikroskop anzusehen«, um »die Bakteriologie der Seele« zu begründen. Auf der anderen Seite eine äußerst reduzierte Darstellung, eine Poetik des ausdrücklichen Verschweigens wie bei Maeterlinck. Damit wäre die Grenze des Sagbaren, welche Beobachtung und Darstellung trennt, bewußt und souverän verschoben, *auctor fecit*. Darüber müßte man, viel und lang, sprechen. Wie aber, wenn diese Grenze des Sagbaren ihrerseits selbst einmal beobachtet, einmal dargestellt würde? Dann müßte das ganze Feld der Kreativität zerfallen. Nicht mehr durch einen sprachbegeisterten oder sprachmächtigen Souverän zusammengehalten, wären schöpferisches Erleben (Beobachtungs-technik) und schöpferisches Gestalten (Darstellungstechnik) schlechterdings zweierlei. Davon läßt sich erzählen, wenn man ›Schizophrenie als dichterische Struktur‹ (Gotthart Wunberg) einsetzt.

An diesem Punkt befindet sich die Figur des Lord Chandos. Er ist kein Souverän, der auf das Aussprechen zu verzichten beschließt, sondern ein Unterworfsener, dem sich überirdische und irdische Begriffe entziehen wie der Regenbogen, der beim Näherkommen unweigerlich zurückweicht (S. 48). Als erlebendes Ich (Präteritum) ist Lord Chandos diesem Entzug ohnmächtig ausgeliefert: »die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze« (S. 49). Als erzählendes und schreibendes Ich (Präsens) bemeistert er sich wortmäßig dieses Entzugs und beschreibt ihn bilderreich in schwingenden Sätzen. Freilich stößt auch das schreibende Ich an die Grenzen des Sagbaren, doch nicht unter dem Vorzeichen von Verlust und Depression, sondern im Gegenteil, in der Überfülle lebensvoller Augenblicke. Es ist, nach Hans-Ulrich Treichels schöner Formulierung,¹⁸ aus der Stummheit der Begriffe in die Sprachlosigkeit der Ekstase geraten: »Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich

Dickens« – ›Photopoetik‹ um 1900? In: Poetik der Evidenz. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (erscheint 2004).

¹⁸ Hans-Ulrich Treichel: »Als geriete ich selber in Gärung« – Über Hofmannsthals Brief des Lord Chandos. In: Ders.: Über die Schrift hinaus. Essays zur Literatur. Frankfurt a. M. 2000, S. 24.

wiederum im Stich« (S. 50). Dem Erlebenden *zerfallen* die Worte, und mit ihnen Geist und Sinn – dem Schreibenden *fehlen* sie (wie er sagt), und er hat schon beschlossen, auf sie zu verzichten: »Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe!« (S. 51). Der Schreibende agiert in diesem Raum, in dem Worte durchtränkt sind mit der Kraft des Metaphorischen,¹⁹ auch wenn oder gerade weil sie fehlen können, also innerhalb der klassisch-romantischen Poetik des Unsagbaren. Der Erlebende hat es dagegen mit ihrer Entkräftung, mit der Dekomposition von sprachlichen Zeichen zu tun, und das ist eine destruktive Erfahrung – eine Erfahrung, die man übrigens beliebig wiederholen kann, wenn man zum Beispiel das Wort ›Hofmannsthal-Gesellschaft‹ einige Minuten lang hintereinander ausspricht. Im Verhältnis zur Sprache sind der erlebende Lord und der schreibende Lord ganz unterschiedlich bestimmt. Der Satz »Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (S. 48) bezeichnet somit die Entzweiung zweier Sprecherrollen, die man unterscheiden, aber nicht trennen kann: der Satz ist wahr für das erlebende Ich, und unwahr für das erzählende Ich.²⁰

Die Paradoxie des Textes könnte man wohl auch, statt die Entzweiung des Sprechers zu betonen, auf den Widerstreit zweier Sprachen, oder Sprachkonzepte, zurückzuführen suchen. So gehören für Wolfgang Riedel Sprachkrise und Sprachkompetenz zusammen: die Ohnmacht unter den Begriffen, der Selbstverlust im Denken und Urteilen, wird kompensiert durch den Triumph der metaphorischen oder parabolischen Rede.²¹ Die Opposition von Begriffssprache und Bildersprache entspricht dem romantischen Gegensatz von Prosa und Poesie: durch den Verstandesgebrauch, am stärksten im wissenschaftlichen Felde, wird Sprache depoetisiert – repoetisiert wird sie durch die Aktivierung ihres

¹⁹ Philosophie des Metaphorischen (1894). GW RA I, S. 193.

²⁰ Diese Begriffe zuerst bei Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964, S. 31.

²¹ Wolfgang Riedel: »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin und New York 1996, bes. S. 1ff. (»Begriff und Bild«). Ähnlich sieht auch die bisher unveröffentlichte Dissertation von Timo Günther – dem Verfasser danke ich für die Erlaubnis zur Einsicht – die kritische Stoßrichtung von »Ein Brief« in der Destruktion einer geschichtsvergessenen Begriffssprache. Vgl. Timo Günther: Untersuchungen zur Poetik von Hugo von Hofmannsthals ›philosophischer Novelle‹ »Ein Brief«. Phil. Diss. Berlin (2001).

kreativen, sinnlichen und anschaulichen Potentials. Allerdings kann, zumindest nach der Ansicht August Wilhelm Schlegels, eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden.²² Doch genau das widerfährt dem Lord in seiner Sprachstörung, er muß erleben, daß ihm jegliche Fähigkeit zur Sinnstiftung abhanden kommt. Es geht also nicht um Erkenntnisse, Einsichten, Zweifel, Theorien, die Sprache im allgemeinen oder im besonderen betreffend, es geht um diskursive Ereignisse, die in seinem Sprechen oder Lesen auftreten. Ich möchte sagen, die Sprache zeigt sich ihm in der Dimension von Funktionsstörung und Funktionieren, d. h. als Diskurs. Und wenn man die Sprache als Diskurs erlebt, muß man als Dichter verzweifeln. So die Botschaft des Briefes »Ich werde nicht mehr schreiben«. Die Härte dieses Entschlusses wird allzusehr gemildert, wenn, im Rahmen der Zwei-Sprachen-Hypothese, der Lord eine Einheit bleiben darf, nur eben eine, die sich zu wandeln vermag, so »verwandelt sich Chandos zugleich in den Dichter, der er in seinen früheren literarischen Versuchen nicht war«.²³ Nein, seine Autorschaft ist an ihr Ende gekommen. Wenn aber nicht die alte Geschichte erzählt würde, wie einer zum Dichter wird, welche dann? Sagen wir, die Geschichte einer kreativen Spaltung.

Der Text von »Ein Brief« läßt sich nach dem Gesetz der wachsenden Glieder ordnen. Ein erster Teil (ca. 3 ½ Seiten) gilt der Autorschaft des Lords, als erstes die publizierten Werke (1 Seite), dann die imaginierten oder geplanten Werke (2 Seiten). Ein zweiter Teil gilt seinen Erlebnissen

²² August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre* (wie Anm. 2), S. 243: »Doch dies [die abstrakte Chiffrensprache der Wissenschaft] ist nur eine bestimmte einseitige Richtung in ihrem Gebrauch, denn überhaupt genommen kann eine Sprache nicht durchaus unpoetisch werden; es bleiben immer poetische Elemente in ihr zerstreut, wenn sie sich auch noch so sehr verstecken: und die Rückkehr zur *Abschaulichkeit*, *Belebtheit* und *Bildlichkeit* muß immer gefunden werden können.« Es verdient bemerkt zu werden, daß Schlegels Gedanken über die Poetisierung der Prosa im 20. Jahrhundert in Roman Jakobsons Begriff der »Poetic Function« wiederkehren.

²³ Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 21), S. 38. Riedel hat in seinem Buch eine ungemein einleuchtende Analyse zur Rolle des Metaphorischen wie auch von Schopenhauers Bedeutung für den Chandos-Brief vorgelegt. Aber sein Narrativ der dichterischen Laufbahn dünkt mich doch ein allzu teuerer Tribut an die klassisch-romantische Ästhetik, welche bekanntlich rhetorisches Dichten nicht für Poesie erkennen wollte. Ähnlich, nur größer, die These von Jürgen Sandhop: *Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 1998, S. 140: »Diese Entwicklung führt ihn von der klassischen Rhetorik zur Erlebnisdichtung.«

(ca. 7 Seiten), zunächst die Erlebnisse des Sprachzerfalls (2 Seiten), dann die Begegnungen mit der stummen Kreatur (4 1/2 Seiten). Ein Sechszigjähriger zieht die Bilanz seines Schaffens, nicht unähnlich jenem Lebensabriß, den Gabriele d'Annunzio vor seinem dreißigsten Jahr verfaßte, und worin er, laut Hofmannsthal, von seiner Jugend und von seinem Ruhm mit einer Anmut und Kühnheit spricht, »die etwas Römisches hat, oder besser, etwas von dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten.«²⁴ Gewiß, d'Annunzio verspricht, weitere und immer bessere Werke zu schreiben, geleitet von seiner tiefen Inspiration durch den Schmerz, während Lord Chandos nicht mehr schreiben wird; doch schafft die ichbetonte Schaffenslust, jene rauschhafte Poetik der All-Einheit, in welcher Kunst und Leben bruchlos ineinander übergehen, eine überraschende Nähe zu dem italienischen Dichter.²⁵

Das erste Beispiel, das der Lord für die Störung, »eine Sonderbarkeit, eine Unart, wenn Sie wollen eine Krankheit meines Geistes« (S. 46), gibt, ist ein »brückenloser Abgrund«, der ihn von seinen früheren wie von seinen geplanten Werken trennt. Und zwar schon deshalb, weil sie Texte, sprachlich verfaßte Gebilde sind. Der Titel seines eigenen, von Bacon angeführten Traktats starrt ihn so fremd und kalt an, »daß ich ihn nicht als ein geläufiges Bild zusammengefaßter Worte sogleich auffassen, sondern nur Wort für Wort verstehen konnte« (ebd.). In der Sprache der Sprachwissenschaftler geredet:²⁶ sowohl die syntaktische Kohäsion wie

²⁴ Gabriele d'Annunzio (1894). GW RA I, S. 198f. Den Lebens- und Schaffensrückblick hatte d'Annunzio an seinen französischen Übersetzer, Georges Hérelle, geschickt, um sich dem Pariser Publikum darzustellen. Er wurde veröffentlicht von Amédée Pigeon in seinem Aufsatz über d'Annunzio in der Pariser »Revue Hebdomadaire« XIII, 24. Juni 1893, S. 599–604, sowie auch unter der Überschrift »Confessions of a decadent« in der Wiener »Neuen Revue« vom 19. November 1894. Für diese Auskünfte und den Nachweis des Textes danke ich Elena Raponi (Mailand).

²⁵ Etwa der Dichter Stelio Effrena in »Das Feuer« (*Il fuoco*, 1900) mit der Gewißheit, daß seine Kräfte sich im Einklang mit der Natur entwickeln: »Und deshalb bleiben wir, trotz aller Zersetzung, unversehrt in der Einheitlichkeit und Fülle, die unsere Freude sind. Es ist kein Mißklang zwischen meiner Kunst und meinem Leben.« (Gabriele d'Annunzio: *Das Feuer*. München 1900, S. 23). Der Gang der Handlung bestätigt ihn, ein riesiges Feuerwerk als »Epiphaniasfest des Feuers« verherrlicht die Stadt Venedig, die er unmittelbar zuvor in einem Enkomion gepriesen hatte, und damit ihn selber.

²⁶ Vgl. Heinz Vater: Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in Texten. 2., überarb. Aufl. München 1994.

die semantische Kohärenz seiner eigenen Phrase sind für ihn ent-automatisiert. Lord Chandos kann sie, Wort für Wort voranlesend, durchaus wiedergewinnen, aber das ›reflexhafte Verstehen‹²⁷ funktioniert nicht mehr. Diese Erfahrung, begriffen als unheilbare Entfremdung von den eigene Texten, lässt den Autor zögern, sie »mein Eigentum zu nennen«. Das heißt, er kündigt seine Position als Urheber auf.

Der Verlauf der Störung begründet, wie es dazu kommen konnte. Zunächst lebt und schafft der Lord in einem schrankenlosen Austausch mit der ganzen Welt, der Natur (»in allem fühlte ich Natur [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber«, S. 47) wie der Kultur und ihrer Traditionen (»aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog«; ebd.). Er ist der Mittelpunkt, ja wohl der Souverän eines natürlichen semiotischen Universums: »Oder es ahnte mir, alles wäre ein Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperren könnte« (S. 48). Dann aber muß er erfahren, daß er ein kulturelles semiotisches Universum bewohnt. Vielmehr, je genauer er es wahrnimmt, desto weniger ist er darin zu Hause. Zunächst wird es ihm unmöglich, Begriffe und Urteile in philosophischen Diskussionen (»ein höheres oder allgemeineres Thema«, S. 48) auszusprechen. Dann versagt ihm die moralische Unterweisung, so daß er sich aus der Kindererziehung in »einen guten Galopp« zu Pferde flüchtet (S. 49). Selbst in der alltäglichen Unterhaltung, »im familiären und hausbackenen Gespräch« (ebd.) wird er unfähig, mitzureden und mitzuhören, so daß er daran überhaupt nicht mehr teilnehmen kann. Nicht einmal das Lesen antiker Klassiker hilft, denn die Sprache, ach – sei es der Philosophie, der Alltagskommunikation oder der Bücher – blockiert jeden persönlichen Austausch. Sein eigener Traktat-Titel ist etwas, das ihn »fremd und kalt anstarrt« (S. 46); die Worte gerinnen »zu Augen, die mich anstarren und in die ich wieder hineinsehen muß« (S. 49); bei den antiken Texten ist ihm zumute, »wie einem, der in einem Garten mit lauter augenlosen Statuen eingesperrt wäre« (S. 50). Er antwortet darauf mit dem »Gefühl furchtbarer Einsamkeit« (ebd.) und wieder mit

²⁷ Zur fundamentalen Rolle des reflexhaften Verstehens vgl. Klaus Weimar: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. München 1980, S. 165ff.

der Flucht ins Freie. Die heftigen körperlichen Reaktionen – Schwindel, Flucht – kontrastieren mit der seelischen Erstarrung, die, abgesehen von »einem unerklärlichen Zorn« (S. 49), sein Leben bestimmt. Dabei kann er weiter, man möchte sagen, als Sprachteilnehmer funktionieren; er kann sich mit dem Architekten über den Umbau seines Hauses besprechen, seine Untergebenen finden ihn wortkarger, aber nicht ungütiger, vor ihnen kann er seine Gleichgültigkeit, vor seiner Frau die Starre seines Inneren verbergen. Er baut, wenn wir ihm das glauben wollen, gerade innerhalb der intimsten Beziehung eine Rede-Fassade auf, er wiederholt intentional von sich aus, was ihm im Lesen widerfahren war: »das Tiefste, das Persönliche meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen« (S. 50). So muß der Lord an Leib und Seele selbstbezüglich erleben, was sein Urheber in früheren oder späteren Äußerungen außer sich beobachten konnte: Die Sprache als einen gespenstischen Zusammenhang von Worten, der scheinbare Meinungen und Scheingefühle erzeugt und die Redenden geradezu dahin bringt, »bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein« (1895), oder als einen »Wortbetrieb«, gefährlich wie eine Hautkrankheit (1906),²⁸ die Sprache als Diskurs.

Lord Chandos bietet dem Briefpartner, und damit jedem Leser des Textes, an, seine Störung unter anderem als Krankheit zu verstehen, als pathologische Erscheinung. Nun haben aber Sprachkrankheiten innerhalb der Sprachwissenschaften – spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – eine ausgezeichnete Stellung inne: sie erlauben Erkenntnisse dort, wo man nicht experimentieren kann oder darf. Wenn man prüfen will, so Heymann Steinalth in seinem »Abriß der Sprachwissenschaft« (1871), auf welchen Bedingungen irgend eine Wirkung beruht, so muß man eben die Bedingungen systematisch abändern, um zu sehen, inwiefern sich damit auch die Wirkung ändert. Pathologische Erscheinungen sind Abänderungen, die herbeizuführen ausgeschlossen war: »Solche Abänderungen werden uns in Fällen wo Experimente unerlaubt oder unmöglich sind, durch die Krankheit geboten. Daher der Wert der

²⁸ Eine Monographie (1895) GW RA I, S. 480; Rodauner Anfänge (1906): In einer Notiz über die Wissenschaft: »Für gefährlich wie eine Hautkrankheit erkenne ich ihren Wortbetrieb«. SW XXXI, S. 130.

Pathologie für die Physiologie des Leibes wie der Seele.²⁹ Auch wenn ein Geschichtenerzähler von diesem wissenschaftlichen Dilemma frei ist, so darf man doch sagen: Lord Chandos ist eine Figur, bei der eine gravierende Abänderung stattgefunden hat. Dem Funktionieren oder Nichtfunktionieren der Diskurse ausgesetzt, erlebt er eine unerhörte Verarmung, die Vernichtung seiner geistigen Potenz bei lebendigem Leibe. Zusätzlich jedoch erlebt er eine unerhörte Bereicherung, die seiner Kontrolle entzogen ist, gegenüber Dingen des Alltags, vorzugsweise aber gegenüber der stummen Kreatur. Der Autor hinter dem Briefschreiber, Hugo von Hofmannsthal, konfrontiert solchergestalt seinen Helden zweifach mit der Grenze des Sagbaren: einmal im Verhältnis von Ich und Diskurs, einmal im Verhältnis von Ich und Welt.

III

Das Ich ist unrettbar. [...] Man wird dann auf das Ich, welches schon während des individuellen Lebens vielfach variiert, ja im Schlaf und bei Versunkenheit in eine Anschauung, in einen Gedanken, gerade in den glücklichsten Augenblicken, theilweise oder ganz fehlen kann, nicht mehr den hohen Werth legen.

Ernst Mach,
Beiträge zur Analyse der Empfindungen (1886)

Was geschieht im Feld der Kreativität, wenn man den Autor seiner Ausdrucksmöglichkeit beraubt? Kann es Kreativität ohne Schöpfer geben? Das sind die Fragen für eine Versuchsanordnung, in der es allen Ernstes um einen ‚Raphael ohne Hände‘ geht, bezogen freilich auf den modernen Autor und zugleich zurückdatiert in einen Zeitraum vor aller Klassik und Romantik. Was immer über Francis Bacon, den Adressaten in »Ein Brief« zu sagen wäre – er propagiert Versuchsanordnungen, eine Systematik von Entdeckungen und Erfindungen durch regelgeleitete Erfahrung. Bedenkt man es recht, so muß es einen erstaunen, sagt Bacon, »daß kein Sterblicher sich bisher die Mühe gemacht oder ein Herz gefaßt hat, dem menschlichen Verstand einen Weg zu weisen und zu bahnen,

²⁹ Heymann Steinthal: Abriß der Sprachwissenschaft I (= Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft). Berlin 1871, S. 453f.

der unmittelbar von den Sinnen und einer wohlüberlegten, geordneten Erfahrung ausgeht (*ab ipso sensu et experientia ordinata et bene condita*), sondern daß alles der finsternen Nacht der Traditionen, dem Schwindel und Wirbel der Argumentationen (*argumentorum vertigini et turbini*) oder dem wogenden Hin und Her des Zufalls und einer vagen, planlosen Erfahrung überlassen wurde.³⁰ Die Wirbel, die Lord Chandos bedrohen oder beglücken, sind allerdings keine Störungen, sondern vielmehr zentral für ein Kräftefeld, in welchem die Reproduktion der Welt auf dem Spiel steht; wie Gerhard Neumann gezeigt hat, bilden sie kreative Schlüsselstellen für Chaos (Wirbel, »durch die hindurch man ins Leere kommt«, S. 49) und Schöpfungskern (»Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens.« S. 54).³¹ Mit und gegen Bacon geredet: die Geschichte des Lord Chandos geht so sehr unmittelbar von den Sinnen und den Einzeldingen aus, daß eine wohlüberlegte, geordnete Erfahrung nicht mehr möglich ist. Genau hierfür gibt es nun wohlüberlegte Gedanken, und zwar von Ernst Mach.

Mach figuriert schon lange im Hintergrund des Chandos-Briefs.³² Was Hofmannsthal an den Lehren des Physikers und Philosophen in diesem Zusammenhang interessieren konnte, waren vermutlich drei Themen: eine Begründung für sprachliches Funktionieren, ein Paradigma für Erlebnisse, eine Theorie der Basisdaten in der Welt.

³⁰ Francis Bacon: Novum Organum. Aph. 92. The Works of Francis Bacon. Ed. James Spedding (1858). Reprint Stuttgart – Bad Cannstatt 1963, Bd. I, S. 189. Übers. von mir (H.B.).

³¹ Gerhard Neumann: »Tourbillon«. Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry. In: Etudes germaniques 53, 1998, S. 397–424. Auch Mauthners Sprachkritik kann ihrerseits als Wirbel funktionieren. Vgl. in dem »Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann« (Juni–Sept. 1902) die Notiz »Furchtbar Eure Wissenschaften (– Wirelpunkt Mauthner).« SW XXXI, S. 32. Hierzu Günther, Untersuchungen (wie Anm. 21), S. 32.

³² Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart 1965, S. 23ff.; Dirk Götsche: Aufbruch der Moderne. Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende. In: Thomas Althaus und Stefan Matuschek (Hg.): Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Münster und Hamburg 1994, S. 200; Uwe Spörl: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende Paderborn u. a. 1997, S. 356f., S. 381; vor allem der Beitrag von Sabine Schneider »Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz« in diesem Band.

Auf die romantische Frage, wie denn nun das Prosaische in die Sprache komme,³³ antwortet Mach ganz positiv: durch ihre Wissenschaftsförmigkeit. An Stelle der Poesie ist die Wissenschaft zum Paradigma der Sprache aufgerückt, weil beide, die Wissenschaft wie die Sprache, denkökonomisch funktionieren und die Aufgabe haben, Erfahrungen zu ersetzen und zu ersparen, mithin Komplexität zu reduzieren. Auch die Sprache, heißt es in Machs Darstellung der Mechanik (1883), ist eine ökonomische Einrichtung: »Die Erfahrungen werden mehr oder weniger vollkommen in einfachere, häufiger vorkommende Elemente zerlegt, und zum Zwecke der Mittheilung, stets mit einem Opfer an Genauigkeit, symbolisiert.«³⁴ Simplifizierung, Selektion, Abstraktion, Übertragung – all das, was Nietzsche in »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn« (1896) leidenschaftlich verurteilt – funktioniert für Mach erfreulicherweise nach dem Prinzip der abstraktiven Relevanz, auch wenn er es noch nicht so nennt.³⁵ Vielleicht kann man überhaupt sagen, in der Sprach- und Zeichenkrise um 1900 werde ganz einfach die Komplexitätsreduktion entdeckt. Für Mach jedenfalls ist die Natur viel zu komplex, um genau abgebildet zu werden, zumal sie sich in einem fortwährenden Fluß befindet. Im Akt der Benennung stabilisieren die Menschen das, was Herder »den ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinne durchrauschet« nannte, zu Dingen: »Hierin liegt schon ein Absehen von den fortwährenden kleinen Veränderungen,

³³ Schlegel, Kunstlehre (wie Anm. 2), S. 242f.

³⁴ Ernst Mach: Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt. Leipzig 1883, S. 453. An anderer Stelle röhmt Mach die wunderbare Ökonomie der sprachlichen Mitteilung durch den Vergleich mit den Lettern, die die Wiederholung der Schriftzüge ersparen und so »das Wichtigste fixirend, das Gleichgültige übersehend, die starren Bilder der flüssigen Welt« zusammensetzen. Ernst Mach: Die ökonomische Natur der physikalischen Forschung. In: Ders.: Populärwissenschaftliche Vorlesungen. Leipzig 1896, S. 208f. Einige Hinweise zu Machs Sprachtheorie auch bei Andreas Berlage: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994, S. 159ff.

³⁵ Mach, Mechanik (wie Anm. 34), S. 454: »Wenn wir Thatsachen in Gedanken nachbilden, so bilden wir niemals die Thatsachen *überhaupt* nach, sondern nur nach jener Seite, welche für uns *wichtig* ist, wir haben hierbei ein Ziel, welches unmittelbar oder mittelbar aus einem praktischen Interesse hervorgegangen ist. Unsere Nachbildungen sind immer Abstractionen. Auch hierin spricht sich ein ökonomischer Zug aus.« Zum Prinzip der abstraktiven Relevanz vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934]. 2., unveränderte Aufl. Stuttgart 1965, S. 42ff.

welche diese Complexe erfahren, und welche als weniger wichtig nicht beachtet werden. Es gibt in der Natur kein unveränderliches Ding. [...] Die Natur ist nur *einmal* da.«³⁶ Ein Satz von großartiger Lakonie! Er nimmt die Substanzen aus der Welt, auch die Substanz der Individuation. Er erlaubt es, den Wechsel von depressiven Phasen und momentanen Ekstasen, wie er für den Zustand des Lord Chandos konstitutiv ist, als ein und denselben epistemologischen Machschen Zwischen-Raum zu beschreiben. Die Erfahrungen mit der Sprache, welche Erfahrungen erspart oder ersetzt, stürzen den Sprechenden, insofern er nur einmal da ist, in trostlose Selbstentfremdung – die Erfahrungen mit der Natur, insofern sie nur einmal da ist, öffnen ihm die Welt und sich selber auf einmalige, also unaussprechliche Weise.

Mach hat seine Ansicht, daß es in der Natur kein unveränderliches Ding gibt, da die Natur nur einmal da ist, unter anderem auch erzählend begründet. In einer Anmerkung der »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) berichtet er andeutungsweise das entscheidende Erlebnis seiner geistigen Entwicklung. Zunächst war Kant bestimmend für seine philosophische Entwicklung, im Alter von etwa 15 Jahren las er die »Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik«. Dann aber erlebte er am eigenen Leibe, daß die Welt der Erfahrungen kein Jenseits braucht und das Ich kein Nicht-Ich:

Etwa zwei oder drei Jahre später empfand ich plötzlich die müssige Rolle, welche das »Ding an sich« spielt. An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt sammt meinem Ich als *eine* zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend. Obgleich die eigentliche Reflexion sich erst später hinzugesellte, so ist doch dieser Moment für meine ganze Anschauung bestimmend geworden. Uebrigens habe ich noch einen langen und harten Kampf gekämpft, bevor ich im Stande war, die gewonnene Ansicht auch in meinem Specialgebiete festzuhalten. [...] Ich mache keinen Anspruch auf den Namen eines Philosophen. Ich wünsche nur in der Physik einen Standpunkt einzunehmen, den man nicht sofort zu wechseln, braucht, wenn man in das Gebiet einer andern Wissenschaft hinüberblickt, da schließlich doch alle ein Ganzes bilden sollen.³⁷

³⁶ Mach, Mechanik (wie Anm. 34), S. 454f.

³⁷ Ernst Mach: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, S. 21. Zu dem Bild einer zähen Masse, welche an manchen Stellen (dem Ich) fester zusammenhängt, merkt Mach an: »Oft habe ich mich dieses Bildes im Vortrage bedient.« (Ebd., S. 12).

Da ist, »plötzlich«, »im Freien« ein absoluter Augenblick, der dem Erlebenden zuteil wird. Nicht einer der Erkenntnis, denn die markierten Räume des Beobachters, die Umrisse der Wahrnehmung entfallen, so daß der ganze Moment ebenso klar wie konfus ist.³⁸ Aber auch kein Augenblick der *unio mystica* im Sinne der Auflösung oder des Zusammenfallens mit Gott, »die Grenzen schwinden, der einzelne kehrt ins Ganze ein, der Schein ertrinkt im ewigen Wesen«.³⁹ Eher ist es ein umfassendes Zusammenhangserlebnis – in dem (Herderschen oder Machschen) Ozean von Empfindungen fühlt sich das Ich mitschwingend enthalten, nicht aufgelöst, aber ganz und gar durchlässig, »eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend«. So auch die Zusammenhangserlebnisse des Lord Chandos in seinen guten Augenblicken:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. Auch die eigene Schwere, die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. (S. 52)

In diesen ekstatischen Momenten ist auch Lord Chandos selber enthalten; nicht, wie früher, als einer, der Stoffwechsel und Gestaltwandel genießt, der über die Fülle des Lebens verfügt (»und so ging's fort durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand; überall

³⁸ Manfred Sommer hat von diesem Augenblick (der *clara et confusa perceptio*) her Machs ganze Philosophie sehr erhellt als eine Auseinandersetzung mit dem cartesianischen *cogito* und dem Erkenntnismodell der *clara et distincta perceptio* interpretiert. Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt a. M. 1987.

³⁹ Hermann Bahr: Ekstase. In: Ders.: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 137f.; Bahr beruft sich unter anderem auf Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg und Leipzig 1894, und Thomas Achelis: Die Ekstase in ihrer kulturellen Bedeutung. Berlin 1902. – Als mystischer Augenblick – Mystik verstanden als Erfahrung der Einheit mit dem Ganzen – wird Machs Erlebnis jedoch interpretiert von Gernot Böhme: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darmstädter Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985, S. 212ff.

war ich mitten drinnen«, S. 47f.) und in aller Natur sich selber fühlt (S. 47) – er fühlt *sich* nunmehr als *etwas*, auch »die sonstige Dumpfheit meines Hirnes«, die depressive Verarmung, gehört in das »unendliche Widerspiel in mir und um mich«, in den Zusammenhang der Welt. Als junger Autor hatte er selbst den Zusammenhang der Welt gestiftet – nun wird er ihm, dem Nicht-Autor, unverfügbarerweise zuteil. Die Form der Historiographie war früher für ihn ein Erkenntnisgenuss, als »Widerspiel ewiger Kräfte« (S. 46); den Schlüssel zum Aufschließen der Signaturen wollte er selber in die Hand nehmen (S. 48) – nun ist ein Widerspiel der Materien in ihm und um ihn, und die Chiffren sind der Schlüssel seines Körpers. Damit erlaubt Machs Erlebnis-Paradigma, in Bezug auf den Zusammenhang der Welt – ein Bezug, der für Hofmannsthals Poetik zentral ist⁴⁰ – zwei entgegengesetzte Haltungen zu modellieren, die sich moralisch kennzeichnen lassen, als Hochmut vs. Demut, genauer durch die Position des Ich: erst selbstbewußt »ich mitten drinnen«, dann ebenso »etwas«, wie alles etwas ist.

Es gehört zu der Besonderheit des Zusammenhangerlebnisses, daß ontologische Unterschiede entfallen. Auch was erinnert oder nur vorgestellt wird, »alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren«, nimmt am unendlichen Widerspiel der Materien teil. Ja, in den Begegnungen mit der stummen Kreatur wird eben diese Prämisse szenisch entfaltet. Die erste Begegnung, die mit den Ratten, tut sich im Innern des Lords (»Alles war in mir«, S. 51), in seiner Vorstellung auf; die zweite Begegnung, die mit dem Wasserkäfer in der Gießkanne, ist eine optische Wahrnehmung; die dritte Begegnung, Crassus mit der Muräne, erinnert ein Leseerlebnis. Die »Materien«, die dabei gegeneinander spielen, entsprechen offenbar den immerwechselnden Elementenkomplexen, die – weder Empfindung noch Erscheinung – nach Mach die Basisdaten der Welt ausmachen und aus Farben, Tönen, Räumen, Zeiten, Bewegungsempfindungen, Innervationen bestehen. Die Elemente der Körperwelt interagieren mit denen des Leibes,

⁴⁰ Zumindest von »Manche freilich ... (1895) bis zu dem Satz in »Der Dichter und diese Zeit« (1906): »In ihm muß und will alles zusammenkommen« (GW RA I, S. 68); Dichter sind da, um zu schaffen, »zu schaffen aus keinem anderen Antrieb heraus als aus dem Grundtrieb ihres Wesens, zu schaffen den Zusammenhang des Erlebten, den erträglichen Einklang der Erscheinungen«. Ebd., S. 75.

und beide mit denen des Bewußtseins in einer unaufhörlich fließenden Welt: »Die Elemente *bilden* das Ich. *Ich* empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von andern Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt.«⁴¹ Der Unterschied zwischen Sehen und Erinnern oder Vorstellen verschwindet dabei nicht, verliert aber seine privilegierte Stellung. »Der vorgestellte Baum hat eine viel weniger bestimmte viel mehr veränderliche Gestalt, sein Grün ist viel matter und flüchtiger, und er erscheint vor allem deutlich in einem *anderen Feld*«, das heißt für Mach, die Grundbestandteile bleiben dieselben, »und nur die Art ihrer Verknüpfung ist verschieden.«⁴² Daraus folgt eine überraschende Konsequenz für die wissenschaftliche Erkenntnis: sie soll nämlich Tatsachen nicht in Formeln und Gesetze fassen, sondern zu den Basisdaten zurückkehren und sinnliche Tatsachen abbilden:

Wir sind über irgend einen Naturvorgang, z. B. ein Erdbeben, so vollständig als möglich unterrichtet, wenn unsere Gedanken uns die Gesamtheit der zusammengehörigen sinnlichen Thatsachen so vorführen, daß sie fast als ein *Ersatz* derselben angesehen werden können, daß uns die Thatsachen selbst als Bekannte entgegentreten, daß wir durch dieselben nicht überrascht werden können. Wenn wir in Gedanken das unterirdische Dröhnen hören, die Schwankung fühlen, die Empfindungen beim Heben und Senken des Bodens, das Krachen der Wände, das Abfallen des Anwurfs, die Bewegung der Möbel und Bilder, das Stehenbleiben der Uhren, das Klinnen und Springen der Fenster, das Verziehen der Thürstücke und Festklemmen der Thüren uns vergegenwärtigen, wenn wir die Welle, die durch den Wald wie durch ein Kornfeld zieht, und die Äste bricht, die in eine Staubwolke gehüllte Stadt im Geiste sehen, die Glocken ihrer Thürme anschlagen hören, wenn uns auch noch die unterirdischen Vorgänge, welche zur Zeit noch unbekannt sind, sinnlich so vor Augen stehen, daß wir das Erdbeben herankommen sehen wie einen fernen Wagen, bis wir endlich die Erschütterung unter den Füßen fühlen, so können wir *mehr* Einsicht nicht verlangen.⁴³

Vom Hören, Fühlen und Sehen in Gedanken, vom »*Ersatz*«, bis hin zur leibhaften Erschütterung »unter den Füßen« ein veritable Anschauungsunterricht. Wenn sinnliche Vergegenwärtigung zur Poesie gehört, und

⁴¹ Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 37), S. 17.

⁴² Ebd., S. 15f. Konstanze Fliedl hat darauf hingewiesen, daß Machs Sturmlauf gegen die Kontinuität des Ich eine Krise der Erinnerung heraufbeschwört, mit der Konsequenz: das Gedächtnis ist unrettbar. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 22.

⁴³ Mach, Analyse der Empfindungen (wie Anm. 37), S. 144f.

das tut sie zweifellos, so hat Mach hier das Feld der Dichtkunst betreten. Seine Theorie der Basisdaten, darf man folgern, ist für eine Poetik in dem Maße relevant, wie sie sich dem Problem der Erscheinungen zuwendet. Und das kann von Hofmannsthals Konzept des Dichters, dem sogar die Toten lebendig werden, mit Sicherheit gesagt werden: »Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt.«⁴⁴ Ernst Mach fungiert daher, wie ich annehmen möchte, als naturwissenschaftlicher Verbündeter für Hofmannsthals Poetik.

Bezeugt sind konkrete Berührungs punkte. So gibt es eine Visitenkarte Hofmannsthals, auf deren Rückseite er notiert hat: »Mach Die Analyse der Empfindung«, darunter ein Querstrich, darunter das Stichwort: »Phänomenalistisch«; auf Grund der Handschrift dürfte sie aus dem Jahr 1892 stammen.⁴⁵ Außerdem hat Hofmannthal als Philosophiestudent im Sommersemester 1897 eine Vorlesung von Mach »Ueber einige allgemeine Fragen der Naturwissenschaft« belegt.⁴⁶ Er muß demnach mit Machs Gedanken schon vertraut gewesen sein, bevor sich dessen Ruhm über die Universität hinaus verbreitete. Ernst Mach (1838–1916) wurde nach vierjähriger Privatdozentenzeit in Wien 1864 Professor der Mathematik und Physik in Graz, 1867 Professor der Experimentalphysik in Prag. Dort lehnte er vorteilhafte Berufungen nach München und Graz ab und amtierte 1879/80 als Rektor der noch ungeteilten Prager Universität, im Winter 1883/84 für kurze Zeit als Rektor der deutschen Universität. Im Wintersemester 1895/96 wurde er, vermittelt vor allem durch Theodor und Heinrich Gomperz, auf den für ihn zugeschnittenen Lehrstuhl für Philosophie, insbesondere Geschichte und Theorie der induktiven Wissenschaften, nach Wien berufen und las wiederholt »Über die Psychologie und Logik der Forschung«. 1898 ereilte ihn ein Schlaganfall mit rechtsseitiger Lähmung, so daß er in seinen Vorlesungen

⁴⁴ Der Dichter und diese Zeit. GW RA I, S. 67.

⁴⁵ Nicht ganz korrekt, den Strich betreffend, transkribiert in: Jugend in Wien. Hg. von Ludwig Greve und Werner Volke. Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseum (24). Marbach 1974, S. 195. Das Original befindet sich in der Houghton Library in Harvard. Für alle Auskünfte zu dem fameusen Fundstück danke ich Konrad Heumann (Frankfurt a. M.).

⁴⁶ Ebd., S. 73.

beeinträchtigt war und sich im Sommer 1901 entpflichten ließ. Nach seiner Emeritierung ist er Mitglied des Herrenhauses auf Lebenszeit, den persönlichen Adel jedoch lehnt er ab.⁴⁷

Um 1900 wird Mach zur Berühmtheit, zunächst wahrscheinlich dank der zahlreichen Übersetzungen ins Englische.⁴⁸ Die »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« erscheinen 1900 in zweiter Auflage unter dem Titel »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen« (244 Seiten), alsbald 1902 in dritter (286 Seiten), 1903 in vierter (294 Seiten) und 1906 in fünfter Auflage (309 Seiten). Hermann Bahr ist der literarische Zeuge und zugleich Propagandist dieser Entwicklung. Sein Essay »Das unrettbare Ich«, geschrieben im März 1903, wird am 10. April 1903 im »Neuen Wiener Tagblatt«, dann 1904 im Sammelband »Dialog vom Tragischen« gedruckt.⁴⁹ In einer weiteren Huldigung an Mach, der »Philosophie des Impressionismus«, geschrieben im Anschluß an die vorige, ebenfalls im März 1903, bekennt Bahr:

Ich habe in den letzten Monaten viel Mach gelesen. Seine »Analyse der Empfindungen«, die erst fünfzehn Jahre lang unbemerkt gelegen ist, in den letzten Jahren aber plötzlich drei neue Auflagen erfahren hat, ist wohl das Buch, das unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation auf das größte ausspricht.⁵⁰

Bahrs Lektüre ist, genau genommen, eigentlich eine Wiederentdeckung, und zwar aus einem konkreten Anlaß. Im Sommer 1902, zwischen dem 4. Juli und dem 26. August, erschien in der »Neuen Freien

⁴⁷ Vgl. Friedrich Stadler: Vom Positivismus zur »Wissenschaftlichen Weltauffassung«. Am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934. Wien und München 1982.

⁴⁸ Ebd., S. 288. »Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt« (1883) wurde 1893 übersetzt (2. Aufl. 1902); die »Populär-wissenschaftlichen Vorlesungen« (1896) wurden sogar schon ein Jahr früher (1895) übertragen und erlebten rasch (1897, 1898) weitere Auflagen; die »Analyse der Empfindungen« (1886) wurde schon im folgenden Jahr (1887) übersetzt.

⁴⁹ Hermann Bahr: Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte. Hg. von Moritz Csáky. Bd. III: 1901–1903. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 275. Zuvor taucht Machs Name zweimal im Sommer 1900 in Bahrs Tagebüchern auf. (Bd. II: 1890–1900, S. 406f.). Zur Machrezeption von Bahr und Musil (ohne Hofmannsthal!), vgl. auch Claudia Monti: Mach und die österreichische Literatur. Bahr, Hofmannsthal, Musil. In: Giuseppe Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums »Arthur Schnitzler und seine Zeit«. Bern u. a. 1985, S. 263–283.

⁵⁰ Hermann Bahr: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S. 113. Der – bislang nicht beachtete – Hinweis auf Theodor Beer ebd., S. 96f.

Presse« eine Serie von Mach-begeisterten Artikeln aus der Feder eines jungen Naturwissenschaftlers, die im folgenden Jahr als Buch publiziert wurden: »Die Weltanschauung eines modernen Naturforschers. Ein nicht-kritisches Referat über Mach's »Analyse der Empfindungen« von Dr. Theodor Beer Privatdocent für vergleichende Physiologie an der Universität Wien. Dresden und Leipzig 1903«.⁵¹ Die 20 Abschnitte dieser Artikelserie tragen ein bis zwei Motti, beginnend und beschließend mit Francis Bacon, sonst meist von Mach und anderen zeitgenössischen Naturwissenschaftlern. So kommt es, daß man als eines dieser Motti am 10. Juli 1902 Machs Zusammenhangserlebnis in der Zeitung lesen konnte (s. Abb.). Dazu Sätze wie diese:

»Materie« aber ist eben nur die Vorstellung des Komplexzusammenhangs, ein kurzer Ausdruck für die Gesamtheit der von einem gewissen Standpunkt und für bestimmte Zwecke objektivierten Empfindungskomplexe, die Konstatierung einer Gleichung, welcher unsere Vorstellungen, Thatsachen nachbildend, zu genügen haben. Den dunklen Klumpen, den die gewöhnlichen Menschen unwillkürlich hinzudenken, suchen wir vergebens außerhalb jenes grotesken Denkens.⁵²

Unter diesen Umständen halte ich es für durchaus wahrscheinlich, daß sich Hofmannsthal, ähnlich wie Bahr, im Sommer 1902 wieder mit Mach zu befassen begann, in eben jenen Wochen, als er den Chandos-Brief schrieb.

⁵¹ Und zwar im einzelnen in der »Neuen Freien Presse« wie folgt: Das Weltproblem, 4. Juli (S. 1–5); Die Welt als Empfindungskomplex, 10. Juli (S. 15–17); [dito] 17. Juli (S. 15–17); Raum- und Zeitempfindung, 24. Juli (S. 15); [dito] 31. Juli (S. 15–17); [dito] 7. August (S. 15–16); Kausalität und Erklärung, 14. August (S. 18–20); Physik und Biologie, 21. August (S. 15–16); [dito] 26. August (S. 1–4). Für den detaillierten Nachweis bin ich Herrn Dr. Eckart Früh (Wiener Stadt- und Landesbibliothek) sehr zu Dank verbunden.

⁵² Theodor Beer: Die Weltanschauung eines modernen Naturforschers. Ein nicht-kritisches Referat über Mach's »Analyse der Empfindungen«. Dresden und Leipzig 1903, S. 24 und 25f.

Feuilleton.

Mach's „Analyse der Empfindungen“.

Von Theodor Beer.

Das Weltproblem.

„Prudens interrogatio quasi dimidium scientias.“ Bacchus von Verulam.

I.

„Der philosophische Standpunkt des gemeinen Mannes hat Anspruch auf höchste Werthschätzung; er hat sich unablässlich in unmeßbar langer Zeit ergeben, ist ein Naturproduct und wird durch die Natur erhalten. Alles, was die Philosophie geleistet hat — die biologische Berechtigung jeder Stufe, ja jeder Theorie, zugestanden — ist dagegen nur ein unbedeutendes ephemeres Kunstproduct.“ Ernst Mach.

Thiere, Kinder, Naturvölker und unter Culturvölkern wohl auch die weitaus überwiegende Mehrzahl der Erwachsenen, ja der Gebildeteren sogar, machen sich, in ihrem naiven Realismus voll befriedigt, niemals irgend welche Gedanken über die Welt als Vorstellung. Kindern erscheint

Natur- und Völkerkunde.

Mach's „Analyse der Empfindungen“.

Von Theodor Beer.

(Fortsetzung. *)

Die Welt als Empfindungscomplex.

VI.

„Ich habe es stets als besonderes Glück empfunden, daß mir mit fünfzehn Jahren etwa Kant's Prolegomena in die Hand fielen. Diese Schrift hat damals einen gewaltigen unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht. . . . Zwei oder drei Jahre später empfand ich plötzlich die müßige Rolle, welche das „Ding an sich“ spielt: In einem heiteren Sommertage im Freien erschien mir die Welt somit meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend.“ E. Mach.

„Der Erfolg Kant's ist bloß ein Theologen-Erfolg: Kant war, gleich Luther, gleich Leibniz, ein Heumensch mehr in der an sich nicht tacitfesten deutschen Rechtschaffenheit.“ Nietsche.

Der Umstand, daß wir die Dinge in der Regel mit ihren Namen weiter bezeichnen, auch wenn sie sich verändern — was aus praktischer Genügsamkeit und sprachlicher Armut leicht begreiflich ist — versöhnte mit zu der speculativen Unzinnigkeit, ihnen außer den unzweifelhaft gegebenen sinnlichen Eigenschaften noch einen beständigen unerkennbaren Kern zuzuschreiben. Ein Würfel mit

IV

Eigentlich sehen die Dinge erst völlig aus, werden erst ganz evident, wenn sie uns als Spiegelungen unseres Innenlebens entgegentreten.

Robert Vischer,
Der ästhetische Akt und die reine Form (1874)

Es ist wahr, der Chandos-Brief redet weder vom ›Erleben‹ noch von ›Erlebnissen‹. Doch um ihn herum wird das Thema so intensiv besprochen, daß er, auch wenn er davon schweigt, in diesem Gespräch wenigstens andeutungsweise einen Platz erhalten sollte.

Auf der einen Seite die Neubelebung der klassisch-romantischen Poetik mit Hilfe der zeitgenössischen Psychologie. Seit 1878 arbeitet Wilhelm Dilthey an jenem Goetheschen Geheimnis, »das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern«, das heißtt, an der Erforschung der dichterischen Phantasie: »Das Verhältnis zwischen der angesammelten Erfahrung und der frei schaffenden Phantasie, zwischen der Reproduction von Gestalten, Situationen und Schicksalen und ihrer Schöpfung bildet das tiefste Problem in Bezug auf die Erforschung des dichterischen Vermögens.⁵³ Um die Tendenz abzuwehren, Dichtung in Wahrheit, in Gedanken, Ideen, Erkenntnisse aufzulösen, nimmt Dilthey in »Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik« (1887) eine kleinste synthetische Einheit – nicht unähnlich den Machschen Basisdaten – zur Vermittlung von Innen und Außen an, das Erlebnis. Im Erlebnis verbinden sich ein Gemütszustand als Inneres mit einer äußeren Situation, mit Orten oder Personen, zur unauflöslichen Einheit; die Übersetzung von Erlebnis in Gestalt, von Gestalt in Erlebnis ist als »Schillersches Gesetz« die Essenz des ästhetischen Vorgangs.⁵⁴ Damit wird das Erlebnis zur Grundlage aller Poesie erhoben. 1906 veröffent-

⁵³ Wilhelm Dilthey: Ueber die Einbildungskraft der Dichter. In: Zeitschrift für Völkerkunde und Sprachwissenschaft. X (1878), S. 42–104, hier S. 58.

⁵⁴ Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik (1887). In: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Stuttgart und Göttingen 1962, S. 117. Vgl. hierzu Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3. erw. Aufl. Tübingen 1972, S. 60ff.; Karol Sauerland: Diltheys Erlebnisbegriff: Entstehung, Glanzzeit und Verkümmерung eines literaturhistorischen Begriffs. Berlin und New York 1972.

licht Dilthey »Das Erlebnis und die Dichtung«, ein Buch, das Hofmannsthal zustimmend zur Kenntnis nimmt.⁵⁵

Auf der anderen Seite die Gegenbewegung, wonach das Erleben seinerseits schon vorgebildet oder geformt ist, ja, geformt sein muß durch die Prägungen von Poesie und Kunst. Die Fundierungsverhältnisse von Natur und Kunst sind damit umgekehrt: statt daß die Kunst aus der menschlichen Natur entspringt, entspringt die menschliche Natur aus der Kunst. Diese konstruktivistische Inversion kann man generell der *Décadence* zuschreiben, welche bekanntlich das Künstliche gegenüber dem Natürlichen bevorzugt, sie ist jedoch, durch Rückkopplung, aus jeder ästhetischen Erziehung des Menschen abzuleiten. Weshalb sie nicht nur von der Avantgarde vertreten wird, sondern auch von Hofmannsthals akademischem Lehrer, Alfred von Berger:

Von dem Zustande der Phantasie hängt vornehmlich der Culturgrad des Gefühlslebens ab, der Leidenschaften und Affecte des Menschen, in welcher unser Zeitalter entschieden zurückgegangen ist. Man wähne doch nicht, daß das Menschengemüth reine menschliche Gefühle von selbst hervorbringt [...] Nur ein musikalisches Instrument bringt musikalische Töne hervor, und nur der Mensch, der sein Herz zu einem kunstvollen Instrument gemacht hat, wie der Sänger seine Kehle zum Musikinstrument ausbildet, vermag menschlich zu empfinden. Fühlen ist Kunst, nicht Natur, und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor Allem die Poesie.⁵⁶

In seiner Rezension von Bergers »Studien und Kritiken« (1896) rechnet Hofmannsthal den Verfasser zu jenen Menschen, »denen die Dichtkunst ein Erlebnis, oder besser das Erlebnis ihres Lebens war«, und den Dichter überhaupt zu jenen Menschen, die das Wissen erleben, Dichter zu sein: »Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis. Es ist wie in der Frau das Wissen um die Möglichkeit, Mutter zu werden.«⁵⁷ In einem solchen »Erlebnis vor und über allen Erlebnissen« schließt sich der Begriff des Erlebnisses auf eine radikale Weise mit sich selber kurz. Darin öffnet sich zugleich eine dritte Weise, über Erleb-

⁵⁵ Vgl. Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, S. 438f.

⁵⁶ Alfred Freiherr von Berger: Studien und Kritiken. Wien 1896, S. 3. Hofmannsthal hörte von seinem 3. bis zu seinem 7. Semester (1893–1896) regelmäßig Bergers Vorlesungen zu Grundfragen der Ästhetik.

⁵⁷ Über ein Buch von Alfred Berger. »Studien und Kritiken« (1896). GW RA I, S. 231.

nisse zu reden. Aus der Begegnung von Ich und Welt ist ein Grenzwert geworden, der in zwei Richtungen hin operiert. Er kann sich universal erweitern zu einem Spiegelraum der Selbstbegegnungen, er kann sich nahezu auflösen in Elementenkomplexen.

Wir erleben anderes und wir erleben anders, schreibt Hofmannsthal 1892 in einem Brief an Felix Salten, »wir erleben bei 3 Seiten Nietzsche viel mehr als bei allen Abenteuern unseres Lebens, Episoden und Agonien«.⁵⁸ Nietzsche zu lesen ist das größere Abenteuer in einem Leben, das sich ohnehin immer wieder literarisiert – und bei Nietzsche ist zu lesen, was Zarathustra, der Wanderer und Bergsteiger, über sein Erleben sagt:

Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme – ein Wandern wird darin sein und ein Bergsteigen: man erlebt endlich nur noch sich selbst.

Die Zeit ist abgeflossen, wo mir noch Zufälle begegnen durften; und was könnte jetzt noch zu mir fallen, was nicht schon mein Eigen wäre!

Es kehrt nur zurück, es kommt mir endlich heim – mein eigen Selbst, und was von ihm lange in der Fremde war und zerstreut unter alle Dinge und Zufälle.⁵⁹

Der prophetische Philosoph erlebt sich selbst in allem, was ihm begegnet. In den Dingen, Ereignissen, Zufällen außer ihm ist er selbst-formend tätig, so daß, was immer ihm geschieht, nur noch als Manifestation seiner selbst anzuerkennen ist. Hofmannsthal greift diesen Gedanken in einem Text aus dem Jahr 1902 auf, dem erfundenen Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall über Charaktere im Roman und im Drama. »Es gibt keine Erlebnisse, als das Erlebnis des eigenen Wesens«, läßt er darin Balzac sagen.⁶⁰ Das gilt einmal für den Künstler, der es weiß. Aber es gilt auch für die von ihm erfundenen Figuren, die es nicht wissen:

⁵⁸ An Felix Salten, den 27. Okt. 1892. B I, S. 57. Mit den »Episoden und Agonien« nimmt Hofmannsthal sein eigenes Stichwort aus seinem Prolog zu Schnitzlers »Anatol«(geschrieben 1891) wieder auf.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra (Teil III, 1884). Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd. II. München 1955, S. 403. Relevant ist auch der Aphorismus »Erleben und Erdichten« aus »Morgenröthe« (1881). Ebd., Bd. I, S. 1093.

⁶⁰ Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32. Die erste Notiz zu diesem Text stammt vom 19. Juni 1902, nach einem Gespräch mit Alfred von Berger, die Niederschrift erfolgte im Dezember, veröffentlicht wurde er am 25. 12. 1902 in der »Neuen Freien Presse«.

Ja, die Welt, die ich aus meinem Hirn hervorhole, ist bevölkert mit Wahnsinnigen. Alle sind sie so wahnsinnig, meine Geschöpfe, so verrannt in ihre fixen Ideen, so unfähig, das in der Welt zu sehen, was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen, so von Sinnen wie Lear, da er einen Strohwisch für Goneril nimmt. Aber so sind sie, weil sie Menschen sind. Es gibt für sie keine Erlebnisse darum, weil es überhaupt keine Erlebnisse gibt. Weil das Innere des Menschen ein sich selbst verzehrender Brand ist, ein Schmerzensbrand [...], weil eine eigene, mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehende Chemie das Leben immer mehr und mehr zersetzen wird, so daß selbst die Enttäuschungen, der Verlust der Illusionen, dieses unvermeidliche Erlebnis, nicht in einem Block in den tiefen Brunnen der Seele hineinstürzen wird, sondern zu Staub zerrieben, in Atomen, mit jedem Atemzug: so sehr, daß man um 1890 oder 1900 überhaupt nicht mehr verstehen wird, was wir mit dem Wort »Erlebnis« haben sagen wollen.⁶¹

Die Atome des Erlebnisses sind Reize. In dem Maße, wie das Leben, am Leitfaden des Leibes und als Stoffwechsel gedacht, äußere und innere Reize verarbeitet oder, mit Nietzsche gesprochen, interpretiert, in dem Maße wird es die Bekundung seiner selbst. Daran haben und nehmen die Menschen teil. Je feiner freilich die Reize, desto hinfälliger das ehrwürdige Modell des Erfahrungs-, Entwicklungs- oder Bildungszusammenhangs. Hofmannsthal ersetzt es durch das Paradigma der Verbrennung. Die schlanke oder flackernde Flamme eines Lebens leuchtet und beleuchtet, schafft damit wechselnde Gestalten, und dabei verzehrt sie das, was sie zum Brennen bringt.

Von diesem Bild her gibt es eine Antwort auf die Frage, was ein Raphael ohne Hände oder ein Dichter ohne Worte macht. »Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je aus seinem Beruf, Worte zu machen, herausgehen könnte. Eher könnte ein Stein aus eigener Kraft seinen Schwerpunkt verändern«, heißt es in der Berger-Rezension.⁶² Goethes wissenschaftliche Bestrebungen in seiner »Farbenlehre«, die Taten und Leiden des Lichts, dienen als Beleg. Ebenso in einer Aufzeichnung aus dem gleichen Jahr 1896:

Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte. (So auch die ›Farbenlehre‹ zu verstehen.) Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein und kon-

⁶¹ Ebd., S. 36f.

⁶² GW RA I, S. 232

templieren, ja selbst Askese wird er so fassen: sich selbst *sehen* oder das Feuer *sehen*, in welchem er verbrennt.⁶³

Ich möchte allerdings annehmen, daß Lord Chandos, ein erfundener Dichter, der seinen Beruf, Worte zu machen, verläßt, sich doch nicht selbst ganz sehen kann, wenn ihm das Erlebnis des eigenen Wesens widerfährt.

Es ist längst bemerkt worden, daß die Werke, die Lord Chandos schreiben wollte, solche sind, die Francis Bacon geschrieben hat: die Geschichte der ersten Regierungsjahre Heinrichs VIII. entspricht dem Fragment »The beginning of the Reign of King Henry VIII« (1623), die Auslegung der Fabeln und mythischen Erzählungen der Alten entspricht Bacons Mythenexegese in »De sapientia veterum« (1609), die Sammlung der Apophtegmata entspricht den »Apophtegmes: New and Old« (1625).⁶⁴ Es ist noch nicht bemerkt, oder doch noch nicht gesagt worden, daß diese Schreibprojekte auch der Klassifikation der Wissenschaften entsprechen, wie sie Bacon in »De dignitate et augmentis scientiarum« (1623) entwickelt hat. Bacon teilt darin das ganze Gebiet der Gelehrsamkeit, einschließlich der Theologie, nach den drei Seelenvermögen des Menschen ein; das Gedächtnis (*memoria*) ist zuständig für die Geschichte, die Phantasie (*phantasia*) für die Poesie, der Verstand (*ratio*) für die Philosophie. Diese Einteilung, in dieser Reihenfolge, gilt nun aber auch für die »guten Augenblicke« (S. 50). In den ekstatischen Momenten erlebt der Dichter, der keine Worte mehr machen will oder kann, seine eigenen Schreibvorhaben und damit sich selbst, seine eigentliche poetische Potenz: in der Begegnung mit den Ratten, mit dem Wasserkäfer, mit Crassus und seiner Muräne. Auslösend dafür ist die stumme Kreatur. Gewiß, zusammenfassend kommen auch Dinge vor, »eine nützliche Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein« (S. 52), aber diese »stummen und manchmal unbelebten Kreaturen« (ebd.) treten eben doch – vorgestellt, wahrgenommen, erinnert – als redeunfähige Tiere in die einzelnen Situationen ein. Für ein Arbeitsvorhaben,

⁶³ GW RA III, S. 414.

⁶⁴ H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of The Chandos Letter. In: Comparative Literature 13 (1961), S. 1–15, hier bes. 6f.; Riedel, »Homo Natura« (wie Anm. 21), S. 12f.

vermutlich nach 1902, notiert sich Hofmannsthal: »eine durchgehende Kritik der Sprache: das tiefste der Erlebnisse entzieht sich dem Wort, so empfand ichs immer. Worte bringen die Menschen nur auseinander, nicht zusammen. Die wortlose Creatur erfreut und tröstet.«⁶⁵ Und, so möchte ich hinzufügen, sie inspiriert – ihre Stummheit provoziert Poesie. Das ist, was Lord Chandos erlebt, aber nicht sagt; was er schreibend gestaltet, aber nicht sieht.

1. *Historia*. Zur Ratten-Vision des Lord Chandos bemerkt Rudolf Pannwitz 1917: »Hier wird minutiöses durch überspitzte Intensität der Empfindung riesengroß.«⁶⁶ Damit ist ein Moment der Übersteigerung angesprochen, das für den »Todeskampf dieses Volks von Ratten« (S. 51) durchaus charakteristisch ist. Die Vernichtung betrifft ein tierisches Kollektiv, das durch die Intensität der Empfindungen vermenschlicht wird; sie spiegelt sich in zwei weiteren Vernichtungsszenen aus der römischen Geschichte; und diese werden ihrerseits überboten – »aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer« (ebd.) – durch eine mythische Ausrottung, das Sterben der Kinder unter den Augen der Mutter. In die letzte Szene, den Niobe-Vergleich, wird ausdrücklich der Beobachter eingeführt, der auch in den historischen Szenen schon impliziert war. Bei der Vertreibung aus Alba Longa potenziert der Anblick fremden Jammers den eigenen, beim Brand Karthagos muß der Feldherr Scipio weinen, der auf nichts anderes bedacht gewesen war, als diese Stadt zu zerstören.⁶⁷ Wie Scipio ist auch Lord Chandos der Urheber des Unglücks, das ihn ergreift, weniger freilich aus Mitleid, als vielmehr, weil es Gegenwart ist, »vollste erhabenste Gegenwart« (ebd.). Diese Gegenwart, die er als »ein Fluidum des Lebens und Todes« fühlt, als »ein Hinüberfließen in jene

⁶⁵ Das Gespräch und die Geschichte der Frau von W. (das Projekt eines Rahmens um die nachgelassene Erzählung der Josephine von Wertheimstein). SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 57.

⁶⁶ Ebd., S. 294. Die positive Diagnose lautet (ebd.): »Im Grunde liegt eine unendliche übermächtige Liebe zu allem Leben. Sie erträgt Sich selbst nur wenn sie schöpferisch wird.«

⁶⁷ Livius: Römische Geschichte seit Gründung der Stadt. Hg. von Heinrich Dittrich. Bd. I. Berlin und Weimar 1978 (I, 29), S. 47 »Schon füllte ein nicht abreißender Strom solcher Wanderer die Straßen, und der Anblick der anderen ließ bei jedem die Tränen in gegenseitigem Mitleid von neuem fließen«. Bei Livius nehmen die Einwohner von ihren Haus- und Stadtgöttern herzerreißenden Abschied, Hofmannsthal hat dafür ein unscheinbares Indiz, die Steine, eingesetzt. Zum Untergang Karthagos vgl. Polybios: Geschichte. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Übertragen von Hans Drexler. Bd. II. Zürich und München 1963, S. 130f.

Geschöpfe« erlebt, diese Gegenwart verdankt sich andererseits poetisch-rhetorischen Strategien der Vergegenwärtigung. Zu diesen gehört etwa, daß ein Redner sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen versetzt (*evidentia*), daß er Reden realer oder erfundener Personen, ja selbst ihre unausgesprochen Gedanken komponiert (*sermocinatio*), daß er nicht-redefähigen Instanzen, zum Beispiel Tieren und Toten, Stimme, Ausdruck, Worte verleiht (*prosopopoeia*).⁶⁸ Szenische Darstellung ist, neben den erfundenen Reden, das klassische Mittel der klassischen Historiographen, Evidenz herzustellen – hier wird sie geradezu multipliziert von einem Autor, dem in früheren Tagen aus dem Sallust »wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form« zugeflossen war (S. 46), der jetzt aber nichts von seinem Schreiben weiß, um aufzugehen in dem gelösten Anteilnehmen, dem »Hinüberfließen in jene Geschöpfe«. In diesem Fluidum verschwindet auch jene Figur der beseelenden Sprachgebung, die nach Paul de Man »the master trope of poetic discourse« darstellt, die Prosopopöie.⁶⁹ Gewiß, die Ratten sprechen nicht, aber sie sind geladen mit Ausdrucksfähigkeit, mit Wut, Ohnmacht und Verzweiflung, mit Blicken und Zähneknirschen, sie werden Gesicht und Person⁷⁰ im Augenblick der Vernichtung, »als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte« (S. 51), die expressive Grimasse, die der Seele eines Tieres zugesprochen wird, das in der Seele eines Menschen stirbt, indem es sich gegen das Schicksal zu behaupten sucht.

⁶⁸ Bei Lausberg unter die Rubrik der affektiven Gedankenfiguren eingereiht. Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960. Tatsächlich grundlegend zum Problem der Evidenz ist Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart und Weimar 1997, S. 209–225.

⁶⁹ Paul de Man: Lyrical Voice in Contemporary Theory. In: Lyric Poetry beyond New Criticism. Hg. von Chaviva Hošek und Patricia Parker. Ithaca und London 1985, S. 62. Umfassend dazu Bettine Menke: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.

⁷⁰ Die Grundbedeutung von Prosopopöie ist »zur Person machen«, ausgehend von *πρόσωπον* (Gesicht). Vgl. auch »Die Briefe des Zurückgekehrten« (1907): »Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe, ein heiliges, bestimmtes Zeichen. Darin steht eine Gegenwart der Seele, und so auch beim Tier«. SW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe, S. 159; vgl. Renate Böschenstein: Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache. In: HJb 1 (1993), S. 137–164.

2. Poesis. Auch in einem anderen Zusammenhang erlebt Lord Chandos, was er schreiben wollte, nur daß es ihm unkenntlich ist. Ihm schwiebte eine Mythenallegorese vor, um sich der »unerschöpflichen Weisheit« (S. 47) der Götter- und Heroengeschichten zu bemächtigen, wobei er in die mythischen Gestalten eintauchen und sich so verwandeln würde, daß ihre Bedeutung wunderbarerweise durch ihn zur Sprache käme: »verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden« (ebd.). Das Pfingstwunder der Allegorese findet nicht statt, an seiner Stelle wird ihm eine präzise Vision zu teil: unter einem Nußbaum eine halbvolle Gießkanne »und das Wasser in ihr, das vom Schatten des Baumes finster ist, und ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert« (S. 51). Der Schwimmkäfer »auf dem Spiegel dieses Wassers« hat Bedeutung, ohne daß man eintauchen oder sich in ihn verwandeln müßte, insofern man sich, wahrnehmend oder lesend, in ihm spiegelt. Dieses Angebot geht vom »dunklen Ufer« aus, das – schon durch die Assonanz mit »rudert« – anderes bezeichnen kann als nur »die Begrenzung einer Wasserfläche unter schlechten Sichtverhältnissen«. Dadurch wird die Situation mehr als eine »Zusammensetzung von Nichtigkeiten« (ebd.), sie wird symbolisch. »Symbolismus im weiten Sinn«, notierte sich Hofmannsthal 1894, »Die uneingestandenen Seelenvorgänge, die ins Kunstwerk eingewebt werden.«⁷¹ Doch schon im Wahrnehmen der Welt bilden sich Symbole, wenn eine bestimmte Gestalt sich vom unbestimmten Hintergrund abhebt als präzise Vision: »Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.«⁷² Diese symbolische Situation erlebt Lord Chandos geradezu körperlich als heilig, die »Gegenwart des Unendlichen« (S. 52) durchschauert ihn zutiefst, und noch nach Wochen vibriert in ihm »das Nachgefühl des Wundervollen«.

3. Philosophia. Das Stichwort »Spiegel« kehrt geradezu überdeutlich wieder in der Erinnerung an Crassus und seine Muräne, »eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfgesehenen Details«, also gleichfalls eine präzise Vision.⁷³ Crassus' Liebe zu dem »dumpfen, rotäugigen,

⁷¹ GW RA III, S. 380.

⁷² Brief an Ernst Bernhard, anlässlich seiner Umfrage zum Prozeß der dichterischen Konzeption, vom 6. Dez. 1901. B I, S. 336.

⁷³ Ebd., S. 337.

stummen Fisch« (S. 53) funktioniert tatsächlich als »ein Spiegelbild meines Selbst, über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen« (S. 53f.), denn die ekstatischen Augenblicke übertreffen an Liebesintensität alle bisherigen Liebeserfahrungen:

Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag. (S. 52)

Indem Lord Chandos seine eigenen Erlebnisse in Crassus zusammengefaßt und gespiegelt sieht, öffnet sich ein Angebot zur Reflexion: die mehr oder weniger mystische Teilhabe am Zusammenhang der Welt erschöpf sich nicht in Identifikationen, wie bei den Ratten, oder in der Verehrung des Heiligen, wie beim Wasserkäfer – sie ist vor allem eine umfassende Erfahrung der Liebe, zu allem Lebendigen, selbst zum Leblosen, und zu sich selbst. Hatte der junge Autor noch aus allem möglichen Material sein ›Nosce te ipsum‹ zusammenstellen wollen, auf dem Weg zur Selbsterkenntnis im Spiegel der ganzen Welt, so findet er sich jetzt in einer nur noch ›törlicht‹ (S. 54) zu nennenden, erkenntnislosen Art der Selbsterfahrung. Ein intensives körperliches Erleben, ein Vorgang im Hirn, ein fieberisches Denken ohne Worte, »als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelt« (S. 54). Die glückhaften, ja beseligenden physiologischen Ereignisse entsprechen damit genau dem Unglück der diskursiven Ereignisse im Reden und Lesen. So führt auch der Gärungsprozeß dieser Wirbel nicht zu einer ausgesprochenen Selbst-Erkenntnis, sondern »irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens« (S. 54). Dorthin, wo die Grenze des Sagbaren nicht mehr stimuliert.

Die drei markanten Beispiel für die »guten Augenblicke«, so möchte ich zusammenfassend sagen, sind Erfahrungen, die jeweils früher entworfene Schreibprojekte aufnehmen, um sie zu korrigieren; im Fließen, im Schauer, in der Gärung thematisieren sie ein Erleben, das sich selber nicht aussagen kann und unfäßlich bleibt; das aber, als Ausgesagtes, Archistrategien der Poesie vorführt, insbesondere solche der Vergegenwärtigung, die Prosopopöie, das Symbolisieren, die Spiegelung. Damit hält sich sprachliche Kreativität – in einer Gestalt, die dem Ich nicht mehr gehört, keine Werkherrschaft – präsent in einer Geschichte, deren Held seinen Beruf, Worte zu machen, verliert und kündigt.

*Verwandelt sah ich schon die Dichter
und gegen sich selber den Blick gerichtet.*

Friedrich Nietzsche:
Also sprach Zarathustra (1883)

Hofmannsthals unvergleichliche Formulierung, es sei der Beruf eines Dichters, Worte zu machen, stellt allerdings den Dichter auf eine Stufe mit allen anderen Geschäftigen im Wortgewerbe. Tatsächlich durchdringen sich in den europäischen Hauptstädten um 1900 das Zeitungswesen und die literarischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen Öffentlichkeiten in einer bislang ungekannten Verdichtung. Und wenn der Dichter von seinem Beruf leben will, ist er eben auch zu »vielfachem Verkehr mit dem inferiorsten jüdischen und christlichen Zeitungsvolk« genötigt.⁷⁴ Schließlich erscheint der Chandos-Brief, wie wohl die meisten sprachlichen Kunstwerke der Zeit, zunächst in einer Zeitung, in zwei Teilen am 18. und 19. Oktober 1902 in der Berliner Tageszeitung »Der Tag«. Es zeichnet gerade diesen Text aus, daß er sich frei hält von der Medien-, Kollegen- oder Publikumsschelte, die seit der Ausgestaltung des literarischen Markts, seit der Goethezeit also,⁷⁵ traditionell zur Abgrenzung von Dichtung und Öffentlichkeit dienen. Aber es geht ihm ja auch nicht um Abgrenzung, sondern um Revision. Durchaus im Sinne Zarathustras: »Und wer von uns Dichtern hätte nicht seinen Wein verfälscht? Manch giftiger Mischmasch geschah in unsren Kellern, manches Unbeschreibliche ward da getan.«⁷⁶

Die Revision fällt in das erste Jahr von Hofmannsthals Existenz als freier Schriftsteller. Im Sommer 1901 hatte er geheiratet und das Rodauner »Fuchsschlössel« bezogen; im Dezember 1901 brach er das eingeleitete Habilitationsverfahren an der Universität Wien ab. Nun war er ganz auf seine Ressourcen als Dichter angewiesen, darunter wohl als

⁷⁴ Brief an Alfred Walter Heymel vom 24. Okt. 1910. BW Heymel I, S. 36.

⁷⁵ Das zentrale Ereignis ist der Xenienstreit im Anschluß an Schillers »Musenalmanach auf das Jahr 1797« (1796), das zentrale Dokument Herders Preisschrift von 1778 »Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten« (1781).

⁷⁶ Friedrich Nietzsche: Werke Bd. II. (Anm. 59), S. 383.

wichtigste seine Erlebnisfähigkeit. »Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe«, hatte er sich schon 1894 notiert.⁷⁷ Doch nicht nur Bilder formen das Erleben, auch die Sprache ist erlebbar. »[...] wir sprechen gern und gut und erleben im Zusammensein, im schnellen Reden manchmal halb und unbewußt sehr hübsche Dinge«, heißt es in dem frühen Brief an Felix Salten (1892).⁷⁸ Ein späteres Zeugnis aus dem Jahr 1908 übermittelt Harry Graf Kessler in seinen Tagebüchern:

Ich könnte mir gar nicht vorstellen, was die Sprache für den Dichter bedeute. Sie sei wie die Haut seines Wesens; ihm die Sprache nehmen, sei ihm fast Alles nehmen. Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihen mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Andrer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner als je in einer Dichtung gelingen könne. Während sonst für ihn die wunderbarsten Momente diese des Selbstgesprächs, der halbwachen, halbtäumenden Phantasie seien, passiere ihm jetzt das Lächerliche, daß er mit sich selber französisch rede.⁷⁹

Auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen gibt es für Hofmannsthal ganz offenbar ein utopisches Dichten, das nur ein Dichter erleben und sich vorstellen, aber nicht einmal ein Dichter verwirklichen kann. Dieses utopische Dichten säumt auch die »guten Augenblicke« des Lord Chandos.

In Lord Chandos hat Hofmannsthal einen Dichter erfunden, der erleben muß, wie sich ihm die Sprache versagt. Da er gleichwohl ein Dichter bleibt, bleibt ihm auch das Wissen um sich selbst, »sein tiefstes Erlebnis«, und mit ihm seine Erlebnisfähigkeit. Diese hat sich durch den Ausdrucks- und Selbstverlust verändert; anstelle eines kontinuierlichen und ich-zentrierten Weltzusammenhangs werden ihm diskontinuierliche Zusammenhangserlebnisse zuteil, in denen sein Ich, dezentriert, in Liebe aufgeht. Die poetischen Archistrategien, die er erzählend hierbei ins Spiel bringt, fallen jedoch nicht in seinen Erlebnishorizont. Statt dessen entwirft er an zwei Stellen – im Anschluß an die symbolische Situation

⁷⁷ GW RA III, S. 382.

⁷⁸ An Felix Salten, den 27. Okt. 1892. B I, S. 57.

⁷⁹ Werner Volke: Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 (1987), S. 74.

mit dem Wasserkäfer und als Abschluß seines Briefes – ein utopisches Dichten: das die Cherubim niederzwingen könnte, so daß die Rückkehr ins Paradies möglich wäre (S. 52), das in der Sprache, »in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen« und in der Sprache der Toten (S. 54) zum Ausdruck käme. In dieser Gegenbewegung behauptet sich ein aktives, formenwollendes Moment gegen die Passivität des ekstatischen Erlebens. Entsprechend etwa einer späten Notiz Hofmannsthals im »Buch der Freunde« (1921): »In Er-leben ist ein aktivischer Ursinn, wie in Er-reichen, Er-eilen; aber niemand hört ihn mehr, und wir haben ein reines Passivum daraus gemacht.⁸⁰ Entsprechend vor allem aber auch der Poetik der Goethezeit, die das künstlerische Erleben zweipolig konzipiert und poetische Ausdruckskraft, im *re-entry*, bereits zum wirkenden Bestandteil poetischer Eindrücke gemacht hatte.

In diesem Rückbezug auf die ältere klassisch-romantische Poetik zeigt sich vielleicht auch die Traditionsbinding eines Textes, der kühn die klassische Ich-Instanz der kreativen Reproduktion verabschiedet und sich damit, radikal wie kein anderer der Jahrhundertwende, dem Thema des Sprachzerfalls gestellt hat. Wenige Jahre später werden bereits die Jüngeren, so die Futuristen um 1909, aus der Dekomposition sprachlicher Zeichen poetische Funken schlagen, anstatt sich eine imaginäre Poetik zu erträumen. Und rund ein Jahrhundert später wird W. G. Sebald in »Austerlitz« (2001) von dem Zusammenbruch eines Autors erzählen, der alle Manuskripte und alles, was mit seiner Schrift bedeckt ist, in seiner Verzweiflung frei gibt zur Verwesung und unter dem Komposthaufen begräbt. Freilich, auch diese Geschichte muß erlebt, erzählt und aufgeschrieben werden.

⁸⁰ GW RA III, S. 237.

Das Leuchten der Bilder in der Sprache Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz

Der als Sprachkrise inszenierte »mystische Weg«, den Hofmannsthal rückblickend als Weg des Lord Chandos beschworen hat, bezeichnet weniger den »Anstand des Schweigens«, als vielmehr eine literarisch äußerst produktive und semiotisch folgenreiche Poetologie des inneren Sehens, der endogenen Bilder des Bewußtseins.¹

Nicht das sprachskeptische Verstummen des dichterischen Wortes vor der stummen Wesenheit des Lebens führt der »Brief« des Lord Chandos in seiner sprachgewandten Verzweiflung vor. Nicht die schlichte Wiederholung des kulturkritischen Topos von der Abstraktheit und Konventionalität der Begriffssprache kann seine Pointe sein – eines

¹ Ad me ipsum (ab 1916) GW RA III, S. 601. Zweifellos gibt es strukturelle Entsprechungen dieses inneren Sehens zum Paradigma einer immanenten, »gottlosen« Mystik der Moderne, das die Arbeiten von Martina Wagner-Egelhaaf (Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1989) und Uwe Spörl (Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u. a. 1997, S. 353–383 zum ›Chandos-Brief‹) rekonstruiert haben. Daß Hofmannsthal sich mit modernen Mystikern wie Maurice Maeterlinck oder Rudolf Kassner auseinandergesetzt hat, ist bekannt. Demgegenüber soll hier das Augenmerk nicht so sehr auf das ganz Andere eines inneren Seelenauges als höheres, gleichsam bildloses Schauen gerichtet sein, sondern im Gegenteil auf den visuellen Eigensinn, das sinnesphysiologisch und anthropologisch konkret Sinnliche der endogenen Bilder des Bewußtseins, auf die visuelle Eigenlogik solcher nicht durch Referenz abgesicherter Vorstellungsbilder. – Berührungen ergeben sich auch zu den Arbeiten von Gerhard Neumann über »Hofmannsthals Poetik des Visionären« als Schöpfungsphantasie und Schwellenüberschreitung (»Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthals Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter 30 [1991] Nr. 112, S. 61–75). Dem Begriff des »Visionären« möchte mein Beitrag durch diskursive Vernetzung neue Facetten und eine etwas andere Wertung abgewinnen, z. B. eine meines Erachtens wichtige Differenzierung zwischen den visuell eigensinnigen Halbschlafbildern als eigentlich Schwellenphänomenen und der bedeutungsschwereren Bilderschrift des Traums. Auch würde ich dem Jahr 1907 nicht dieselbe Sonderstellung einer Wende in Hofmannsthals Poetik zuweisen, sondern sehe in Hofmannsthals Poetik der inneren Bilder eine durchgängige Struktur seines Schreibens, wofür ein so früher Text wie der Prolog »Zu lebenden Bildern« von 1893 ein Beleg wäre (GW GD I, S. 65f.). – Eine ähnliche Akzentuierung des Begriffs »Vision« nimmt Helmut Pfotenhauer vor (vgl. die Angaben in Anm. 18). Dem wechselseitigen produktiven Gedankenaustausch in vielen Gesprächen und gemeinsamen Oberseminaren mit ihm verdankt meine Studie viel.

Topos zumal, dessen sich Hofmannsthal bereits in den neunziger Jahren in Vorträgen und Rezensionen in durchaus konventioneller Geläufigkeit bedient.² Dem vielzitierten »Ekel vor den Worten« steht schon in der Mitterwurzer-Rezension »die tiefe Einsicht des Künstlers in sein Material« gegenüber, welche die Vorstellung einer gleichsam zeichenlosen Unmittelbarkeit naiv erscheinen lässt.³ »Es ist töricht zu denken«, notiert Hofmannsthal 1896 unter der Überschrift »Macht der Worte im Allgemeinen«, »dass ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte.«⁴ Bezeichnenderweise formuliert er diese Einsicht in die Unhintergehbarmkeit des eigenen Mediums zum einen in Auseinandersetzung mit Goethes »Farbenlehre« und zum anderen im assoziativen Kontext der mystischen Schau, also im Zusammenhang einer Faszination durch das Visuelle. »Wenn er schweigt und ein Heiliger wird, so wird er auch ein Dichter-Heiliger sein und kontemplieren«,⁵ und als Asket werde er stets »sich selbst sehen«, sich selbst zugewendet bleiben somit, selbstreflexiv in einem wörtlichen Sinne.

Das Sprachdrama des Lord Chandos, das ein Ringen um »etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares« inszeniert, die Suche nach einem »Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte«, ein Tasten nach Worten, welche die Cherubim, die strahlenden Engel der Erleuchtung bezwingen könnten,⁶ begründet demnach keine Poetik des Schweigens,⁷ sondern führt Hofmannsthals literarische Ima-

² So ist es der rhetorische Gestus einer *captatio benevolentiae*, wenn er 1896 einen Vortrag über »Poesie und Leben« mit dem aus der Kunstsprache vertrauten Unsagbarkeits-topos beginnt und die eigene Rede dadurch in Frage stellt, »daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stumpfes Wesen ganz von selber entzieht, und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründen der Künste hineingekommen ist.« GW RA I, S.13.

³ GW RA I, S. 479, 481.

⁴ GW RA III, S. 414.

⁵ Ebd.

⁶ Ein Brief, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50, 54, 52.

⁷ Auch Ernst Osterkamp sieht im »Brief« einen »Schlüsseltext für die Poetik des Schweigens in der literarischen Moderne« nur insofern, als er in seiner paradoxen Verfaßtheit elaborierter Vermittlung von Sprachlosigkeit zeige, daß das »Schweigen nur unter der Bedingung der Sprachbeherrschung seine kommunikative Funktion entfaltet und *Ausdruck* wird«: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: Hjb 2 (1994) S.111–137, hier S. 111–114. – Die rhetorische Inszenierung eines Redens unter der Prämisse des Schweigens untersucht Andreas Härter: Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals »Brief«. Bonn 1989.

gologie als medienbewußte Poetik der Evidenz vor. Chandos' erleuchtete Augenblicke sind Illuminationen im Spannungsfeld von Sprache und Bild. Die Beschwörung eines Jenseitigen der Sprache mit den Mitteln der Sprache nimmt die Herausforderung an, welche von der Faszination eines anderen Mediums ausgeht, dessen scheinbar sprachlich nicht einholbare Verheißung von Zeichenfülle Sprachanstrengungen provoziert und zum experimentellen Ausloten der Sprachgrenzen ermächtigt.⁸ Die Irritationen des Lord Chandos lassen sich infizieren von der Macht und der Aporie der Bilder. Ihr Thema ist die kreative Potenz der visuellen Welterfassung und ihre Pathologie, die poietische Leistung des weltzeugenden Blicks und die halluzinatorische Haltlosigkeit der »fliegenden, vagen Bildersprache«, wie sie in dem frühen Prosatext »Das Glück am Weg« genannt wird.⁹ Es geht um die paradoxe Logik einer Evidenz im Verworrenen und die Schwierigkeit einer sprachlichen Fixierung dessen, was per definitionem jenseits der Aufmerksamkeitsschwelle des intentionalen Bewußtseins liegt. Eine paradoxe Struktur, das Dilemma eines grenzüberschreitenden Denkens in die dunkle Rückseite des Denkens hinein, kennzeichnet die Bilddiskurse um 1900 und ist zugleich die Quelle einer Faszination, von der Hofmannsthal sich anstecken und inspirieren läßt.

⁸ Dieses »Anders-Streben« (Walter Pater) zur Nachbarkunst ließe sich natürlich auch im Verhältnis zur Musik und zu anderen nichtsprachlichen Medien zeigen, was hier außer Acht bleiben muß. Der Zusammenhang zwischen Sprachkrise und medialen Überschreitungen ist in den letzten Jahren Gegenstand intensiver Forschung geworden. Zur These einer Poetik der Evidenz um 1900 als Medienreflexion im Bezug auf die Bilder umfassender mein Aufsatz: Evidenzverheißung. Thesen zur Funktion der »Bilder« in literarischen Texten der Moderne um 1900. Erscheint in: Inszenierungen in Schrift und Bild. Hg. von Gerhard Neumann und Claudia Öhlschläger. Bielefeld 2004. Zu diesem Thema fand im April 2003 eine Tagung in Würzburg statt, der Tagungsband wird voraussichtlich 2004 erscheinen: Poetik der Evidenz. Die literarische Verheißung der Bilder um 1900. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Unter dem Titel »Verheißung der Bilder. Poetik der Evidenz um 1900« wird auch meine Habilitationsschrift in nächster Zeit erscheinen.

⁹ Das Glück am Weg. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 9.

I Hofmannsthal und die Diskussion um die Eigenlogik der inneren Bilder

Ursula Renners Monographie über »Die Zauberschrift der Bilder« hat die Bedeutung der bildenden Kunst für Hofmannsthals Gesamtwerk in umfassenden Recherchen und überzeugenden Interpretationen eindringlich vor Augen geführt.¹⁰ Sie erkennt die Bedeutung von Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst nicht nur in stofflicher Anregung – etwa als Bereitstellung von ikonographischem Material, von kulturellen Bildformeln, die in den poetischen Texten refiguriert würden –, sondern sieht sie motiviert von der Suche nach einer »Semiotik der Sinne«, einem poetischen Diskurs der Unbegrifflichkeit, welcher der subjektiven Wahrheit der Seele eher gerecht werde.¹¹ Dieser medialen Spur möchte ich im folgenden weiter nachgehen, wobei das Augenmerk stärker auf der spezifischen Verfaßtheit von Hofmannsthals Anthropologie der inneren Bilder und ihrem sowohl spannungsvollen als produktiven Verhältnis zum Medium der Sprache liegen soll. Entgegen früherer Forschungskonvention von der Wissenschaftsfeindlichkeit Hofmannsthals soll auf die enge Verflochtenheit dieser Poetologie des inneren Sehens mit theoretischen Bilddiskursen der Zeit aufmerksam gemacht werden, die Hofmannthal auf ihr kreatives Potential und ihre semiotischen Möglichkeiten befragt. Es gibt einen dichten argumentativen Zusammenhang zwischen den für Hofmannthal relevanten Diskussionen, die alle das Problem der visuellen Logik als Aporie der Bewußtseinsschwelle verhandeln, und das heißt als Übersetzungsproblem zwischen den unterhalb der Apperzeptionsschwelle verbleibenden visuellen Empfindungen und ihrer symbolisierenden Deutung durch Denken und Sprache. Nietzsches prägnante Metapher des mehrfachen Sphärensprungs zwischen

¹⁰ Ursula Renner: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg 2000.

¹¹ Ebd., Einleitung, bes. S. 11f., S. 23.– Zum Zusammenhang zwischen dem Medium der Malerei und der inneren »Vision« vgl. »Die Malerei in Wien«, GW RA I, S. 526: »Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Tätigkeit; daß Malen etwas mit Denken, Träume und Dichten zu tun hat.«

Nervenreiz, Vorstellungsbild und Sprachlaut in »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« bringt dieses zeittypische Problem auf den Punkt.¹² Hofmannsthal spricht in einer frühen Aufzeichnung von 1891 von der »via dolorosa« der Gedanken vom »Gefühlswerden zum Bewußtwerden, vom Bewußtwerden zum Verstandenerwerben und vom Verstandenerwerben zum Ausgedrücktwerden.«¹³ Konsequenz ist eine radikal konstruktivistische Auffassung der Welt, welche die vom Gehirn produzierten Bilder als nichtmimetische, illusionäre Übersetzungen einer nervösen Eigendynamik auffaßt und sie damit schon im Ursprung, vor der Sprachgebung, mit Zeichenprozessen befaßt sieht.

Betroffen ist zum einen die Kunsththeorie als Theorie des »Sehens um seiner selbst willen«, der »Sichtbarkeitsgebilde« im Sinne Konrad Fiedlers, wie sie im Umkreis Hofmannsthals vor allem der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe zum leitenden Gesichtspunkt seiner Interpretation der malerischen Avantgarde macht.¹⁴ »Durch Maler sehen lernen« notiert Hofmannsthal 1902, und greift damit ein Schlagwort auf, das in der Kunsththeorie den radikalen epistemischen Anspruch der Bildkünste auf »Urbarmachung eines Stückes der Welt« (so Meier-Graefe) erhebt.¹⁵

¹² Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1, S. 875–890, hier S. 879 (im folgenden als KSA zitiert).

¹³ GW RA III, S. 333.

¹⁴ Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887). In: Schriften zur Kunst. Hg. von Gottfried Boehm. Bd. 1. München 1991, S. 153. Luzide die Einleitung von Boehm, S. VII–XCVII. – Stefan Majetschak (Hg.): Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsththeorie im Kontext. München 1997. – Lambert Wiesing: Von der Sichtweise zur Sichtbarkeit: Konrad Fiedler. In: Ders.: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek 1997, S. 145–208. – Die Zentralstellung von Meier-Graefe haben die neuen Veröffentlichungen von bislang unpubliziertem Material gezeigt. Vgl. vor allem den von Ursula Renner herausgegebenen BW Meier-Graefe. – Catherine Krahmer: Meier-Graefes Weg zur Kunst. In: Hjb 4 (1996) S. 169–226. – Julius Meier-Graefe: Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente. Hg. und kommentiert von Catherine Krahmer. Göttingen 2001. Zur epistemologischen und medialen Radikalität der Kunsliteratur Fiedlers und Meier-Graefes vgl. meinen Aufsatz: Utopie Bild. Formen der Ikonisierung in der Kunsliteratur um 1900. In: Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp. Köln 2001, S. 184–208.

¹⁵ GW RA III, S. 441: »Durch Maler sehen lernen. Erhabenheit eines Heumandels, einer Straße, eines Gasometers. Man sieht, daß die größten Maler nicht ausgewählt haben, sondern niedergeworfen waren von der Schönheit jedes entgegenkommenden Dinges.« Wie diese

Die Theorie des reinen Sehens bezieht sich in ihren Argumentationen auf die physiologische Optik und Wahrnehmungspsychologie, die in diesen Diskussionen eine Zentralstellung einnimmt, als Theorie der Gesichtswahrnehmungen und ihrer imaginären Verarbeitungen. Der Einfluß der sinnesphysiologischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts, ausgehend von Johannes Müller, über seine Schüler Hermann Helmholtz, Emil du Bois-Reymond, Ernst Brücke bis zu Wilhelm Wundt ist um 1900 nicht nur in naturwissenschaftlichen Kontexten allgegenwärtig.¹⁶ Auch Hofmannsthal hatte ein Exemplar von Wilhelm Wundts berühmtem Lehrbuch »Grundzüge der physiologischen Psychologie« in seiner Bibliothek.¹⁷ Von genuin ästhetischem und poetologischem Interesse sind die Übergangs- und Grenzphänomene der subjektiven Gesichterscheinungen, von den durch das Eigenlicht der Netzhaut erzeugten entoptischen Erscheinungen über die Halluzinationen der Halbschlafbilder bis zu ihrer symbolisierenden Ausgestaltung in den eigentlichen Traumbildern. Einen besonders prägnanten Spezialfall dieser Anthropologie endogen erzeugter Bilder des Bewußtseins stellen die sogenannten »phantastischen Gesichterscheinungen« dar, im dunklen

Maler wählt auch Lord Chandos in seinen »guten Augenblicken« nicht aus. Vielmehr »heben sich« die stummen Dinge, über die »sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwieggleitet«, seinem »beglückten Auge« »entgegen«, »Plötzlich«, in »irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht«, »springt« etwas »ins Auge«, »zwingt« ihn zur Wahrnehmung. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50–53. Das Zitat von Meier-Graefe stammt aus der vierten Auflage der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.« Bd. 1. Leipzig 1924, S. 225. Vgl. auch Bd. 3. München 1915, S. 690: »Sehen lernen ist alles.« Hofmannsthal besaß die erste Auflage, Stuttgart 1904.

¹⁶ Eine informative Zusammenfassung bietet Ursula Baatz: Licht – Seele – Augen. Zur Wahrnehmungspsychologie im 19. Jahrhundert. In: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Hg. von Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircker. Wien 1989, S. 357–378. – Interessant vor allem die Forschungen Jonathan Crarys zum Zusammenhang von Sinnesphysiologie, Mediengeschichte und Kunsttheorie: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden/Basel 1996.– Ders.: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt a. M. 2002. – Zu ähnlichen Ergebnissen kommt die Studie von Bernd Stiegler: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001.

¹⁷ Es handelt sich laut Michael Hamburger (Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion 55 [1961] S. 15–76, hier S. 26) um die vierte Auflage: Wilhelm Wundt: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Leipzig 1893. Sie weist allerdings keine Anstreicherungen auf.

Gesichtsfeld aufleuchtende Halluzinationen am Übergang von Wachen und Traum. Helmut Pfotenhauer hat die diskursive Geschichte dieser Halbschlafbilder durch das neunzehnte Jahrhundert verfolgt und zeigt deren poetologische Relevanz an literarischen Beispielen von Jean Paul bis Hofmannsthal.¹⁸ Harry Graf Kessler notiert 1908 in einem Tagebucheintrag über ein Gespräch mit Hofmannsthal:

Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn [Hofmannsthal, S. Sch.] immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Andrer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung gelingen könne.

Die »wunderbarsten Momente« seien für ihn »diese des Selbstgesprächs, der halbwachen, halbträumenden Phantasie.«¹⁹

Es ist offenkundig, daß Hofmannsthal die sinnesphysiologischen Diskussionen über die Logik der inneren Bilder bei abgesenktem Bewußtseinszustand gekannt haben muß. 1906 denkt er in seinen Aufzeichnungen über eine Stelle aus Goethes »Wahlverwandtschaften« nach, die eine der wichtigsten Belegstellen dieser Diskussion war und bis hin zur Eidetik der Entwicklungspsychologen Erich R. Jaensch und Oswald Kroh in den zwanziger Jahren immer wieder zitiert wurde – dort als Beleg für Lebhaftigkeit und Bewegtheit der »subjektiven Anschauungsbilder« als besondere Ausprägung des Eidetikers.²⁰ Hofmannsthals Essay von

¹⁸ Helmut Pfotenhauer: Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu. In: Jean-Paul-Jahrbuch 38 (2003) S. 78–110. – Ders., Hofmannsthal, die hypnagogischen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900. Erscheint in: Poetik der Evidenz. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2004. – Eine im engeren Sinn medizinhistorische Einordnung bei Dietmar R. Czycholl: Die phantastischen Gesichterscheinungen. Ein Überblick über die Literatur zu dem von Johannes Müller beschriebenen Phänomen und Experimente mit rhythmischer photischer Stimulierung. Frankfurt 1985. Eine Edition des Standardwerks von Johannes Müller bei: Ulrich Ebbecke (Hg.): Johannes Müller, der große rheinische Physiologe mit einem Neudruck von Johannes Müllers Schrift »Über die phantastischen Gesichterscheinungen«. Hannover 1951.

¹⁹ Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 5. Mai 1908. Zitiert nach Werner Volke: Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 (1987) S. 50–107, hier S. 74.

²⁰ Oswald Kroh: Eidetiker unter deutschen Dichtern (Ein Beitrag zum Problem des dichterischen Schaffens). In: Zeitschrift für Psychologie 85 (1920) S. 118–162. Er definiert Eidetiker

1921 »Der Ersatz für die Träume« über die halluzinatorische Struktur der beweglichen stummen Bilder des Stummfilms im dunklen Kinosaal zeigt, daß er auch in späteren Jahren diese Diskussionen über die inneren Bilder verfolgt hat.²¹ Davon zeugen auch Aufzeichnungen aus dem Jahr 1918, die sich unter der Überschrift »Inneres Sehen« auf Hermann Bahrs 1916 erschienene »Expressionismus«-Monographie beziehen und dessen Paraphrase eines Kapitels zur besonderen Kreativität des »Mental Imagery« aus einem Buch des amerikanischen Psychologen Francis Galton übernehmen.²²

Die Aufzeichnung aus dem Jahr 1906 ruft die Szene aus dem achten Kapitel des zweiten Teils der Wahlverwandtschaften auf, in der Ottolie im Dämmerzustand zwischen Wachen und Schlaf ihren Geliebten als illuminiertes, bewegtes Bild in einem hell erleuchteten Raum vor

S. 118 im Anschluss an Jaensch als Individuen, »die zur Erzeugung subjektiver optischer Anschauungsbilder imstande sind«, »gewisse Vorstellungsbilder von halluzinatorischer Deutlichkeit, mit anderen Worten: besondere Formen empfindungsmäßiger Vorstellungen.« Zu Goethe S. 153–160. Vgl. die Rezension von Karl Groos: Goethe als Eidetiker. In: Umschau, Jg. 25, Nr. 45, 5. Nov. 1921, S. 661–663. – Vgl. Stefan Rieger: Eidetik. Ein psychologisches Bildkonzept zwischen Gedächtniskunst, Literatur und technischen Medien. In: DVjs 74, 2 (2000) S. 305–322 mit weiteren Quellenangaben.

²¹ GW RA II, S. 141–145. Hofmannsthal erklärt die Faszination der Kinobilder als anthropologischen »Trieb« zum Wachtraum, zur »Vision« in der Dämmerung des »halbdunklen Raums mit den vorbeiflirrenden Bildern«. Der »starre« Blick auf die beschleunigten Bilderfluchten hebt die Realitätsgrenzen des »bloß Wirklichen« auf und verflüssigt die Grenzen zwischen den medial erzeugten äußeren und den inneren Bildern. »Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen« (ebd., S. 144f.). Vier Jahre später bezieht sich Robert Musil in seinem Kino-Essay von 1825 explizit auf entwicklungspsychologische Konzepte der Eidetik und setzt sie in Beziehung zu Lévi-Bruhls ethnologische Theorien zum »Denken der Naturvölker«. Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978, S. 1137–1154, hier S. 1141. – Vgl. auch seine Rezension zu Jaensch: Aus der Begabungs- und Vererbungsforschung [21. Juni 1923] ebd. S. 1701f.

²² GW RA III, S. 546. Das Zitat bei Hermann Bahr (Expressionismus. München 1916, S. 91f.) ist eine Zusammenfassung aus: Francis Galton: Inquiries into Human Faculty and its Developments. New York 1883, S. 83–114: »Mental Imagery«. Vgl. auch dessen Beitrag: Statistics of Mental Imagery. In: Mind. A quarterly Review of Psychology and Philosophy V (1880) S. 301–318. Bahrs Monographie hat sich in Hofmannsthals Bibliothek mit Anstreichen erhalten.

dem dunklen Sehfeld sieht.²³ Vielleicht ist Hofmannsthal durch seine Lektüre von Wilhelm Diltheys 1906 erschienenem Buch »Das Erlebnis und die Dichtung« erneut auf diese Stelle aufmerksam geworden. Dort wird sie im Goethe-Kapitel zitiert und in den Zusammenhang mit Goethes Reflexionen über die hypnagogogen Bilder im Kontext der Farbenlehre gestellt.²⁴ Wahrscheinlich nach 1900 las Hofmannsthal Ernst Machs »Analyse der Empfindungen«. Dort faßt Mach im Kapitel über die Gesichtsempfindungen die Diskussion über die Eigengesetzlichkeit der visuellen Wahrnehmung zusammen und geht ausführlich auf Johannes Müllers Standardwerk über die phantastischen Gesichtserscheinungen ein.²⁵ Eine ganz frühe Notiz Hofmannsthals von Juli 1891 deutet auf eine Lektüre von Schopenhauers »Versuch über das Geistersehen«, einem weiteren Standardtext für die Logik dieser Halluzinationen und ihrer physiologischen Erklärung.²⁶ Eine Woche zuvor

²³ GW RA III, S. 476. Es geht um die Transzendierung und Illuminierung unscheinbarer Momente, die gleichsam ihren »anderen Zustand« (!) offenbaren, so daß man sie »wie einen Rubin aufglühen sehen« könne. Als Beispiel für das Unsägliche dieser erhöhten Augenblicke fungiert Otilies Wachtraum: »Wie Otilie in den ‚Wahlverwandtschaften‘ ihren Eduard vor sich sieht: in einem mäßig erhellten Raume bildhaft und doch lebendig sich bewegen, so müßte man sich selbst und seine Umgebenden erblicken können und die Gegenwart zu diesem abgeschiedenen mäßig erhellten, ohne Schmuck unsäglich schönen Raum erheben.« Allerdings will Hofmannsthal daraus sittliche Konsequenzen ableiten, die diesen bedeutungsentlasteten Bildern gerade nicht eignen. – Zur Tradition dieser Stelle in der Diskussion um die phantastischen Gesichtserscheinungen vgl. Pfotenhauer, Empfindbild (Anm. 18).

²⁴ Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung (1906). Göttingen 1985, S. 134–136. Diltheys zweite Bezugsstelle sind Goethes Anmerkungen zu Purkinjes Beschreibung der subjektiven Gesichtserscheinungen. Johann Wolfgang Goethe: Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. 1819. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 1. Abt. Bd. 25. Hg. von Wolfgang Engelhardt und Manfred Wenzel. Frankfurt a. M. 1989, S. 817–827. – Zur Bedeutung von Diltheys Buch für Hofmannsthals »Briefe des Zurückgekehrten« vgl. Ursula Renner: Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Dies., G. Bärbel Schmid (Hg.): Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 285–395, hier S. 299f.

²⁵ Bereits in der ersten Auflage, Jena 1886, S. 83–85 geht Ernst Mach eingehend auf die sinnesphysiologische Diskussion dieser subjektiven Phantasmen ein. Ab der zweiten Auflage von 1900 wird daraus ein eigenes Unterkapitel. Vgl. im Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft nach der neunten Auflage, hg. von Gereon Wolters. Darmstadt 1991, Kap. X.4, S. 165–169. Ich danke Konstanze Fliedl für ein klärendes Gespräch.

²⁶ Unter dem Datum 12.–14.7.1891. GW RA III, S. 336. – Arthur Schopenhauer: Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt. In: Sämtliche Werke. Hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Bd. 4. Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I. Darmstadt 1989, S. 273–372. – Vgl. Pfotenhauer, Empfindbild (Anm. 18). – Scho-

notiert Hofmannsthal die Lektüre von Nietzsches »Menschliches, Allzumenschliches.«²⁷

Die Traumaphorismen aus dem ersten Teil von Nietzsches Aphorismen-Sammlung spielen nun aber eine Schlüsselrolle in dieser Diskussion, weil sie eine Konjunktion herstellen zwischen der Logik des Auges und der des Traumes und weil sie die physiologische Erklärung mit der semiotischen Frage nach der Herstellung von Bedeutung verbinden.²⁸ Diese Traumaphorismen formulieren in verdichteter Form dasselbe Dilemma wie die 1896 erstmals erschienene Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«.²⁹ Sie gehören damit in den unmittelbaren Kontext der Sprach- und Wahrnehmungsproblematik des Chandos-Briefs. Ihr Thema ist die halluzinatorische Struktur der Wahrnehmung, welche rein endogenen Gesetzen nervösen Erregungsgeschehens gehorcht, und ihre illusionäre Übersetzung in Bedeutungsstrukturen. Nietzsche entlehnt sein Bedeutungsmodell vor allem zwei Quellen, dem »Handbuch der Physiologischen Optik« von Hermann Helmholtz und dem ethnologischen Standardwerk des englischen Kulturanthropologen Edward B. Tylor, das unter dem Titel »Die Anfänge der Cultur« 1873 auch auf deutsch erschienen war.³⁰

penhauers Schrift ist auch im Literaturverzeichnis der Erstausgabe von Sigmund Freuds »Traumdeutung« aufgeführt und wird S. 24f. referiert.

²⁷ 6.–12. 7. 1891. GW RA III, S. 335.

²⁸ Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Es handelt sich um die Abschnitte 5, 12 und 13 aus dem ersten Band, erstes Hauptstück. Von den ersten und letzten Dingen. KSA 2, S. 27–35.

²⁹ Entgegen der früher in der Forschung verbreiteten Annahme eines postumen Erstdrucks 1903 ist »Über Wahrheit und Lüge« bereits 1896 erstmals erschienen, in Bd. 10 der Gesamtausgabe, hg. von Fritz Koegel, Leipzig: C. G. Naumann 1896. Nachgewiesen bei David Marc Hoffmann: Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs. Berlin/New York 1991, S. 716f. Ich danke Karl Pestalozzi für diesen Hinweis, der damit seine eigene frühere Darstellung korrigiert (Zur zeitgenössischen Rezeption des Chandos-Briefes. In: Ders., Martin Stern [Hg.]: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 113–127, hier S. 124.)

³⁰ Hermann Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig 1867. – Edward B. Tylor: Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. 2 Bde. Leipzig 1873. Zur Relevanz dieser beiden Quellen für Nietzsche vgl. Hubert Treiber: Zur »Logik des Traumes« bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus »Menschliches, Allzumenschliches«. In: Nietzsche-Studien 23 (1994) S. 1–41. – Gerold Ungeheuer: Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum. In: Nietzsche-Studien 12 (1983) S. 134–211. Tylors kulturanthropologisches Standardwerk war auch die Hauptquelle für Erwin Rohdes »Psyche« von 1893.

Helmholtz unterscheidet zwischen den primären Empfindungen des Sehnervenapparates, den sogenannten Gesichtsempfindungen, und den Gesichtswahrnehmungen oder Vorstellungen, welche bereits eine Deutung oder semiotische Übertragung der reinen Empfindungen darstellen. Gemäß dem Gesetz einer Nichtübereinstimmung zwischen Reiz und verursachendem Objekt ist die reine Empfindung, zum Beispiel die Farbempfindung, nur ein Zeichen oder Symbol für die äußere Wirklichkeit, das als solches einer Interpretation bedarf.³¹ »Vorstellung und Vorgestelltes sind offenbar zwei ganz verschiedenen Welten angehörig,« schreibt Helmholtz in dem wichtigen Kapitel über die Gesichtswahrnehmungen, »welche ebenso wenig eine Vergleichung unter einander zulassen als Farben und Töne, als die Buchstaben eines Buches mit dem Klang eines Wortes, welches sie bezeichnen.«³² Ähnlich wird dann Nietzsche in »Über Wahrheit und Lüge« von den »zwei absolut verschiedenen Sphären« sprechen, zwischen denen es keine Richtigkeit gebe, sondern »höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache.«³³ Diese Zeichendeutung ohne referentielle Deckung ist dem Bewußtsein entzogen, sie ist ein sogenannter induktiver unbewußter Schluß nach dem Gesetz der Analogie und drängt sich uns mit zwingender Kraft auf. Die unbewußten Schlüsse konstruieren aus tausendfacher Gewöhnung einen Normalfall der Wahrnehmung, der fixiert auf die Identifizierung von Objekten inneres Erregungsgeschehen nach außen projiziert. Wenn unser »Sehnervenapparat« nun auf ungewöhnliche Weise erregt wird (bei den subjektiven Lichterscheinungen beispielsweise durch mechanische, elektrische oder chemische Reize), so interpretieren unsere Gesichtswahrnehmungen diese rein endogenen Wirkungen entsprechend

³¹ Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 194: Konsequenz ist, »dass die Qualität der sinnlichen Empfindung hauptsächlich von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Nervenapparates abhängt, erst in zweiter Linie von der Beschaffenheit des wahrgenommenen Objekts [...]. Die Qualität der Sinnesempfindung ist also keineswegs identisch mit der Qualität des Objekts, durch welche sie hervorgerufen wird, sondern sie ist in physischer Beziehung nur eine *Wirkung* der äusseren Qualität auf einen besonderen Nervenapparat, und für unsere Vorstellungen ist die Qualität der Empfindung gleichsam nur ein *Symbol*, ein Erkennungszeichen für die objective Qualität.«

³² Ebd., S. 443.

³³ Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge, KSA 1, S. 884.

den habituell gewordenen Vorstellungsverknüpfungen ebenfalls als äußere Objekte. Bilder erscheinen im Gesichtsfeld mit unabweisbarer Evidenz auch wider bessere Einsicht.³⁴ Es ist ein archaischer Trieb, der das Gehirn zur Bildprojektionsmaschine macht und damit einerseits die Voraussetzung für die Organisation blinder Reizwirkungen schafft, es andererseits der Illusion seiner selbsterzeugten Phantasmen ausliefert.

Als atavistisches Überbleibsel primitiver Logik faßt Nietzsche diesen anthropologischen Mechanismus in den Traumaphorismen und bezieht sich dabei auf Tylors ethnologische Theorie der »survivals«, archaischer »Überlebsek« in der modernen Kultur.³⁵ Auch Tylor geht der Logik dieses unbewußten Kausaltriebes nach, der für seine animistische Theorie der explanatorischen Mythen zentral ist. Das gebundene Bewußtsein des Primitiven, so Tylor, ist gezwungen, zu einer bedeutungslosen Erscheinung eine Bedeutung zu erfinden. So unterlegt es den Erscheinungen seine anthropomorphen Deutungen nach einer Logik der Übertragung, welche das Unvertraute mit dem Vertrauten erklärt.³⁶ Nietzsche spürt nun diesen archaischen Spuren wilder Semiose auch im modernen Menschen nach und findet sie in Zuständen beeinträchtigter Gehirnfunktion. In den Notizen des Nachlasses nennt er dieses Gesetz ein »Urphänomen«. Das unvollkommene und verworrene Schließen der Urzeit, das hin und her Taumeln zwischen falschen Analogien bei halluzinatorischer Deutlichkeit dieser selbstgeschaffenen Ähnlichkeiten ist die Logik des Traums, der Halbschlafbilder und letztlich, so Nietzsche in polemischer Zuspritzung der Wahrnehmungstheorie von Helmholtz, der Wahrnehmung überhaupt.³⁷ Der dreizehnte Aphorismus expliziert die »Logik

³⁴ Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 441 und öfter. Helmholtz nennt diese Deutung der Wahrnehmung die »Projectionstheorie«. Eine Kritik dieser Theorie der »unbewußten Schlüsse« bei Mach, Analyse der Empfindungen, 1886 (Anm. 25) S. 82.

³⁵ Tylor, Bd. 1 (Anm. 30) Kap. 3 und 4: »Ueberlebsel in der Cultur«, S. 70–159.

³⁶ Das ist die Grundannahme seiner folgenreichen Animismus-Theorie. Ebd., Kap. 8–10 zur »Mythologie«, I und II, Kap. 11–17 zum »Animismus«.

³⁷ Diese kulturtheoretische Begründung des Traums als Rückfall in primitives Denken bei »beeinträchtiger Gehirnfunction« ist Thema des zwölften Aphorismus »Traum und Cultur«: »Die Gehirnfunction, welche durch den Schlaf am meisten beeinträchtigt wird, ist das Gedächtniss [...], es ist auf einen Zustand der Unvollkommenheit zurückgebracht, wie es in Urzeiten der Menschheit bei Jedermann am Tage und im Wachen gewesen sein mag. Willkürlich und verworren, wie es ist, verwechselt es fortwährend die Dinge auf Grund der flüchtigsten Ähnlichkeiten: aber mit der selben Willkür und Verworrenheit dichteten die

des Traums« am Beispiel der Ätiologie der Traumbilder aus internen Erregungen des Nervensystems. Der Traum ist »das Suchen und Vorstellen der Ursachen für jene erregten Empfindungen.«³⁸ Zu einem Reiz wird eine Hypothese aufgestellt, die aber nicht begrifflich vorgestellt, sondern als bildliche Vorstellung erscheint und im Auftauchen »für völlig erwiesen« akzeptiert wird. Dieselbe kreative Eigendynamik wirkt bei der Ausgestaltung der subjektiven Lichterscheinungen im Halbschlaf, an der »Pforte und Vorhalle des Traumes noch bei wachem Verstande«:

Schliessen wir die Augen, so producirt das Gehirn eine Menge von Lichteindrücken und Farben, wahrscheinlich als eine Art Nachspiel und Echo aller jener Lichtwirkungen, welche am Tage auf dasselbe eindringen. Nun verarbeitet aber der Verstand (mit der Phantasie im Bunde) diese an sich formlosen Farbenspiele sofort zu bestimmten Figuren, Gestalten, Landschaften, belebten Gruppen. Der eigentliche Vorgang dabei ist wiederum eine Art Schluss von der Wirkung auf die Ursache; indem der Geist fragt: woher diese Lichteindrücke und Farben, supponirt er als Ursachen jene Figuren, Gestalten [...]. Hier also schiebt ihm die Phantasie fortwährend Bilder vor, indem sie an die Gesichtseindrücke des Tages sich in ihrer Production anlehnt.³⁹

Sigmund Freud greift auf diese Theorie der Entstehung der Traumbilder aus inneren subjektiven Sinneserregungen in der Erstausgabe seiner »Traumdeutung« zurück und zitiert als Beleg eine längere Passage aus der »Physiologischen Psychologie« des Helmholtz-Schülers Wilhelm Wundt. In den sogenannten »hypnagogischen Hallucinationen« am Übergang vom Wachen zum Schlaf hat nach Freud »der Lichtstaub des dunkeln Gesichtsfeldes phantastische Gestalt angenommen«. Diese vagen und zum Teil grotesken Gestalten, »sehr lebhafte, wechselvolle Bilder«, die bei »nachlassender Aufmerksamkeitsspannung« mit »unglaublicher Aufdringlichkeit« im dunklen Gesichtsfeld erscheinen, wirken nun ihrerseits als Traumverursacher. Die Kraft der bedeutungsschaffenden Mythenbildung erzeugt fortwährend Bilderketten und semiotisiert sie durch Ver-

Völker ihre Mythologien [...]. Aber wir alle gleichen im Traume diesem Wilden; das schlechte Wiedererkennen und irrtümliche Gleichsetzen ist der Grund des schlechten Schliessens, dessen wir uns im Traume schuldig machen.« KSA 2, S. 31f.– Der Begriff »Urphänomen« in: Nachgelassene Fragmente Sommer 1872–Anfang 1873, 19 [209]. KSA 7, S. 482–484.

³⁸ »Logik des Traums«. KSA 2, S. 32–34, hier S. 32.

³⁹ Ebd., S. 34.

netzungen.⁴⁰ Ähnlich formuliert es Nietzsche in den Aufzeichnungen zur Traumlogik: »Die Phantasieerzeugung kann man im Auge beobachten. Ähnlichkeit führt zur kecksten Fortbildung: aber auch ganz andre Verhältnisse, Contrast den Contrast, und unaufhörlich. Hier *sieht* man die außerordentliche Produktivität des Intellekts. Es ist ein Bilderleben.«⁴¹

II Bild und Bedeutung. Philosophie des Metaphorischen

Von diesen produktiven Atavismen geht um 1900 auch die Philosophie des Metaphorischen aus. Hier greifen die Diskurse der Wahrnehmungspsychologie, Kulturanthropologie und Sprachtheorie ineinander. Die erste Metapher ist die Erkenntnismetapher, die Nietzsche »originale Anschauungsmetapher« nennt.⁴² Am Ursprung der Sprache steht die Fähigkeit zur Übertragung, durch die sich aus vagen Lichtmassen Bedeutung kristallisiert. Auf dieser physiologischen Theorie der Projektion nichtmimetischer Bilder als Folge verworrener Schlüsse und falscher Anwendung der Analogie beruht Nietzsches Sprachkritik. Der vergessene oder verblaßte Untergrund der Übertragungsleistung der Metapher ist somit ein halluzinatorischer.⁴³ Nietzsche hat das von Tylor gelernt, der den Mythos als Folge der animistischen Naturbeseelung und damit als Urform des metaphorischen Denkens ansieht. Die Metapher ist für das primitive Denken, so Tylor, kein rhetorischer Tropus, sondern eine halluzinatorisch geschaute Realität:

Analogien, welche in unsren Augen Nichts als Phantasien sind, waren für Menschen vergangener Zeiten Wirklichkeit. Sie konnten die Flamme ihre noch unverzehrte Beute mit Feuerzungen belecken sehn [...]; sie hörten die Stimmen der Bergzwerge im Echo antworten und den Wagen des Himmelsgottes im Donner über das feste Himmelsgewölbe rasseln. Menschen, für welche dies lebendige Gedanken waren, bedurften des Schulmeisters und seiner Compositionsregeln nicht, noch seiner Ermahnungen, im Gebrauch

⁴⁰ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Leipzig und Wien 1900, S. 20–22 im Abschnitt I »Litteratur der Traumprobleme«, 2 »Innere (subjective) Sinneserregung«.

⁴¹ Nachgelassene Fragmente Sommer 1872 – Anfang 1873, 19 [77]. KSA 7, S. 445.

⁴² Über Wahrheit und Lüge, KSA 1, S. 883.

⁴³ Diese Verbindung von Halluzination und analogischem Denken wird besonders deutlich im zwölften Aphorismus von »Menschliches, Allzumenschliches«. KSA 2, S. 31f.

der Metaphern vorsichtig zu sein und beständig Acht zu geben, dass alle Gleichnisse auch im Bilde bleiben. Die Gleichnisse der alten Barden und Volksredner blieben im Bilde, weil diese sie zu sehen und zu hören und zu fühlen meinten: was wir Poesie nennen, war für sie wirkliches Leben, nicht wie für den modernen Verseschmied ein Mummenschanz von Göttern und Heroen.⁴⁴

Eine solche »orphische Sinnlichkeit«, so Hofmannsthal in den Varianten zum »Gespräch über Gedichte«, sei uns Modernen abhanden gekommen: »Uns gehen nicht mehr feuchte Wolken in Gestalten über – Vogelanflug ist uns nicht Anhauch von Geistern.«⁴⁵ Tylors animistische Deutung des Mythos richtet sich im übrigen auch gegen dessen Deutung als Allegorie, wie sie Francis Bacon in »The Wisdom of the Ancients« vertreten hat, also jener Schrift, die in der Fiktion des »Briefs« Lord Chandos als eines seiner gescheiterten Projekte ausgibt.⁴⁶ Die Fundierung der Metapher im primitiven mythischen Lebensvollzug kommt der rhetorikfeindlichen Metapherntheorie der Jahrhundertwende sehr gelegen. Ihre Attraktion lässt sich etwa an Friedrich Theodor Vischers Abhandlung über »Das Symbol« ablesen, in der eine mythische Denkform von einer ästhetischen unterschieden wird. Erstere beruhe anstelle einer bloß äußerlichen Vergleichung zwischen Bedeutungen auf einer magischen Verwechslung von Bild und Bedeutung. Auch das Opfer sei keine bloße Stellvertretung, die Zeichendifferenz sei vielmehr wie beispielsweise in der Transsubstantiation in einer unbewußten Identifizierung, im Ineinanderdenken von Bild und Sache aufgehoben.⁴⁷

⁴⁴ Tylor, Bd. 1 (Anm. 30) S. 293f.

⁴⁵ Das Gespräch über Gedichte. Varianten, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 327.

⁴⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 46f. Zu diesem Bacon-Bezug vgl. den Kommentar, ebd., S. 279f. Repräsentativ für die zeitgenössische philosophiehistorische Sicht auf Francis Bacon war der für Nietzsche wichtige zehnte Band von Kuno Fischers »Geschichte der neuern Philosophie« mit dem Titel »Francis Bacon und seine Schule. Entwicklungsgeschichte der Erfahrungsphilosophie« (Treiber, Logik des Traumes [Anm. 30], S. 4). Zu Bacons allegorischer Mythendeutung vgl. in der dritten Aufl., Heidelberg 1904, das Kapitel über »Bacons Poetik«, S. 185–195.

⁴⁷ Friedrich Theodor Vischer: Das Symbol. In: Ders.: Altes und Neues. Stuttgart 1889, S. 290–342, hier S. 297f. Zum Zusammenhang von Semiotik und Ethnologie erhellend der Beitrag von Wolfgang Riedel: Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin. Tübingen 2000, S. 467–485, zu Vischer S. 471f.

Was für den Hegelianer Vischer als Stufe eines gebundenen religiösen Bewußtseins in der Moderne überwunden ist, wird für den von Hofmannsthal so kritisch rezensierten Alfred Biese zum Heilmittel für die Moderne. Remythisierung soll, so die reaktionäre Tendenz, den ornamentalen Leerlauf der Metapher ans Leben zurückbinden. Argumentiert wird in einer Trivialisierung von Tylors Theorie der »survivals« mit anthropologischen Substanzaussagen. »Die Metapher ist kein poetischer Tropus«, so Bieses eingängige These, »kein äußerlicher Schmuck, keine Fiktion«, sondern »eine ursprüngliche, notwendige Form der Anschauung«, die »in der Vermenschlichung alles Gegenständlichen« in der Urpoesie und im Mythos ihren »Quellpunkt« habe.⁴⁸

Auch Hofmannsthal ist auf der Suche nach semiotischen Mustern, welche dem schal gewordenen »Symbol« – so Gabriel im »Gespräch über Gedichte« – wieder neue Faszinationskraft verleihen könnten. Die Herleitung des Symbols aus dem Opferritus, aus der »wunderbaren Sinnlichkeit« einer »halb unbewussten« Verwechslung des Opfernden mit dem Opfer, aus der Kontaktmagie des sich vermischenden Bluts, bedient sich der ethnologischen Argumentationsmuster zum primitiven Denken, welche »die Wurzel der Poesie« in der magischen Verwechslung finden. Auch Gabriel spricht von der »magischen Kraft der Worte«, von der »Bezauberung«, welche »uns so furchtbar nah« auf den Leib rücke wie einst in archaischer Zeit, als »im dunstigen Dunkel, unter Schreien, unter taumelndem Fackelschein, unterm Sprühen des Blutes der Traube [...] auf einmal Aphrodite aus dem Purpurschaum geboren« wurde.⁴⁹

⁴⁸ Alfred Biese: Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt. Hamburg und Leipzig 1893. S. VI, S. 1, S. 10. Hofmannsthals Rezension von 1894, GW RA I, S. 190–193, referiert diese Grundthese Bieses bereits als etwas, das als Selbstverständlichkeit keiner aufwendigen Verteidigung mehr bedürfe, sondern zum Allgemeinplatz geworden sei.

⁴⁹ Gespräch über Gedichte, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86, hier S. 80f., 83. Hofmannsthals Beispiel entspricht in der Einteilung magischer Logiken des Kulturanthropologen James George Frazer dem Prinzip der Übertragungsmagie (im Unterschied zur nachahmenden Magie). Also körperliche Berührung und nicht bildhafte Ähnlichkeit, Partizipation und nicht Repräsentation ist hier das magische Paradigma für die »leibhafte« Wirkung des Symbols. Vgl. James George Frazer: Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker. Reinbek 1989, Kap. III »Sympathetische Magie«, S. 15–69. – Zum Zusammenhang zwischen ethnologischen Opfertheorien und Metapherntheorie bei Hofmannsthal vgl. Wolfgang Riedel: Paradigma. Hugo von Hofmannsthal,

Hofmannsthal experimentiert wie Nietzsche mit einer Semiotik der Präsenz, mit dem Oszillieren der Zeichenschwelle zwischen Stellvertretung und imaginativer Anwesenheit und befragt die animistischen Theorien darauf hin. An Erwin Rohdes »Psyche« interessiert ihn die Vorstellung des εἰδωλού, der Schattenbild- und Hauchsseele, ihre Trennung vom Körper und ihre Wiederkunft als bildhafter Doppelgänger des Leibes im Traum. Die Schwelle des Zeichens markiert die Kulturscheide, die Rohde ausmacht zwischen der Abwesenheit der εἰδωλα (nach ihrer Trennung von der Körperwelt und dem Verschwinden in den abstrakten Ort des Hades) und ihrer archaischen machtvollen Anwesenheit in den chthonischen Opferbräuchen des vorhomerischen Gräberkults.⁵⁰ Wenn Elektra aus den blutig leuchtenden Schatten das Bild des toten Vaters beschwört, erliegt sie dem Geisterzwang eines gebundenen Bewußtseins.⁵¹ Hofmannsthal liebt das Bild der sich am Blut sättigenden Schattenseele und gebraucht es als eine Lieblingsmetapher für die »Vivifizierung« des

»Ein Brief«. In: Ders.: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin/New York 1996, S. 1–39, hier S. 1–12. – Ders.: Ursprache und Spätkultur. Poetischer Primitivismus in der österreichischen Literatur der Klassischen Moderne (Hofmannsthal, Müller, Musil). Erscheint in: *Europäische Begegnungen. Um die schöne blaue Donau. Acta Ising 2002*. München 2003, S. 182–202. Zum Schopenhauer-Bezug des Opfergedankens vgl. den Beitrag von David E. Wellbery in diesem Band.

⁵⁰ Die Theorie des εἰδωλού und seine Schlüsselrolle für Rohdes Diagnose einer Kulturscheide zwischen vorhomerischer und homerischer Zeit faßt sein erstes Kapitel zusammen: »Seelenglaube und Seelencult in den homerischen Gedichten«. In: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Tübingen und Leipzig 1903. Bd. 1, S. 1–36. Auf diesen bildtheoretischen Aspekt der Seelenlehre Rohdes geht die einschlägige Literatur bislang noch nicht ein: Hubert Cancik: Erwin Rohde – ein Philologe der Bismarckzeit. In: *Semper Aperitus. Sechshundert Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1386–1986*. Bd. 2. Hg. von Wilhelm Doerr. Berlin u. a. 1985, S. 436–505. Gregor Vogt-Spira: Erwin Rohdes »Psyche«: eine verpaßte Chance der Altertumswissenschaften? In: »Mehr Dionysos als Apoll«. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Hg. von Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof. Frankfurt a. M. 2002, S. 159–180. – Immer noch Standard zur griechischen Seelenvorstellung bietet Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg 1946.

⁵¹ Vgl. den Eingangsmonolog der Elektra und die Regieanweisung: SW VII Dramen 5, S. 66f.: »Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaumes schräg über den Boden und auf die Mauern fallen, wie Blutflecke.« Elektra »gegen den Boden«: »Wo bist du, Vater? Hast du nicht die Kraft, / dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?« [...] »Vater! Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein! Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort / im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!«

Zeichens als Aufgabe des Dichters. 1903 notiert er unter dem Stichwort »Verteidigung der Elektra«, man müsse »aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen«.⁵² Im Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« nennt er den Dichter einen »Schattenbeschwörer ohne Maß«.⁵³ Er spricht an anderer Stelle vom geisterhaften Licht, in dem die Gestalten Balzacs sich der Phantasie als wirkliche aufdrängen, und vom feurigen Rauch, aus dem der Dichter die Erscheinungen erstehen lasse.⁵⁴ In den Aufzeichnungen des Jahres 1894 ist die Rede von den Begriffen der Sprache als »Götzendienst, Anbetung eines ειδολον, Sinnbildes, das einmal für einen Menschen lebendig war, Mirakel gewirkt hat, durchflammende Offenbarung des göttlichen Geheimnisses des Welt gewesen ist.«⁵⁵

Dennoch unterscheidet sich Hofmannsthals Philosophie des Metaphorischen von Alfred Bieseis antimodernen Tendenzen einer Remythisierung der Poesie. Wie in seiner »Elektra« der einzige Ort für die kultische Präsenz der archaischen Riten die hypnoiden Delirien der modernen Hysterikerin sind,⁵⁶ so entbindet auch die »durchflammende Offenbarung« der Metapher weder eine religiöse Vision noch eine mythische Verschmelzung mit der Unmittelbarkeit der Welt. Hofmannthal faßt sie als durchleuchtete Augenblicke, als »blitzartige Erleuchtungen«,⁵⁷ »Funken«, welche aus der »Zusammenstellung von Worten« geschlagen würden, als plötzliches Licht, das unter »den tausenden von dunklen erstarrten Augenblicken« einen heraushebe.⁵⁸ Doch haben diese »funkelnden Geschenke«, welche uns der »mystische Vorgang« der Metapher »leuchtend und real« hinterläßt,⁵⁹ mehr mit dem flackernden Zwielicht

⁵² GW RA III, S. 443.

⁵³ Der Dichter und diese Zeit (1906). GW RA I, S. 70. Zum von Novalis entlehnten Begriff des »Vivifizierens« vgl. ebd., S. 58.

⁵⁴ Balzac (1908). GW RA I, S. 382–397, hier S. 394. – Dichter und Leben (1897). GW RA I, S. 235.

⁵⁵ GW RA III, S. 390. – Vgl. ebd. S. 385 über die Blutsättigung der Schattenseelen: »Schattenland des ungelebten Lebens; am Blut des zerfetzten Orpheus trinken sich die Gestalten lebendig.« Ebd., S. 361: »Hervorquellen, Hervortanzen von Geisterwelt [...] Gestalten aus Höhlen, aus Bildern, aus dem Wasser.«

⁵⁶ Das hat die schöne Interpretation von Juliane Vogel gezeigt. Dies.: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals »Elektra«. In: Tragödie – Idee und Transformation. Hg. von Hellmut Flashar. Stuttgart u. a. 1997, S. 287–306.

⁵⁷ Philosophie des Metaphorischen. GW RA I, S. 190–193, hier S. 192.

⁵⁸ Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86.

⁵⁹ Philosophie des Metaphorischen. GW RA I, S. 192.

gemein, in das Elektras halluzinatorische Überblendungen die Welt tau-chen, als mit den Evidenzerfahrungen eines mythischen Bewußtseins, aus dessen Leuchten (wie Nietzsche es ausdrückt) ein Gott glänzte.⁶⁰ In dem fiktiven Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« spricht »Balzac« von den fixen Ideen der Dichter, Hirnexistenzen, welche nichts in der Welt erkennen könnten, als was sie nicht mit dem Flackern ihres Blickes in die Welt hineinwerfen.⁶¹ Jene ekstatischen Illuminationen sind den Gefährdungen halluzinativer Haltlosigkeit ausgesetzt. Im »seltsam vibrierenden Zustand, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt,« wirken im Zusammenspiel von Sprache und Einbildungskraft die zerebralen Eigenerregungen des assoziativen Apparats, die sich der Kontrolle des Subjekts entziehen. Fragile Konfigurationen sind diese Illuminationen überdies, sie gelten nur, wie es im »Gespräch über Gedichte« heißt, »für die mystische Frist eines Hauchs.«⁶² Im Essay über »Balzac« werden diese »blitzhaft sich auftuenden« Evidenzen »schwebende Wahrheiten« genannt, »die alle nur für einen Augenblick sind.«⁶³ Der Zauber des Übergänglichen in diesen Visionen aber – und auch das unterscheidet Hofmannsthal von jeder ontologischen Wesensschau – ist der Sprache geschuldet, bei aller ekstatischen Verschmelzung bleibt die ästhetische Distanz des »als ob« gewahrt. Aus einer »Zusammenstellung von Worten« zündet im »Gespräch über Gedichte« der »Funke«. Und jener »Hauch«, jener »unbegreiflich flüchtige Glanz« – wie es in einem anderen Text über »Französische Redensarten« heißt –, der jenseits aller Worte ist, muß sich mitteilen »in der unübertragbaren Art, wie die Worte nebeneinander gestellt werden.«⁶⁴

⁶⁰ Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch, Nr. 152. KSA 3, S. 495: »Die Beleuchtung und die Farben aller Dinge haben sich verändert! [...] dadurch, dass die Alten an Träume glaubten, hatte das wache Leben andere Lichter. [...] Alle Erlebnisse leuchteten anders, denn ein Gott glänzte aus ihnen.«

⁶¹ Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 27–39, hier S. 36.

⁶² Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 82.

⁶³ Balzac. GW RA I, S. 382–397, hier S. 390, 395.

⁶⁴ Französische Redensarten (1897). GW RA I, S. 236–241, hier S. 237.

III Das Auge der Muräne

Die Augenblicke des Lord Chandos und die Inspiration des Dichters

»Jene nur geahnten, nie betretenen Kontinente«, notiert Hofmannsthal in »Ad me ipsum«, »Zusammenhang von Bild Wort und Schrift.«⁶⁵ In diesem komplexen Spannungsfeld von visuellem und imaginärem Bild, Sprachbild und Begriff ereignen sich die erleuchteten Augenblicke des Lord Chandos.⁶⁶ Sie sprechen von der schwierigen Inspiration des Dichters aus der inkommensurablen Fülle des Bildes als von einer halluzinatorischen Grenzüberschreitung. Seine Irritationen wie seine Aufschwünge, die guten und die schlechten Augenblicke, gehorchen derselben Logik kreativer Pathologie, einer Evidenz im Verworrenen, welche die abendländische Tradition der Evidenz auf den Kopf stellt.

Evidenz als Herausleuchten der Idee wurde seit Descartes als »clara et distincta perceptio« hergestellt, als Gewissheit, die über die Schwelle des Bewußtseins durch eine reduzierende Abstraktionsleistung gelangt.⁶⁷ In der Wahrnehmungspsychologie des neunzehnten Jahrhunderts hat diese »Schwelle des Bewußtseins« eine stabilisierende Funktion für die Herstellung von Identität. Selektion und Hierarchisierung sollen einen Zustand seelischer Normalität fixieren. Der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary hat die interessante These vertreten, die repressive Funktion der Aufmerksamkeitsschwelle und ihre diskursive Dominanz im ausgehenden Jahrhundert (die Festschreibung von Normalität und

⁶⁵ Ad me ipsum. GW RA III, S. 620.

⁶⁶ »Bild« ist bei Hofmannsthal mehr als der rhetorische Gegenpol zum Begriff, bezeichnet die Spannung zwischen dem rhetorischen Sprachbild und dem imaginären Tableau des Vorstellungsbilds. Eine Verengung des Bildbegriffs auf die »Metapher« greift demgegenüber zu kurz. So etwa der ansonsten luzide Beitrag von Timo Günther: Bild und Begriff. Zur Poetik von Hugo von Hofmannsthals »Ein Brief«. In: Poetica 33 (2001) H. 3/4, S. 525–546.

⁶⁷ Vgl. Werner Halbfass: Evidenz. I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter. Bd. 2. Darmstadt 1972, S. 829–831. – Ansgar Kemman: Evidentia, Evidenz. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 33–47. Vgl. dessen Definition, ebd. S. 33 und die Ableitung aus lateinisch evideri: Evidenz heißt die »unmittelbare Gewissheit des anschaulich Eingesehenen oder notwendig zu Denkenden. Das Wort *evidentia* ist eine Ableitung von *e-videri* ‚herausscheinen, hervorscheinen‘ und bezeichnet dasjenige, was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt.« Zum modernen Gegenkonzept einer Evidenz des Verworrenen vgl. Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt a. M. 1996.

pathologischer Abweichung etwa in den bahnbrechenden Arbeiten Jean-Martin Charcots, Alfred Binets oder Théodule Ribots) sei als Reaktion auf die Subjektivierung der Gesichterscheinungen zu werten.⁶⁸ Max Nordaus Dekadenzdiagnose angesichts der Aufmerksamkeitsschwäche der Degenerierten und Hysteriker könnte zweifellos auch die selbstverlorenen Blicke des Lord Chandos ins Visier nehmen.⁶⁹ Die Dominanz des visuellen Paradigmas für die Theorie des Bewußtseins bedingt das Vorherrschende optische Metaphern für jene Fokussierung. Wilhelm Wundt spricht in Analogie zur optischen Theorie des Blickpunkts als Ort des direkten Sehens in Abgrenzung zu den unscharfen Rändern des Gesichtsfelds vom »Blickpunkt des Bewußtseins oder de[m] inneren Blickpunkt«.⁷⁰ Ähnlich formuliert der amerikanische Psychiater John Dewey in seinem Handbuch von 1886 den Zusammenhang von auswählender Kontrolle und Evidenz:

Wie die Linse das gesamte einfallende Licht sammelt und es, statt ihm eine gleichmäßige Verteilung zu erlauben, in einem Punkt großer Helligkeit und Hitze konzentriert, so fokussieren wir bei der Aufmerksamkeit den Geist. Statt es über alle ihm vorliegenden Elemente zu verteilen, veranlaßt der Geist das Bewußtsein, sich ganz auf irgendeinen ausgewählten Punkt zu richten, der sich dann durch besonderen Glanz und besondere Deutlichkeit auszeichnet.⁷¹

⁶⁸ Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16).

⁶⁹ Max Nordau: Entartung. Bd. 1, Erstes Buch: »Der Mysticismus«. 3. Aufl. Berlin 1896, S. 104: »Die Hirnähigkeit der Degenerirten und Hysteriker, nicht überwacht und geziugelt von der Aufmerksamkeit, ist eine willkürliche, plan- und ziellose.« Vgl. Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16) S. 25. Nordaus Autorität ist Théodule Ribot, »Psychologie de l'attention«, Paris 1889. Als »Psychologie der Aufmerksamkeit« ins Deutsche übersetzt ist dieses psychiatische Standardwerk 1908 in Leipzig erschienen.

⁷⁰ Wilhelm Wundt: Grundriss der Psychologie. Leipzig 131918, S. 156: »Infolge der dominierenden Bedeutung, die so das Netzhautzentrum bei den Bewegungen des Auges gewinnt, wird der Blickpunkt zum Mittelpunkt der Orientierung im Sehfeld.« Übertragung auf räumliche und zeitliche Vorstellungen S. 186 und S. 252: »Die Inhalte, denen die Aufmerksamkeit zugewandt ist, bezeichnen wir, nach Analogie des äußeren optischen Blickpunktes, als den *Blickpunkt des Bewußtseins* oder den *inneren Blickpunkt*, die Gesamtheit der in einem gegebenen Moment vorhandenen Inhalte dagegen als das *Blickfeld des Bewußtseins* oder das *innere Blickfeld*. Der Übergang irgendeines psychischen Vorgangs in den unbewußten Zustand endlich wird das *Sinken unter die Schwelle des Bewußtseins*, das Entstehen eines Vorgangs die *Erhebung über die Schwelle des Bewußtseins* genannt.«

⁷¹ John Dewey: Psychology. New York 1886, S. 134. Übersetzung zitiert nach Crary, Aufmerksamkeit (Anm. 16) S. 29f.

Diese Fähigkeit der Aufmerksamkeitssteuerung scheint Lord Chandos abhanden gekommen zu sein und liefert ihn einer andringenden Fülle sinnlicher Information ohne hierarchische Unterscheidungen aus. Bereits in einer ganz frühen Aufzeichnung von 1891 bezeichnet Hofmannsthal »unser Selbst« als ein »Medium«, das eher »strahlenbrechenden Prismen« gleiche als einer »Sammellinse«.⁷² Das imaginäre Vergrößerungsglas, durch das Chandos in seiner Wahrnehmung und visuellen Erinnerung die Dinge »in einer unheimlichen Nähe« zu sehen gezwungen ist, entspricht den »strahlenbrechenden Prismen« einer zerstreuten Aufmerksamkeit, welche die Konturen des Gesehenen verwischen und die perspektivische Distanzierung aufheben.⁷³ Wollte man den ohnmächtig starrenden Blick des Lord Chandos als pathologischen Musterfall einer Aberration der Wahrnehmung sehen, so müßte man die Aphasie als Folge visueller Überinformation werten, durch welche die Automatismen der Identifizierung als nahtlose Übersetzung von visueller Information in Sprache außer Kraft gesetzt werden. Diese hypertrophe Visualität und der Schwindel, den sie auslöst, ist in die Metapher der schwimmenden Worte gefaßt, die zu starrenden Augen gerinnen.⁷⁴ Einen solchen Zusam-

⁷² GW RA III, S. 329: »Wir erscheinen uns selbst als strahlenbrechende Prismen, den andern als Sammellinsen (unser Selbst ist für uns Medium, durch welches wir die Farbe der Dinge zu erkennen glauben, für die andern etwas Einförmiges, Selbstfärbiges: Individualität).«

⁷³ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49: »Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen.« Dieselbe unheimliche und darin »unsägliche« Nähe erzeugt in dem kleinen Prosatext »Das Glück am Weg« das Fernglas: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 8. – Als »Makropsie« des Hysterikers deutet Georg Braungart diese Verzerrung der Optik: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 219–230.

⁷⁴ Ein Brief. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarren und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.« Die Ambivalenz von Schwindel und Erstarrung wird hier als Fülle, als produktives Chaos gedeutet. Demgegenüber erkennt Waltraud Wiethölter in der Metapher der starrenden Augen den Medusenblick als Folge einer narzißtischen Kränkung, eine Mangelerfahrung demnach (Hofmannsthal oder die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 57–85). Auffällig ist die metaphorische Bewegung zwischen Erstarrung und Verflüssigung, zwischen Trockenem und Liquidem, klar Begrenztem und Verwischtem.

menhang zwischen dezentrierten Blicken und Sprachstörung kann man in Helmholtz' optischem Handbuch nachlesen:

Wenn wir nun einmal aus Zwang oder Absicht eine andere Art des Betrachtens der Objecte anwenden, sie also entweder nur indirect erblicken mit den Seitentheilen der Netzhaut, oder nicht mit beiden Augen fixiren, oder mit dem Blicke nicht wandern, oder eine ungewöhnliche Kopfhaltung anwenden, so sind wir nicht im Stande, ebenso genaue Anschauungen zu bilden, wie beim normalen Gebrauche der Augen, und wir sind in solchem Falle in der Auslegung des Gesehnen nicht so geübt, wie in dem früheren Falle. Dadurch entsteht ein größerer Spielraum in der Deutung, während wir doch in der Regel uns diese Unsicherheit in der Auslegung unserer Sinneswahrnehmungen nicht klar machen.⁷⁵

In diesem Deutungsspielraum zwischen Bild und Sprache liegt, als Kehrseite der vermeintlichen Pathologie, die ästhetische Chance des Lord Chandos, das kreative Inspirationspotential für seine erleuchteten, »belebenden« Augenblicke. Man könnte es eine Ästhetik der Vagheit aus visuellen Impulsen nennen. Solcherart sind die »Chiffren«, welche ihm sein Körper aufschließt und von denen er nicht weiß, ob er sie dem Körper oder dem Geist zurechnen soll.⁷⁶ Ich erinnere an die Theorie der phantastischen Gesichterscheinungen von Johannes Müller bis Ernst Mach und Sigmund Freud und an ihre Schwellenfunktion zwischen den nichtrepräsentativen visuellen Konfigurationen entoptischer Lichteffekte und den Semiotisierungen des Traums am Übergang von Wachen und Schlafen. Die Faszination liegt in dem Schwebezustand zwischen Bild und Bedeutung, zwischen der Fülle der Möglichkeiten und dem buchstäblich Einleuchtenden der sinnlichen Gewißheit der inneren Bilder. Es liegt im spontanen, dem Willen entzogenen Erscheinen der Bilder bei abgesenktem Bewußtsein eine Art Hyperrealismus des Möglichen, wie ihn auch Jean Paul Sartre in seiner Phänomenologie der Einbildungskraft diesen Schlummerbildern zuschreibt.⁷⁷

Chandos' gute Augenblicke haben die Struktur solcher hypnagogener Bilder.⁷⁸ Daher spricht Hofmannsthal in einer rückblickenden Tage-

⁷⁵ Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 439.

⁷⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 52.

⁷⁷ Jean Paul Sartre: Das Imaginäre. Gesammelte Werke. Bd. 2. Philosophische Schriften I. Reinbek 1994, S. 67–87, hier S. 69.

⁷⁸ Diese These vertritt die Würzburger Magisterarbeit von Volker Möllenbergs, deren Manuskript ich einsehen durfte: Hugo von Hofmannsthal – Der mystische Augenblick und seine

buchaufzeichnung von 1917 über das »subjectiv pathologische« der »Ratten-Vision« und vergleicht deren »subiective nerven-affection« mit der »überreizungsstärke« der hypnoiden Zustände der Elektra.⁷⁹ Diese Bilder erscheinen plötzlich angesichts unbedeutender visueller Anreize, in einem Zustand der Gedankenlosigkeit und wie auch Elektras Visionen im Zwielicht der Dämmerung bei sinkender Sonne. Dämmern ist nicht nur die Beleuchtung, sondern auch der Zustand des Bewußtseins. Das Fluidum des Traumes und Wachens ist für einen Augenblick ineinandergeflossen.⁸⁰ In diesem Zwischenzustand einer durchlässigen Bewußtseinsschwelle eignet den auftauchenden Bildern nicht die sonstige Blässe von erinnerten Vorstellungen. In einem übernatürlichen Licht erscheinen sie »dem beglückten Auge« im dunklen Gesichtsfeld.⁸¹ Wie die Reminiszenzen der Hysterikerinnen haben diese Bilder die unabwiesbare Evidenz gegenwärtiger Präsenz: »Alles war in mir«, beschreibt Lord Chandos seine Vision der sterbenden Ratten, »und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.«⁸² Ihre Paradoxie liegt in dem Einleuchtenden des Verworrenen, der herausgehobenen Bedeutung des Bedeutungslosen, der alles versprechenden aber unverfügaren Chiffre. »Es erscheint mir alles, alles, was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles, was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein,« versucht Lord Chandos im Zustand der Nüchternheit diese ekstatische Inspiration sprachlich einzuholen.⁸³ Er deutet jenes grenzwertige Paradox des bedeutungsheischenden Nichtintentionalen durch ein Sprechen im Konjunktiv an, welches das Definitive sprachlicher Aussagen gleichsam in den Möglichkeitsmodus des »als ob« zurücknimmt und in den Schwebezustand einer Kette von Gleichnissen versetzt. »Es ist mir dann, als

physiologische Objektivierung. Magisterarbeit 2001, unveröffentlicht. So auch Pfotenhauer, Empfindbild (wie Anm. 18).

⁷⁹ 26. August 1917, Tagebuchaufzeichnung. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 294: »Die Ratten-Vision: hier dasselbe moderne Element der Verderbung der Urgefühle durch subiective nerven-affection wie bei den grossen Dingen der Elektra auch. Hier wird minutiöses durch überspitze intensität der empfindung riesengross: die proportionen geln verloren. Eine subiective afficertheit verwechselt sich wegen ihrer überreizungsstärke mit dem elementaren [...]. das subject dem object dynamisch nicht gewachsen versucht mit seinem subjectiv pathologischen das παθογενης des dinges ›auszumalen‹ man spürt hindurch die afficertheit die ohnmacht das nicht-heran-kommen die desorganisiertheit.«

⁸⁰ Das Zwielicht der Abenddämmerung leitet sowohl die »Ratten-Vision« ein als auch das Schwimmkäfer-Beispiel. Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50f.

bestünde mein Körper aus lauter Chiffern, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfingen, mit dem Herzen zu denken.«⁸⁴

Das starre Auge des Lord Chandos, das distanzlos an den Dingen »hängt«, anstatt ihnen zu gebieten, das »so geistlos, so gedankenlos« über die Erscheinungen hinwieggleitet, bis ihm eine Form »ins Auge springt«, sich ihm »entgegenhebt« und »ihm etwas zu sein scheint«, erinnert aber auch an den visuellen Schwindel, den das reine Sehen in Fiedlers Kunsttheorie auslöst.⁸⁵ Auch für Fiedler ist der Zustand verabsolutierter Visualität kein »gewohnter und natürlicher«, sondern ein gleichsam ohnmächtig starrender, dem »alles körperlich Feste entzogen« ist und der einen pathologischen Grenzwert von »Dumpfheit und Verworrenheit« erreicht.⁸⁶ Daher muß in Fiedlers Konzept die gestaltende Hand des Künstlers dem selbstverlorenen Blick zu Hilfe kommen, um »jener Flucht der Vorstellungen, der wir anheimgegeben sind, solange wir uns nur sehend oder Sehbaires in unserem Inneren reproduzierend verhalten, Inhalt zu gebieten und uns der einzelnen Erscheinung in einem klaren und bestimmten Erzeugnis zu bemächtigen«.⁸⁷

Nicht umsonst entdeckt Lord Chandos sein Spiegelbild im Auge der »dumpfen, rotäugigen, stummen« Muräne des Redners Crassus.⁸⁸ Denn

⁸¹ Ebd., S. 52.

⁸² Ebd., S. 51.

⁸³ Ebd., S. 52.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 53: »daß mein Auge lange an den häßlichen, jungen Hunden hängt«; S. 50: »so geistlos, so gedankenlos fließt es [das Dasein] dahin«; »Gegenstände [...], über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwieggleitet«; S. 52: »Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag«; S. 54 zu Crassus und seiner Muräne: »diese Figur, deren Lächerlichkeit [...] so ganz ins Auge springt.« Vgl. zur Passivität auch Müller, Phantastische Gesichterscheinungen (Anm. 18) § 39, S. 105: »Die Erscheinung ist urplötzlich, sie ist nie zuerst eingebildet, vorgestellt und dann leuchtend. Ich sehe nicht, was ich sehen möchte; ich kann mir nur gefallen lassen, was ich ohne alle Anregung leuchtend sehen muß.«

⁸⁶ Fiedler, Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Schriften zur Kunst I (Anm. 14) S. 152.

⁸⁷ Ebd., S. 152f., S. 163. Der starre Blick als experimentell hergestellter Grenzfall des Sehens auch bei Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 389–402.

⁸⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 53: »Und ich vergleiche mich manchmal in Gedanken mit jenem Crassus dem Redner, von dem berichtet wird, daß er eine zahme

so könnte man das dritte Beispiel von Chandos' erzählten Erleuchtungen als Logik metonymischer Verschiebung interpretieren. Der dumpfe, rotäugige Blick des Fisches, der Chandos in seine Träume verfolgt, funkelnke Wirbel erzeugt und sein Gehirn in eine Art glühenden Schmelzofen verwandelt, kehrt in einem anderen Text des Jahres 1902 in veränderter Form wieder. Und auch hier geht es um hitzige Produktivität in einem rotglühenden, entzündlichen Material. In dem fiktiven Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« zwischen Balzac und Hammer-Purgstall antwortet Balzac auf die Frage nach den Erlebnissen des Dichters mit dem Gleichnis des Heizers aus dem Maschinenraum eines Dampfers. Er fordert seinen Gesprächspartner auf, sich jene »sonderbare, beinahe Mitleid erregende Gestalt« zu vergegenwärtigen, welche in der Abenddämmerung aus dem Maschinenraum mit »roten, entzündeten Augen« auftauche, und »fast schwachsinnige Blicke« um sich werfe. »Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen,« so Balzacs Antwort auf die konventionelle Frage seines begriffsstuztigen Gesprächspartners, »wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht.«⁸⁹

Der Assoziation von Verletzlichkeit und Deprivation, welche diesem Bild des blöden, entzündeten Auges inhärent ist, wird in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« noch eine weitere Variante hinzugefügt. Auch sie ist im Bild des Fischauge schon enthalten. Über den Dichter und seine »dumpfen Stunden, seine Depressionen, seine Verworrenheiten«, heißt es dort in Abwandlung eines Kleist-Zitats: »Es ist als hätten seine Augen keine Lider«.⁹⁰ In Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« steht der gewalttätige Vergleich mit den weggescnitte-

Muräne, einen dumpfen, rotäugigen, stummen Fisch seines Zierteiches, so über alle Maßen lieb gewann, daß es zum Stadtgespräch wurde.« Zum roten Fischauge stellen zudem die »blutigen Tränen« des Crassus eine semantische Brücke her. Auch im »Märchen der 672. Nacht« wandert der physiognomische Ausdruck eines Blicks in einer Kette metonymischer Verschiebungen zwischen Tier- und Menschengesichtern.

⁸⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32. Auch in der »Reitergeschichte« sieht sich Lerch von einem Blick »aus entzündeten Augen« angeblickt, bezeichnenderweise von einem Hund »von äußerst gieriger Häßlichkeit« (SW XXVIII Erzählungen 1, S. 44) einer Variante jener häßlichen jungen Hunde, an denen der Blick des Lord Chandos »hängt«. Vgl. zu diesen »mythes personnels« Hofmannsthals Wiethölter (Anm. 74) S. 77f.

⁹⁰ GW RA I, S. 67, 72.

nen Augenlidern für die traumatisierte Seherfahrung eines Betrachters, dem vor den beinah gegenstandslosen Bildern Caspar David Friedrichs gleichsam die Augen übergehen, weil keine Perspektive die Blickdistanz zwischen Betrachterstandpunkt und perspektivischem Fluchtpunkt herstellt. Kein Rahmen begrenzt dieses entfesselte Schauen ohne hierarchisierende Distanzierung. Die Differenz von Betrachtersubjekt und Bildobjekt ist ebenso aufgehoben wie die Zeichengrenze zwischen Bild und Abbild. Eine einzige hypertrophe visuelle Sphäre hat diese Differenzen gleichsam eingesogen, ein halluzinatorisches Hyperbild, das überrealistisch die Wölfe und Füchse zum Heulen bringt, gerade weil es nichtmimetisch ist. Und auch Kleists Betrachter nennt seine Seherfahrungen zu »verworren«, als daß er sie aussprechen könne.⁹¹

Dass der »Cultur des Auges«, über welche Hofmannsthal sich mit den kunstverständigen Freunden wie Harry Graf Kessler oder Julius Meier-Graefe verständigt,⁹² im poetologischen Kontext nichts von ästhetizistischer Unverbindlichkeit anhaftet, zeigen diese Beispiele von der rotäugigen Muräne über den entzündeten Blick des Heizers bis zu den weggeschnittenen Augenlidern des Dichters. In ihrer assoziativen Eigendynamik und ihrem visuellen Eigensinn sind sie mehr als nur rhetorische Metaphern, sondern haben selbst Tableau-Charakter. Ein solches Tableau, das Verletzung und visionäre Grenzüberschreitung im starrenden Blick vereinigt, ist auch das Bild des Benvenuto Cellini in

⁹¹ Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner. Darmstadt 1993, S. 327f.: »Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Zum »Hyperrealismus« dieser Stelle vgl. Helmut Pfotenhauer: Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke. In: Ders.: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg 2000, S. 85–108, hier S. 93–97. Zur Rahmenlosigkeit: Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: DVjs 64 (1990) S. 54–95. – Dem entspricht in der »Sommerreise« das Bild des Altans als »säulengetragenes Auge, dessen Wimper sich nie schließt« (GW E, S. 600). Vgl. Ursula Renner: »Sommerreise« in die Kunstslandschaft. In: Dies., Die Zauberschrift der Bilder (Anm.10) S. 297–343, hier S. 324f.

⁹² An Harry Graf Kessler, Rodaun, 10. 6. 1911, BW Kessler, S. 329. Konrad Fiedler spricht von der »Bildung des Auges«. Schriften zur Kunst II. Hg. von Gottfried Boehm. München 1991, S. 81.

seiner Kerkerzelle, das Balzac im Gespräch »Über Charaktere im Roman und im Drama« heraufbeschwört. Der in Agonie liegende Cellini, in seinem Verlies in der Engelsburg an der Schwelle des Todes hindämmерnd, starrt die leere Kerkerwand an, aus deren Lichtreflexen sich ihm tröstliche Visionen verdichten. Das Material dieser Visionen ist das Material seiner Kunst, der Goldschmied sieht das fließende Sonnenlicht in einer in blendende Helligkeit getauchten Vision als geschmolzenes Gold, das sich in ständig wechselnden Konfigurationen »blätzt« und selbständig fortzeugt.⁹³ Es ist dasselbe wallende und funkelnende Denken in einem »Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte«, wie das des Lord Chandos.⁹⁴ Und schließlich handelt noch ein dritter Text aus dem Jahre 1902 von der kreativen Potenz dieses Starrens, das im Verschwimmen der Konturen visuelle Visionen gebiert und den »stummen Dingen« Leben verleiht, nämlich die »Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński«. Die Rede ist von der geisterhaften Verlebendigung der Arabesken beim Betrachten der Gobelins im »goldroten Abendschein«. Wenn man sie in dieser Abenddämmerung »starr ansieht«, werde diese komplexe Formenwelt für einen Augenblick aufleuchten, illuminiert wie unter einem Blitz seine Verknüpfung offenbarend, um dann wieder ins Dunkel zusammen zu sinken.⁹⁵

⁹³ Über Charaktere im Roman und im Drama. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 33f. Vgl. die Aufzeichnung vom 5. 7. 1906 über die Lektüre des »Benvenuto Cellini«, GW RA III, S. 468: »Aus ihm heraus quellen Visionen, die aus der Materie seiner Kunst sind.« Bezieht sich auf das dreizehnte Kapitel des zweiten Buchs von Goethes Übersetzung der Vita Cellinis: Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini. Sämtliche Werke. I. Abteilung, Bd. 11. Hg. von Hans-Georg Dewitz und Wolfgang Proß. Frankfurt a. M. 1998, S. 252f. Vgl. auch Neumann, Die Wege und die Begegnungen (Anm. 1) S. 66f.

⁹⁴ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 54. In beiden Texten evoziert die Metaphorik des Funkelns, Glänzens oder Glühens und die des Schmelzens, sich Blähens oder Blasenwerfens einen Hochofen für das Einschmelzen bzw. Formen von Metall. In diese assoziative Reihe gehört auch der Maschinenraum des Heizers: Über Charaktere im Roman und im Drama. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 32f.

⁹⁵ Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoroński. GW RA I, S. 20–25, hier S. 20f. Auch hier dominieren die Bewegungsverben aus den genannten metaphorischen Feldern (Anm. 94) »blähen«, »erglühen«, »aufleuchten«, »vorquellen«, »zerfließen«. Zur Entstehung dieser Gesellschaftsrede vgl. Konrad Heumann: Hugo von Hofmannsthal: »Die Wege und die Begegnungen« sowie Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition. Univ.-Diss. Wuppertal 2001,

Wie auch die Kerkervision des Cellini gehört diese visionäre Verlebendigung arabesker Gestalten zu den topischen Beispielen der Diskussion um die hypnagogogen Bilder bis hin zu Jean Paul Sartre.⁹⁶ Hofmannsthal konnte sie im Kapitel über die subjektiven Gesichterscheinungen in Ernst Machs »Analyse der Empfindungen« finden, wo das Phänomen am Beispiel arabesker Tapetenmuster beschrieben wird, die sich dem fiebrigsten Blick des Kindes verlebendigen.⁹⁷ Es ist zugleich ein auf Leonardo da Vinci zurückgehender Topos der künstlerischen Inspirationslehre aus visuellen Impulsen vager, schwachbestimmter Formen, der in der Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie der Jahrhundertwende eine neue Konjunktur erfährt. Sowohl Helmholtz als auch Mach gehen ein auf Leonards Empfehlung an die bildenden Künstler, durch das Starren auf Mauerflecken die Phantasie zum Fortzeugen des Gesehenen zu stimulieren.⁹⁸ Die unter dem Titel »Rodauner Anfänge« zusammengefaßten Notizen zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung Hofmannsthals mit Leonards Schriften, im Juli 1906 liest er die Monographie von Gabriel Séailles über Leonardo und die von Marie Herzfeld herausgegebene Auswahlausgabe seiner Schriften. Letztere empfiehlt er im »Brief an den Buchhändler Heller« und nennt Leonardo »eine Erscheinung, von der selbst Goethe überstrahlt wird«. Goethes »Farbenlehre« und Leonards Aufzeichnungen sind in den sprachreflexiven Überlegungen der »Rodauner Anfänge« die positiven Paradigmen für

S. 78–84. Zur These eines visionären Erregungsmodells fügt es sich, wenn Heumann auf eine am Rand des Vortragsmanuskripts notierte Bemerkung verweist, die eine Rezeption von Freuds und Breuers »Studien über Hysterie« wahrscheinlich macht, deren kathartische Methode der Affektableitung auf die Kunstbetrachtung übertragen wird. Ebd., S. 84 und 94.

⁹⁶ Sartre, Das Imaginäre (Anm. 77) S. 64–67. Mauervisionen bei Müller, Phantastische Gesichterscheinungen (Anm. 18) § 79, S. 125; Cellinis Vision ebd. § 107, S. 142.

⁹⁷ Mach, Analyse der Empfindungen, 1886 (Anm. 25) S. 84. Mach, 1991 (ebd.) S. 167.

⁹⁸ Helmholtz, Physiologische Optik (Anm. 30) S. 307f., 416.– Mach, Analyse der Empfindungen, 1886 (Anm. 25) S. 84f., Anm. 44. Mach bezieht sich in der Erstausgabe auf folgende Ausgabe: Leonardo da Vinci: Buch von der Malerei. Übersetzt von Heinrich Ludwig. Wien: Braumüller 1892. Identisch: Mach, 1991, S. 169f.– Vgl. Ingrid und Günter Oesterle: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Hg. von Dieter Borchmeyer. Würzburg 1999, S. 213–238. – Jörg Bittner: Wolken, Mauern, Schwämme. Leonardo und die natürlichen Hilfsmittel visueller Kreativität. In: »Wunderliche Figuren«. Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften. Hg. von Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper und Ulrich Stadler. München 2001, S. 17–41.

eine »Kunstsprache«, welche der »Vergrößerung des Wortes« durch die »mechanischen« Termini der Wissenschaftssprache als »höchstes Gegenbild« entgegengesetzt werden – »alles bleibt in der Schwebe und doch wird unendliches gegeben.« Die komplexe Wechselbeziehung zwischen Sehen und Sprechen und ihre semiotischen Möglichkeiten für eine Kunstsprache, jene »ungeahnten Kontinente«, als welche in »Ad me ipsum« der »Zusammenhang von Bild Wort und Schrift« bezeichnet wird, knüpfen nicht zufällig an Leonardo an.⁹⁹

Das Starren auf die leere Mauer, die zum Projektionsschirm für die Eigenlogik visueller Imagination wird, ist ein wiederkehrendes Thema in Hofmannsthals Texten. Brennender noch wird dieser Mauerblick dadurch, daß er ihn wie den Cellinis an die Mauer einer Kerkerzelle bannt. Das »gefangene Bewußtsein«, wie Sartre das Fasziniertsein der Imagination von den erscheinenden Konfigurationen nennt, wird in solchen Kerkervisionen gleichsam visualisiert.¹⁰⁰ So hat der Reisende in den »Briefen des Zurückgekehrten«, eingesperrt in seinen Verschlag, an der Schwelle zwischen Leben und Sterben, auf die gelbgraue Wand aus Büffelmist gestarrt und das Leben dieses Farbenspiels als wirklicher erfahren, als es die scheinbar so sichere Welt der Gegenstände für ihn sein konnte.¹⁰¹ Und wäre es nicht reizvoll, auch Lord Chandos' im Licht der »großen sinkenden Sonne« sich auftuende Rattenvision der Attraktion dieses Phantasmas zuzuschreiben, zumal auch hier die fleckigen, »modrigen Mauern« einen Keller begrenzen, der angesichts der »verstopften« Ausgänge für die in Todesagonie sich windenden und Blicke in die »leere Luft« schickenden Ratten zum Kerkerverlies wird?¹⁰²

⁹⁹ Rodauner Anfänge. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 126–134, S. 392–399. – Der »Brief an den Buchhändler Hugo Heller« (GW RA I, S. 372f.) empfiehlt: Die Schriften des Leonardo da Vinci, ausgewählt und übertragen von Marie Herzfeld (Diederichs). – Das Buch von Gabriel Séailles, Léonard de Vinci. L'Artiste et le Savant. 1452–1519. Paris 1906 (FDH/HvH Bibl.) trägt das Lesedatum Lueg Juli 06.– Ad me ipsum. GW RA III, S. 620. – Von früherer Beschäftigung mit Leonardo zeugen Aufzeichnungen, z. B. von 1897: GW RA III, S. 423 und Briefe, z. B. an Alfred Freiherrn von Berger vom 5. Oktober 1892. B I, S. 69; an Elsa Bruckmann-Cantacuzene vom 20. April 1894. B I, S. 100.

¹⁰⁰ Sartre, Das Imaginäre (Anm. 77) S. 78f. »Dieses Bewußtsein ist aber selbstverständlich nicht Gefangener der Objekte, sondern Gefangener seiner selbst. [...] wir betrachten die hypnagogische Vorstellung nicht, wir sind durch sie fasziniert.«

¹⁰¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 167.

¹⁰² Ebd., S. 51.

»Die Bühne als Traumbild«, ein nicht nur bühnentechnisch, sondern auch poetologisch wichtiger Text des Jahres 1903 fordert den Bühnenbildner auf, anstelle historistischer Pappdekorationen die Bühne als visionären Raum in der Dämmerung von Licht- und Schatteneffekten aufleuchten zu lassen, das imaginative Potential einer Magie ungewisser Lichter und die ständig wechselnden Formen, »das unerschöpfliche Spiel des Lichts«, zu nutzen. Auch hier steht das Tableau des Kerkerblicks im Zentrum solcher Lichtästhetik. »Das schöpferische Auge«, von dem die Rede ist, welches ein »Bild schaffen [müsste], auf dem nicht fußbreit ohne Bedeutung ist«, wird zwar mit dem Auge des Träumenden verglichen. Dieses träumende Auge wird dann aber nicht als schlafendes, sondern im Bild des starrenden Sträflings vorgestellt, dessen visuelle Visionen nicht bedeutungsschwer sind wie etwa die Freudsche Traumlogik, sondern im sinnlichen Material der Licht- und Farbenwechsel verbleiben:¹⁰³

Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln, mit denen der Gefangene, mit denen der Kranke hinüberstarrt durchs Fenster: da ist die Mauer des Gefängnishofes, da ist die getünchte Wand der Hospitalskapelle; und auf ihr ein Hauch, eine fliegende Röte, ein schwelendes Gelb, ein Gelb, als bräche es durch Wände von Topas, dann ein Purpur, ein Violett, ein verhauchendes Violett, ein Dunkeln. Und er, der hinüberstarrt, geschmiedet in Ketten oder gebäumt auf seinem Sterbekissen, er hat an dem Farbewechseln jener getünchten Wand mehr Herrlichkeit als zehntausend Gesunde, die von Waldesklippen die Sonne sinken sehen und Bucht und Tal aufglühen sehen in Purpur, Gelb und versinken in Nacht. Denn die Welt ist nur Wirklichkeit, ihr Abglanz aber ist unendliche Möglichkeit, und dies ist die Beute, auf welche die Seele sich stürzt aus ihren tiefsten Höhlen hervor.¹⁰⁴

Wie diese visionäre Ästhetik des Lichts und ihre halluzinatorische Logik in der »Elektra« im Zusammenwirken mit Max Reinhardt umgesetzt wird, wäre ein eigenes reizvolles Thema.¹⁰⁵ Auch Elektra ist eine Ge-

¹⁰³ Zur »Austreibung der Bilder« um der sprachlich fixierbaren Bedeutung willen vgl. Florian Schneider: Augenangst? Die Psychoanalyse als ikonoklastische Poetologie. In: Hjb 9 (2001) S. 197–240.

¹⁰⁴ GW RA I, S. 490–493, hier S. 492.

¹⁰⁵ Auf inhaltliche und programmatiche Aspekte der Zusammenarbeit beschränken sich Leonhard M. Fiedler: Die Überwindung des Naturalismus auf der Bühne. Das Theater Max Reinhardts. In: Dieter Kafitz (Hg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen 1991, S. 69–85, und Wolfgang Nehring: »Elektra« und »Ödipus«. Hofmannsthals Erneue-

fangene, die in der Enge umgebender Mauern eingeschlossen ist und deren starres Auge im Zwielicht der Dämmerung und im flackernden Feuerschein tanzende Lichtfiguren und »Schatten, dort im Mauerwinkel« beschwört.¹⁰⁶ Die Bühnenanweisungen zur Lichtregie folgen ihrer subjektiven Perspektive und affirmieren die explanatorischen Mythisierungen ihres Blicks. Die Flecken roten Lichts während ihrer Blutvisionen erscheinen wie Blutflecke und das Rot und Schwarz des gekrümmten Feigenbaums ist in der Dämmerung ein unheimlicher Tierdämon.¹⁰⁷ Elektra steht immer im Dunkeln oder an der Schwelle des Lichts, während die anderen Figuren wie Klytämnestra grell illuminiert und gerahmt in Fenster- und Türöffnungen erscheinen.¹⁰⁸ Doch nicht auf »Elektra«, sondern auf einen Prosatext des Jahres 1903 soll zum Schluß noch ein Streiflicht fallen, als Beispiel für die Einlösung von Hofmannsthals Poetik des Visionären in der poetisch-rhetorischen Struktur seiner literarischen Texte.

rung der Antike für das Theater Max Reinhardts. In: Renner, Hofmannsthal/Begegnungen (Anm. 24) S. 123–142, sowie Peter Sprengel und Gregor Streim: Berliner und Wiener Moderne. Wien 1998, S. 510–519: »Hofmannsthal in Berlin. Die Begegnung mit Reinhardt und die Wende von 1903.«

¹⁰⁶ SW VII Dramen 5, S. 67.

¹⁰⁷ Ebd., S. 66. Vgl. »Authentische Vorschriften für die Inszenierung«, ebd. S. 379–381, hier S. 380: »Über das niedrige Dach des Hauses rechts wächst von draußen her ein riesiger schwerer gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse aber, unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halbaufgerichtetes Thier, auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Baum steht die sehr tiefe Sonne und tiefe Flecken von Roth und Schwarz erfüllen, von diesem Baum ausgeworfen, die ganze Bühne.« Die Dämmerung mit seinem ungewissen Lichtverhältnissen ist die Stunde des Mythos, in der Schatten zu Dämonen sich verlebendigen.

¹⁰⁸ Ebd., S. 74: »In dem breiten Fenster erscheint die Gestalt der Klytämnestra. Ihr fahles, gedunenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher [...]. Elektra steht starr aufgerichtet, das Gesicht diesem Fenster zugewandt.« Der Wechsel von kinemato-graphischer Bewegtheit und gerahmter Erstarrung vor dem starren Auge Elektras sowie die Clair-Obscur-Verteilung wird in den »Authentischen Vorschriften« noch einmal unterstrichen, S. 380: »Der Zug, welcher der Klytämnestra im inneren des Hauses vorangeht, erfüllt zuerst das große Fenster, dann das zweite Fenster links von der Thür im Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhastenden Gestalten. Klytämnestra erscheint, mit ihren zwei Vertrauten, im breiten Fenster, ihr fahles Gesicht, ihr prunkendes Gewand grell beleuchtet – fast wie ein Wachsfigurenbild – von je einer Fackel links und rechts. Der Hof liegt im Dunkeln.« Unter einem etwas anderen Aspekt – dem des ekstatischen Feuertanzes – beleuchtet Gabriele Brandstetter die Licht- und Schattenspiele in der Elektra: Vgl. Dies.: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt 1995, S. 279–282.

IV Seliges Spiegeln der Sprache. Das Beispiel der »Sommerreise«

Hofmannsthals Faszination für die kreative Potenz des Visuellen befragt die semiotische Verheißung des Bildes nur um der Literatur willen. Das »unerschöpfliche Spiel des Lichts« kann sich einzig als Sprachspiel einlösen, die Spiegelungen als »Abglanz« und »unendliche Möglichkeit« sind semantische Spiegeleffekte, die sich auf der Ebene des Wortmaterials ereignen. Die Poetik des Visionären, der kreativen Vagheit, des »Glissando« des Übergänglichen, der »leisen Überleitungen« und der »Verwischung der Klassifikationen«, bedient sich der schwebenden Bilder der Sprache.¹⁰⁹ »Aus den Zusammenstellungen von Worten«, wie es im »Gespräch über Gedichte« heißt, muß der Funke springen, der die Textur wie die Gobelins im Hause Lanckoroński zu emphatischer Präsenz illuminieren soll. »Was niemals da war, nie sich gab, jetzt ist es da, jetzt gibt es sich, ist Gegenwart, mehr als Gegenwart; was niemals zusammen war, jetzt ist es zugleich, ist es beisammen.«¹¹⁰

Mit welchen genuinen Mitteln die Literatur eine »Welt der Bezüge« schaffen kann, wie es in der Rede über »Der Dichter und diese Zeit« formuliert ist,¹¹¹ führt kaum ein anderer literarischer Text Hofmannsthals so poetologisch bewußt vor wie die »Sommerreise«. Er ist die konsequente Umsetzung einer Ästhetik der Ähnlichkeit, die einer Logik von sprachlichen und phonetischen Korrespondenzen, von variierenden Wiederholungen und Wiedererkennungseffekten gehorcht.¹¹² Daß bereits am Vorabend der Reise »die Fülle des Sommers auf einmal da ist«, wie es im Texteingang programmatisch heißt, teilt sich dem Leser über

¹⁰⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 131: »Rodauner Anfänge *glissando!*; GW RA III, S. 324 (1891) über die »Verwischung dieser Klassifikationen«; S. 335 (1891) über die »starken Stimmungen der Übergänge«; S. 423 (1897) über das schwelende Gleichgewicht der Worte. Vgl. auch BW Beer-Hofmann, S. 4 (8. Juli 1891). Die »leisen Überleitungen« in: Tausendundeine Nacht. GW RA I, S. 362–369, hier S. 365.

¹¹⁰ Das Gespräch über Gedichte. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86.

¹¹¹ GW RA I, S. 68. »Im Gewebe seines Leibes« werden die Eindrücke aus allen Zeiten verarbeitet, so schafft der Dichter »aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge.«

¹¹² Solche strukturalen Einsichten hat zuerst die Interpretation von David E. Wellbery an der »Sommerreise« vorgeführt: Narrative Theory and Textual Interpretation: Hofmannsthal's »Sommerreise« as Test Case. In: DVjs 54 (1980) S. 306–333.

solche semantischen Spiegelungen mit. Diese Reiseerzählung, welche kein persönliches Erlebnis-Ich der Reise kennt, folgt statt dessen der sprachlichen Logik der Metaphorik, dem Drang des Wassers etwa, der Erfüllung im Land des Sommers begehrte. Die metaphorische Bewegung von Begehren und Erfüllung, von Strömen und Sistieren, strukturiert den Text bis zur intendierten Einlösung der Spannung in der im Niederrollen erstarrten letzten Welle, als welche der Hügel bei Vicenza, gekrönt mit der Rotonda des Palladio erscheint. Vom ersten Satz an oszilliert das Geschehen, ist der Status des Erzählten in der Schwebé gehalten, zwischen Traum und fiktiver Realität und zwischen literaler und figurativer Bedeutung:

Hier unter dem Schatten des großen Ahorn, hier, wo ein Hahnenruf, ein Grillenzirpen, das Rauschen des kleinen Baches die Welt bedeuten, erscheint diese dreitägige Reise schon wie ein Traum. Und doch war sie wirklich: so wirklich wie ein Gang zum Brunnen, ein Niederbeugen, das Löschen eines tiefen Durstes in eiskaltem, felsentsprungenem Wasser; so wirklich wie ein Verlangen nach Früchten, nach kernigweichen, innerlich kühlen, duftigen, fläumumhüllten Früchten, ein Anlegen der Leiter, ein Hinaufsteigen, ein Pflücken, ein Genießen, ein Schlummern in der Krone des Baumes.¹¹³

Schon dieser erste Satz verrätelt durch eine Vermischung aller Ebenen. Wenn das Folgende als Traumerzählung gelten soll – ein Traum, der gleichwohl Wirklichkeit zu sein beansprucht – so fragt sich, wer diesen Traum gerade träumt, wer durch den auffälligen räumlichen und zeitlichen deiktischen Gestus die Gegenwärtigkeit des »Hier« und »Jetzt« herstellt. Wer beschwört in der Simultanordnung einer Traumvision die »Fülle des Sommers auf einmal« und nimmt uns in seinen Traum mit hinein? Denn ein erzählendes oder gar biographisches Ich der Reise taucht an keiner Stelle des Textes auf, jedenfalls nicht auf der Inhaltsebene. Statt dessen begegnen wir dem Bild des schlafenden und – so muß man wohl folgern – träumenden Wanderers auf der Ebene der sprachlichen Gleichnisse, in welche die Landschaftsbeschreibung permanent hinüberspielt. »Wanderern gleichen die Bündel Heu, hingesunkenen Ermüdeten, Stehenden, am Pilgerstabe erstarrt, schlafend in der Gebärde des Wanderns; und jeder Schatten der Nacht, dort am Waldrand, da auf dem Altan, jeder gleicht einem Wanderer, der sich hinließ, in den Mantel gewickelt,

¹¹³ GW E, S. 595.

mit dem ersten Frühstrahl leicht aufzuspringen, mit dem ersten Schritte weiterzuwandern.«¹¹⁴

Dieser Wanderer scheint von der Gleichnisebene auf die Ebene der Erzählung hinüberwechseln zu können. Und er scheint dem Drang des abwärts rauschenden Wasser auf seinem Weg zum Land des Sommers zu folgen, bis er uns – nun wieder auf der Bildebene – in der Allegorie der »halb im Schlummer erstarrte[n] Wesen« der Städte um Castelfranco wiederbegegnet. Auch sie sind »wie ein reicher lässiger Reisender, den auf der Jagd der Schlummer überwältigt.«¹¹⁵ Diese Vermischung der Ebenen, die Auflösung der logischen Grenze zwischen Sach- und Bildebene lässt die Handlung als Folge des Sprachgeschehens erscheinen. Auch das Wasser des Brunnens und die flaumumhüllten Früchte des ersten Satzes wandern im Laufe der Erzählung zwischen diesen Ebenen und knüpfen im wechselseitigen Verweis ihres wiederholten Auftauchens ein Netz von Bezügen, welches sie mit Bedeutsamkeit auflädt. In der literarischen Evolution von Giorgiones »Concerto campestre« in der Mitte der Erzählung verdichten sich dann diese Korrespondenzen.¹¹⁶ Das im Eingangssatz anklingende aufwärtsgerichtete Verlangen nach den hängenden Früchten und das Niederbeugen zum durstlöschenen Wasser sind zudem noch ein intertextueller Spiegeleffekt, der sie als poetologische Metaphern konnotiert. Zitiert wird der Tantalusmythos, den Lord Chandos als Metapher für seine Produktionshemmung bemüht: »Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschnellen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen,

¹¹⁴ Ebd., S. 595f.

¹¹⁵ Ebd., S. 598.

¹¹⁶ Die Mehrzahl der Kunsthistoriker schreibt das »Concerto Campestre« (um 1510, Louvre, Paris) heute Tizian zu. Zur Zuschreibung vgl. Terisio Pignatti/Filippo Pedrocchi: Giorgione. München 1999, Kat. A 15.– Für Giorgione votiert Jaynie Anderson: Giorgione. Peintre da le »Brièveté Poétique«. Catalogue Raisonné. Paris 1996, S. 308.– Daß Hofmannsthal vor allem zwei berühmte Bilder Tizians überblendet, das »Ländliche Konzert« und »Himmliche und irdische Liebe«, hat zuerst Werner Vordtriede gezeigt: Das schöpferische Auge: zu Hofmannsthals Beschreibung eines Bildes von Giorgione. In: Monatshefte 48 (1956) S. 161–168. Die komplexen Beziehungen zwischen Gemälde, Palladianischer Architektur und Text als eine Technik der Überschreibung und Kontrafaktur untersuchen die Interpretationen von Helmut Pfotenhauer (Erosion des klassischen Italien-Bildes. Hofmannsthals »Sommerreise« (1903). In: Ders.: Sprachbilder [Anm. 91] S. 207–226) und Ursula Renner, »Sommerreise« in die Kunstslandschaft (Anm. 91) S. 297–343.

dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen?«¹¹⁷ Die Sommerreise, so könnte man es pointieren, schreibt an dem Punkt weiter, an dem Lord Chandos verstummt, und verwandelt die Metaphern seiner Schreibhemmung in ein virtuoses Spiegelkabinett aus Sprache.

Im Changieren der Bedeutungen liest sich vor diesem Hintergrund die Eingangssequenz, welche den Vorabend der Reise als atmosphärische Landschaft heraufbeschwört, wie eine grandiose poetologische Zeugungsphantasie.¹¹⁸ Und wieder ist es das visionäre Zwielicht der Abenddämmerung an der Schwelle von Tag und Nacht, Hell und Dunkel, der fragile Moment des Übergangs, als die »Sonne längst gesunken« ist und »noch immer im Westen ein Abgrund von Licht« steht, der die Fülle des Sommers auf einmal da sein läßt.¹¹⁹ Da verwundert es kaum noch, daß der leichte Hauch, der wie ein Atem die erstarrte Natur erweckt, »unsäglich« ist. Was sich hier wie die Gobelins im Hause Lanckoroński von selbst »entzündet«, was von innen »glüht«, was »schwillt« und verlangender »hervorquillt« und sich »bläßt«, erzählt nicht nur von einer schönen Landschaft, sondern auch selbstreflexiv vom Verlangen nach sprachlichem Ausdruck, von der Suche der sprachlichen Dinge nach der Einlösung ihrer Bedeutung. Dies ermächtigt eine nichtsistierbare Textbewegung sprachlicher Verschiebungen. Der Mallarmésche Dämon der Analogie hat dieses Erzählen infiziert und unterminiert seine lineare Konsistenz, welche etwa der sukzessiven Abfolge des Reiseverlaufs folgen würde.¹²⁰ Die Analogie als rhetorische Figur der Übertragung, als Vergleich, als personifizierende Metapher oder Allegorie, wird zum eigentlichen Agens einer Textbewegung, welche die Herstellung von Bedeutung als textimmanente Logik semantischer Verschiebung auf einer lateralen Ebene vorführt. Das Wortmaterial löst sich auf und wird neu zusammengesetzt. Die flaumumhüllten Früchte kehren wieder in der Flaumfeder

¹¹⁷ Ein Brief. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 48. Vgl. Wellbery, Sommerreise (Anm. 112) S. 323.

¹¹⁸ Eine ähnliche These vertritt Ursula Renners Interpretation der »Sommerreise« (Anm. 91) und dies., Das Erlebnis des Sehens (Anm. 24) S. 295–297.

¹¹⁹ GW E, S. 595.

¹²⁰ Vgl. Michael Pauen: Der Dämon der Analogie. Stéphane Mallarmé und die Lehre vom Ähnlichen. In: Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunsthphilosophie der Moderne. Hg. von Gerald Funk, Gert Mattenkrott und Michael Pauen. Frankfurt a. M. 2000, S. 95–110.

des Adlers auf dem Barett der im Tagtraum versunkenen Figur auf dem Bild des Giorgione.¹²¹ Das Segel transformiert sich in der Metathese des seligen Spiegelns.¹²² »Analogie ist alles«, pointiert es eine Aufzeichnung zum »Gespräch über Gedichte« und illustriert dies an einem Beispiel, das aus der »Sommerreise« stammen könnte: »es heisst die eigene Schwere abgeben: sich im schwebenden Adler fin<den>«.¹²³ Solche träumerischen Verwechslungen und »partielle Identification«¹²⁴ machen die »Lust des Schauens« in der »Sommerreise« aus. Die Feder auf dem Barett des Jünglings aus Giorgiones Bild stammt von der Brust des in der Ferne »segelnden« Adlers und sein traumverlorener Blick setzt sich an die Stelle »jenes Andern« in der »blauen Ferne«, der »mit blutenden Füßen den Horst des Adlers beschlich,« und blickt mit dessen Augen auf sich selbst zurück.¹²⁵ Die Traumlogik der »Sommerreise« hat eine rhetorische Struktur, wie sie Nietzsche in seinen Traumaphorismen als halluzinatorische Logik des verworrenen Schließens, des wilden Analogisierens und der Verwechslung aufgrund flüchtigster Ähnlichkeiten beschreibt.¹²⁶

Diese Simultaneitätseffekte sind ein impliziter paragone der Literatur mit der Zeichenfülle des Bildes und eine Auseinandersetzung mit den von Lessing gesetzten Mediengrenzen zwischen der Sukzession der Erzählkunst und der Räumlichkeit der Bildkünste. Die Sprache nimmt die Herausforderung an, welche von der semiotischen Komplexität der Bildsprache ausgeht, und überbietet sie durch ihre genuinen Mittel. Hofmannsthal war ähnlich wie Rilke fasziniert von der selbstbezüglichen Logik der Farbensprache, in der die Bedeutung der einzelnen Farbe sich nicht referentiell, sondern in der Interaktion der Farben untereinander

¹²¹ GW E, S. 595 »duftigen, flaumuhüllten Früchten«, S. 600 »dem Korb, dem Früchte entrollen [...], die Flaumfeder des Adlers auf smaragdgrünem Barett.«

¹²² GW E, S. 595: »bläht es wie ein Segel«; S. 598: »bläht sich ihr Name wie ein gelb und purpurnes Segel«; ebd.: »dies selige Spiegeln«; S. 600: »Zum Segel wird die Decke«; ebd.: »selig spielen sie«.

¹²³ Das Gespräch über Gedichte. Varianten. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 321. Vgl. auch den Entwurf »Der Revenant«. Ebd., S. 178: »Es war schon während des wirklichen Lebens meine Tendenz mehr von den Ähnlichkeiten als von den Unterschieden afficiert zu werden.«

¹²⁴ Vgl. Das Gespräch über Gedichte. Varianten. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 323, 326, 327.

¹²⁵ GW E, S. 599.

¹²⁶ Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches. KSA 2, S. 31–35.

einlöst. Über das »grenzenlos relative der Farbe: jede Farbe existiert nur durch ihre Nachbarschaft«, reflektiert er im Zusammenhang des Van Gogh-Erlebnisses der »Briefe des Zurückgekehrten« und formuliert die an den Farben evidente Einsicht, »daß die Richtigkeit der *valeurs* alles ist, und dies ein Welt-ganzes – genau wie das in Worten festzulegende«.¹²⁷ Auch die Ansprache im Hause des Grafen Lanckoroński hat die wechselseitigen Spiegelungen und Kontraste der Farben im simultanen Gewebe arabesker Gobelins zum Thema, eine »Sprache, so mannigfaltig, so verwickelt, mit tausendfältigem Hüben und Drüben, Oben und Unten, Zuvor und Hernach.« Die Simultanlogik dieser gebundenen Welt der Farben und arabesken Verschlingungen in ihren »rätselhaften Kordanzien« nennt Hofmannsthal Vision als etwas Ungreifbares, nicht diskursiv Festlegbares.¹²⁸

Solche visionäre Übergänglichkeit auch durch das Nebeneinanderstellen von Worten zu erzeugen, ist ein Movens seines Schreibens. Vom im Gleichgewicht schwebenden Gemenge der Worte ist in einer Aufzeichnung von 1897 die Rede.¹²⁹ Von einem »Hauch«, der »jenseits aller Worte« ist, spricht ein Text über »Französische Redensarten« aus demselben Jahr. Ein »unbegreiflich flüchtiger Glanz«, liege in der »unübertragbaren Art«, »wie die Worte nebeneinander gestellt werden, wie sie aufeinander hindeuten, einander verstärken und verwischen, miteinander spielen, ja sich verstellen, und eines des anderen Maske vornehmen.«¹³⁰

Es ist ein nur scheinbares Paradox, daß die Sprache die Evidenz des Bildes nicht im ekphrastischen Gestus der Anschaulichkeit einzuholen vermag, sondern im Gegenteil jede Anschauung im rhetorischen Spiel der Metapher zersetzt.¹³¹ Wenn ein literarischer Text wie die »Sommer-

¹²⁷ Ellen Ritter: Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1988, S. 226–252, hier S. 242, und ihr Kommentar SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 436f. Vgl. Renner, Zauberschrift (Anm. 10) S. 387–458.

¹²⁸ GW RA I, S. 22f.

¹²⁹ GW RA III, S. 423.

¹³⁰ GW RA I, S. 237. Der »Hauch« ist auch die zentrale Metapher im »Gespräch über Gedichte« und den Varianten dazu, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 85, S. 325–327.

¹³¹ In Anlehnung an den Titel eines Essays von Manfred Frank: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher. In: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980) S. 58–78.

reise« ein Bild wie das »Ländliche Konzert« Giorgiones umschreibt, so überführt er Elemente der Anschauung in die immanente Ordnung eines Sprachspiels und versetzt sie in eine sprachliche Schwebe.¹³² Das Unsägliche der traumverlorenen Blicke in Giorgiones »Ländlichem Konzert«, jenes »selige Spiegeln« einer süßen Vermischung des Getrennten, der Augenblick konzentrierter Sinnlichkeit und das nur im Bild einlösbarer Ineinander von Weite und Nähe, von Hell-Dunkel, von Tag und Traum, ist nicht Gegenstand ekphrastischer Beschreibung mit den Mitteln rhetorischer evidentia. Dieses Unsägliche ist vielmehr die Leerstelle einer nicht erreichbaren Erlösung für ein Textbegehen, das die Dynamik von Verlangen und Erfüllung in der Metaphorik des Strömens und Auffangens in immer neuen Variationen durchspielt und am Ende mit einer selbstreflexiven Pointe auf sein eigenes Sprachgeschehen verweist.

Wie schon die kleine allegorische Novelette »Das Glück am Weg« kann die »Sommerreise« als poetologische und mediologische Phantasie über die Evidenzverheißung des Bildes und die genuin literarischen Mittel einer Poetik des Visionären gelesen werden. Im »Glück am Weg« starrt der von den Bildsequenzen einer »fliegenden, vagen Bildersprache« berauschte Blick am Ende auf die blinkenden Buchstaben eines allegorischen Schriftzugs, dessen Goldglanz die Sinnlichkeit des Bildes in die Schrift absorbiert hat.¹³³ So endet auch die »Sommerreise«, nämlich mit einem Fingerzeig auf ihr genuines Medium. Der »unsägliche Hauch« der poetologischen Eingangsphantasie kehrt im Schlussabschnitt wieder und soll sich nun, nachdem er dem »Drang der fernen Berge, de[m] Drang der starken Wässer« gefolgt ist, in einem »unsterbliche[n] Traum, ein[em] wundervoll geformte[n] Ziel« erlöst sehen. »Erlöst« aber ist dieser Drang, so die Schlusspointe, »in einem Gleichnis«.¹³⁴ Doch welches Gleichnis

¹³² Pfotenhauer spricht davon, dass in der Überschreibung durch den Text das Plastische des Bildes entkonturiert wird: Erosion des klassischen Italien-Bildes (Anm. 116) S. 220f.

¹³³ SW XXVIII Erzählungen 1, S. 11: »Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: ›La Fortune‹ ...«; vgl. Schneider, Evidenzverheißung (Anm. 8); Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S. 67–86, hier S. 79f.; Renner, Zauberschrift (Anm. 10) S. 87–111; dies.: Das Erlebnis des Sehens (Anm. 24) S. 285–305, hier S. 287–305.

¹³⁴ GW E, S. 602.

könnte es geben, das wußte Hofmannsthal wie kaum ein anderer und führt es in der »Sommerreise« vor, für das sich nicht ein weiteres finden ließe, das Gleichnis eines Gleichnisses und so fort? Lord Chandos jedenfalls darf auf Erlösung vom unendlichen Regreß der Sprache kaum hoffen.¹³⁵

¹³⁵ Das wäre ein Einwand gegen die Deutungen des »Briefs«, die einen Ausweg aus den Sprachlabyrinthen in der unmittelbaren Erfahrung des Körpers oder einer lebensphilosophisch inspirierten Einheitserfahrung sehen. Vgl. Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 345–349; Bettina Rutsch: Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1998, S. 60–89; Braungart, Leibhafter Sinn (Anm. 73) S. 219–230; Riedel, Homo Natura (Anm. 49) S. 12–39. Das Ansinnen eines Jenseitigen der Sprache ist eine Vertextungsstrategie, auch die »unsägliche Lust des Schauens« ist eine Lust am Text.

Unmögliche Pädagogik. Chandos als Vater

I Der Satz und eine Antwort

Die rhetorische Bravour des »Briefes« – eine Bravour, die bekanntlich ihr eigenes Dementi voraussetzt und damit zur glanzvollsten Präteritio ihrer selbst gerät –, diese Bravour also findet sich exemplarisch in einem seiner Sätze:

Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, so wie wenn mir unwohl geworden wäre und auch tatsächlich bleich im Gesicht und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ, die Tür hinter mir zuschlug und mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte.¹

Man kann diesen Satz rhetorisch lesen, wie das im folgenden versucht werden soll. Man kann aber auch, soviel sei vorausgeschickt, von einem Inhalt des Satzes getroffen werden, der da lautet: ein Kind wird allein gelassen. In der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« haben Schriftsteller unserer Tage auf den Chandos-Brief repliziert. Eine solche Antwort stammt von Wolfgang Hilbig, der die seinerzeitige Flucht aus der DDR stilistisch an den besagten Satz anlehnt und thematisch mit der Sprachverzweiflung verknüpft:

Es geschah mir, und ich muß das ein Verbrechen nennen, daß ich mein Töchterchen eines Abends in den Schlaf wiegte und, als ich es tief schlafend wühlte, wie der Dieb das Haus verließ, um mich abzusetzen, um mich [...] in die Welt der Gegenseite davonzumachen. [...] Wenn meine Tochter heute vor mich hintritt und mir Lügen sagt, schon längst keine kindischen mehr, so weiß ich doch nicht zu antworten [...]. Ich würgte mir Abstraktionen aus der Kehle, die nichts erklären, entschuldige mich mit der Literatur, in der ich

¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, S. 49.

mich versuchte und die mir wichtig gewesen, aber gleich darauf schließe ich den Mund, bin keines erlösenden Wortes mächtig und starre in die eigene Leere, die in mir zunimmt wie eine ausgebrannte dunkle Wüstenei.²

Sprachzweifel ist hier nicht Ursache, sondern *Folge* des Verrats an der Tochter, die verlassen wird um der Literatur, also um der Worte willen. Erst dieser Verrat zeitigt die Lüge der Tochter, falsche Worte, und die Sprachnot des Vaters, fehlende Worte. Aus dem einen Satz des »Briefes« hebt diese Lektüre das Verlassen der Tochter hervor, die Niederlage der Väterlichkeit und die Kapitulation des Pädagogen, der keine Wahrheit mehr verlangen kann. Dieser Lesereflex eines reuigen Vaters stammt aus einer sehr besonderen Biographie, er belegt aber prinzipiell, daß man Chandos als *Vater* wahrgenommen hat; dessen Sprachlosigkeit gegenüber der Tochter gibt dem Versagen Hilbigs die Worte.

II Rhetorik und Körpersprache

Zurück zu dem Satz, der dieses Scheitern enthält: Vater Chandos verstummt vor der Tochter und reitet ihr davon. Dieser Satz wird gleichsam selbst bravourgeritten an die Grenzen der Syntax, atemlos und erst in der letzten Wendung eben noch »einigermaßen« gezügelt. Er gleicht damit einem Satz aus Heinrich von Kleists »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, als dessen Kontrafaktur sich der »Brief« ja lesen läßt. Bei Kleist gilt der Satz der Klärung der Begriffe während des Redens, mit der er selbst bis zum Punkt, der ihn abschließt, wörtlich zu Rande kommt:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.³

² Wolfgang Hilbig: Aufruf zum Widerstand. Warum wir dem Zerfall trotzen müssen. In: FAZ vom 19.7.2002, S. 37 (= Lieber Lord Chandos 1).

³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. München 1993. Bd. 2, S. 319–324, S. 319f.

Ebenso performativ wie Kleists Satz, der inhaltlich und syntaktisch gleichzeitig »fertig ist«, stellt sich Chandos' Satz am Ende wieder her. Was ihm fast gesprengt hat, ist eine andere, im Wortlaut verschwiegene Rede, die er einkapselt: der gescheiterte Sprechversuch. Gerade in der Mitte des Satzes steht das gehaspelte Ende dieses eben nicht zum guten Ende, nicht »fertig« gebrachten Sprechens. Das wieder durch eine »Präteritio« Umgangene, das Unausgesprochene, läßt sich aber leicht erschließen: Es wäre die pädagogische Rede gewesen, Tadel der Lüge und Unterweisung zur Aufrichtigkeit. Auf den gescheiterten Sprechversuch folgt eine somatische Reaktion – Chandos findet sich »tatsächlich bleich«, mit Druck auf der Stirn. Die Sprache des Körpers setzt sich im stummen – aber lauten – Abgang und in der sportlichen Bewegung fort. Anstelle des väterlichen goldenen Wortes gibt Chandos Fersengeld. Insofern ist er Vorläufer oder besser: Vorreiter des Andreas Ferschengelder. Paradoxalement stellt er sich dann fortgaloppierend »wieder her«: ein logischer Bruch, sofern die Wendung wörtlich genommen wird. Bemerkenswert ist dabei ein zweites: So wie die Sprache – oder der gescheiterte Sprechversuch – vom stummen Handeln abgelöst wird, so gleitet auch die Lüge vom Wort zum Körper. So wie Katharina Pompilia kindischerweise gelogen hat, so fängt auch Chandos selbst an zu simulieren. Um sein Sprachversagen zu bemänteln, tut er, »wie wenn« ihm »unwohl geworden wäre«, er lügt also mit dem Gestischen, worauf ihn die Wahrheit einholt – es ist ihm wirklich schlecht. Auffallend auch ein drittes: Daß er »tatsächlich bleich im Gesicht« geworden ist, kann Chandos eigentlich nicht sehen, höchstens als Abfluß des Blutes spüren, es sei denn, er habe einen Kontrollblick in einen Spiegel getan. Jedenfalls muß das Erbleichen als Körperzeichen, als Indiz oder als Spur sein Übelbefinden bestätigen. Lüge und Wahrheit fließen im Körper daher ebenso ineinander über wie sie es im Mund taten. Es hilft dann nur noch die Flucht in die schnelle Bewegung mit Türgeknall und Hufgetrappel als bezeichnender Geräuschsprache. Hat sich Chandos als Sprecher unmöglich gemacht, dann eben hier noch in einer besonderen Rolle: als sprechender Vater. Ausdrücklich läßt er das Kind allein, ein Vorgang, der sich nun auch in der Syntax abbildet. Der Konsekutivsatz aus dem Sprachversagen lautet ja eigentlich: »daß ich das Kind allein ließ«, nicht etwa: »daß ich den Satz zu Ende haspelte«. Objekt dieses Satzes ist nicht der »Satz«, sondern das »Kind«. Subjekt »ich« und Objekt »das Kind« werden aber getrennt – durch den unaus-

sprechlichen Satz eben, der zum Partizip »haspelnd« gehört, und durch das umständlich mitgeteilte Somatisieren. Isoliert, also verlassen im Satz steht die Tochter da, erratisch wie ihr Name. Närher besehen, fängt allerdings dieser Name zu sprechen an.

III Katharina Pompilia oder: Wer lügt da?

Er, der Name, ist ein biographisches Signal. Maya Rauch hat seinerzeit darauf aufmerksam gemacht, daß Hofmannsthals im Mai 1902 geborene Tochter am 28. August, also an Goethes Geburtstag und unmittelbar nach der Entstehung des »Briefs«, getauft wurde; sie hieß fortan »Christiane Maria Anna Katharina Pompilia Hofmann von Hofmannsthal«. »[S]o many names for one poor child«, könnte man hier schon sagen. Welche Bedeutung, so Maya Rauch, »jener so versteckte Bezug« zwischen dem Dasein der Tochter und der des Lord Chandos für Hofmannsthal gehabt habe, bleibe offen, zum Nachdenken jedenfalls würden wir angeregt.⁴ Das allerdings. Nachdenklich macht bereits Hofmannsthals Mangel an väterlicher Schicksalsfurcht. Schon die heilige Katharina – die Verkörperung der geistvoll beredten Frau – sollte auf einem Rad mit Messern gefoltert werden, weil sie ihre Jungfräulichkeit bewahren wollte; Buch und Rad sind ihre Attribute. Pompilia hingegen, des Schreibens und Lesens unkundig, ist eine Ehemärtyrerin des 17. Jahrhunderts, die an 22 Messerstichen stirbt, wobei es sich angeblich um einen Auftragsmord ihres Gatten handelt. Nachzulesen war der Fall in Robert Brownings Versepos »The Book and the Ring« (1868f.);⁵ Hofmannsthal hatte das im Jahr zuvor, im Sommer 1901, getan. Die tragische Heldin des Epos heißt also Francesca Camilla Vittoria Angela Pompilia Comparini – »so many names for one poor child«,⁶ wie sie selber sagt. Denn sterbend, aber ungemein gesprächig, darf sie ihre eigene Geschichte im siebenten Buch des Epos noch erzählen: wie sie, zwölfjährig, ihres Geldes wegen,

⁴ Maya Rauch: KATHARINA POMPILIA. Die Tochter des Lord Chandos und die Tochter des Dichters. In: HB 35/36 (1987) S. 131f.

⁵ 4 Bde. London 1869; vgl. Hanna Ballin Lewis: Hofmannsthal and Browning. In: Comparative Literature 19 (1967) S. 142–159.

⁶ Browning, The Ring and the Book, Bd. 3, S. 10 (Buch VII, Vers 5) (Anm. 5).

mit dem Grafen Guido Franceschini verheiratet wird; wie er sie haßt und jahrelang peinigt und sie in den Ehebruch treiben will, um sie loszuwerden; wie sie flieht und ein Kind bekommt und am Ende von Guidos Spießgesellen niedergestochen wird. Im Sommer 1901 also hatte sich Hofmannsthal mit diesem »merkwürdigen sehr großartigen tragischen Stoff«⁷ intensiv beschäftigt und bereits ein Szenario für ein fünfaktiges Trauerspiel entworfen. Obwohl er sich sehr um Präzision und Disziplin bemühte, um sich von den früheren »lyrisch-rhetorische[n]« Dramen wegzuschreiben,⁸ blieben die Skizzen zur »Pompilia«-Tragödie im darauflgenden Herbst liegen. Noch im Juni 1902 allerdings schilderte er die Anziehungskraft des Stoffes, der »aber im Augenblick durch seine kaum zu bändigende Fülle fast beängstigend« sei.⁹ Noch präsent also war die Erzählung der mädchenhaften Mutter, die nachdrücklich auf der Wahrheit ihrer Aussage besteht:

[...] what was all I said but truth,
Even when I found that such as are untrue
Could only take the truth in through a lie?
Now – I am speaking truth to the Truth's self:
God will lend credit to my words this time.¹⁰

In Hofmannsthals Entwurfsskizzen übt Pompilia darüber hinaus verzweifelte Sprachkritik an der Rede ihres Mannes:

[...] er gebraucht doch dieselben Worte wie ich: Rom Arezzo, Haus, Kirche, Vater Mutter, aber indem er sie ausspricht scheinen sie mir so ganz anders, als wären es böse Schwurformeln. Auch das Ja das er aussprach und das Ja das ich aussprach waren so verschieden wie er und ich. Und doch sollen diese beiden Ja unsere Leiber und unsere Seelen unlösbar aneinanderketten.¹¹

Im Munde Guidos schillern die Worte absichtlich, sie werden, sagt Pompilia zu ihm, »etwas anderes indem du sie aussprichst, ich kann nicht, ich will mit dir nicht mehr reden«.¹² Pompilia hält das für die

⁷ Brief vom 14.3.1901 an Hans Schlesinger. Zit. nach: Zeugnisse [zu »Die Gräfin Pompilia«]. In: SW XVIII Dramen 16, S. 481–485, S. 481.

⁸ Brief vom 16.8.1901 an Harry Graf Kessler. Zit. ebd., S. 483.

⁹ Brief vom Juni 1902 an Theodor von Gomperz. Zit. ebd., S. 484.

¹⁰ Browning, The Ring and the Book, Bd. 3, S. 58 (VII, 1195–1199) (Anm. 5).

¹¹ Die Gräfin Pompilia. In: SW XVIII Dramen 16, S. 163–244, 462–503, Fragment N 63, S. 202, 24–29.

¹² Ebd., Fragment N 72, S. 205,13f.

linguistische Zurüstung eines Verbrechens, für eine Todesart: »Du sagst nicht wie Du's meinst, du willst einen mit deinen Worten niederdrücken, furchtbaren Gebrauch machst du vom Athem: das ist *Mord*«.¹³ Das fatale Agon des Dramas, soweit es sich abzeichnet, besteht aber eben darin, daß Guido seinerseits von der Lügenhaftigkeit seiner Frau überzeugt ist. Was beide sagen, wird durch eine ominöse Verkettung der Umstände als Lüge kontextualisiert. Die kindliche Pompilia steht im Drama gleichsam am Zusammenfluß von Wahrheit und Lüge. Auf diese Weise wird sie natürlich zur Patronanzfigur von Chandos' Tochter.

IV Der Wahrheitsauftrag

Die Chandos »im Munde zuströmenden«, dann »schillernden« und »ineinander überströmenden« Begriffe können daher eigentlich nichts anderes als »Wahrheit« und »Lüge« sein. Damit dürfte er seinen Adressaten recht brusk vor den Kopf gestoßen haben, denn genau um die Klärung dieser Begriffe geht es in Francis Bacons allererstem Essay »Of Truth«, der sich gleich eingangs und programmatisch gegen die Skepsis der Pilatusfrage wendet:

What is truth? Said jesting Pilate; [...]. and would not stay for an answer. Certainly there be that delight in giddiness, and count it a bondage to fix a belief; affecting free-will in thinking, as well as in acting.¹⁴

Chandos oder doch sein Autor ist aber schon infiziert durch einen solchen Menschen, auch wenn er es nicht zugeben wollte, nicht einmal diesem selbst gegenüber: Im ersten Band von Fritz Mauthners »Beiträgen zu einer Kritik der Sprache« wird diese Pilatusfrage viermal gestellt; die Antwort lautet jeweils: Da Wahrheit nur in der Sprache ist, kann man

¹³ Ebd., Fragment N 71, S. 205,9f.

¹⁴ Francis Bacon: *The Essays. The Wisdom of the Ancients*. New Atlantis. London 1907, S. 15 (»Was ist Wahrheit? fragte Pilatus spöttisch und wartete die Antwort gar nicht ab [...]. Es gibt nämlich Menschen, die an Unklarheiten ihr Gefallen haben und es als lästig empfinden, wenn sie sich auf eine Begriffserklärung festlegen sollen«: Francis Bacon: *Essays*. Hg. von Levin L. Schücking. Leipzig 1940, S. 3).

es nicht sagen.¹⁵ Solche »giddiness«, also »Schwindeligkeit« des Begriffs, wird bei Bacon noch dem Individuum angelastet. Die Begriffsklärung von »Wahrheit« ist in den Essays um so dringlicher, als auf dieser Voraussetzung die Richtigkeit aller Begriffe beruht. Bacons Essaybuch,¹⁶ der immer so genannte »Nährboden« des Chandos-Briefes, ist aber nun gleichsam die Ausfaltung einer traditionellen zeitgenössischen Diskursform, der väterlichen Anweisungen oder »Instructions«, die häufig anlässlich der Abreise eines Sohnes gegeben wurden. Bacons angeheirateter Schwager William Burleigh beispielsweise war einer der berühmtesten Verfasser solcher »Precepts«. Zehn betreffende Lebensregeln schrieb er seinem Sohn Robert 1584 auf. Die elisabethanische Literatur kennt viele weitere reale und fiktive Beispiele. Die üblichen Themen – über Reden und Schweigen, gutes Benehmen, den Umgang mit Freunden und mit Geld – sind auch in Bacons Essays durchwegs enthalten.

Den Lord Chandos muß man sich jedenfalls als Kenner von Burleighs berühmtem Traktat denken. Er kann zum Zeitpunkt der Niederschrift seines »Briefes« jedoch auch ein neues Schauspiel sowohl gelesen als auch auf der Bühne gesehen haben. Die erste nachgewiesene Aufführung von Shakespeares »Hamlet« nämlich fand im Juli 1602 statt, der First Quarto-Druck erschien 1603. Chandos mag sich also im Publikum des Globe Theaters befunden haben und Zeuge der Unterweisung gewesen sein, die in Shakespeares »Hamlet« dem abreisenden Laertes erteilt wird. Es ist der Höfling Polonius, der seinem Sohn diese Lebensregeln zukommen läßt, »these few precepts«, die Laertes seinem Gedächtnis einschreiben soll. Sie lauten (in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel):

Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
Noch einem ungebührlichen die Tat.
Leutselig sei, doch keineswegs gemein. [...]
Dein Ohr leih jedem, wen'gen deine Stimme;
Nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil. [...]
Kein Borger sei und auch Verleiher nicht [...].¹⁷

¹⁵ Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Wien, Köln, Weimar 1999, Bd. 1, S. 693–696.

¹⁶ Zu den verschiedenen Bezügen: H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of the Chandos Letter. In: Comparative Literature 8 (1961), S. 1–15.

¹⁷ William Shakespeare: Sämtliche Dramen. Bd. 3: Tragödien. München 1988, S. 589–701, S. 605.

Polonius, sonst der pompöse Dummkopf, ist hier – da scheint sich die Shakespeare-Forschung einig zu sein – durchaus ernstzunehmen; was er spricht, ist Konvention, aber eben um die Weitergabe nützlicher Konventionen von Vater zu Sohn geht es ja. Die nahe Themenverwandtschaft der väterlichen Ermahnung mit Burleighs »Precepts« ist immer wieder diskutiert worden; Polonius' Verse kondensieren gleichsam die didaktischen Inhalte der Essay-Literatur. Polonius' letzte Regel allerdings fällt durch Tiefsinn und Vieldeutigkeit aus diesem Rahmen:

This above all: to thine own self be true,
And it must follow as the night the day
Thou canst not then be false to any man.

Dies über alles: sei dir selber treu,
Und daraus folgt so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen.¹⁸

Diese Stelle, meinte Lionel Trilling seinerzeit, habe »a unique and touching charm«.¹⁹ Nun heißt »to thine own self be true« einerseits »sei dir selber treu«, sogar in dem Sinn, daß man seinen eigenen Vorteil zu wahren wisse; gleichzeitig und in der Opposition zu »false« erhält es zweitens die Bedeutung von »wahr«, »richtig« und »aufrichtig«; es heißt sowohl »loyal« als auch »honest«. Aufrichtigkeit wäre die Konkordanz des sozialen, öffentlichen Selbst mit dem intimen, verborgenen »Ich«. »[W]ere ever two beings better suited to each other?«, fragte Trilling ironisch und unterstrich damit die Paradoxie der »Aufrichtigkeit«: daß sie immer schon das Ergebnis der Gespaltenheit des bürgerlichen Zeitalters ist.²⁰ Wahrheit stellt sich gleichsam im Rapport von »außen« und »innen« her, wobei es zu Shakespeares Zeiten das »own self«, dem man treu sein könnte, allerdings noch gibt. Das Prinzip der Aufrichtigkeit bleibt in Kraft, bis das immer schon gespaltene Ich endgültig in die Facetten seines Rollenverhaltens dissoziiert und als ein eigenes und daher wahres nicht mehr zu haben ist, etwa dreihundert Jahre später. Die Vorschrift, »true«, also »wahr« zu sein, kommt in »Hamlet« notwendig als väterli-

¹⁸ Hamlet. Ed. by Harold Jenkins. London 1987 (The Arden Shakespeare), S. 203 (dt.: Sämtliche Dramen, Bd. 3, S. 605 [Anm. 17]).

¹⁹ Lionel Trilling: Sincerity and Authenticity. Cambridge/Mass. 1972, S. 3.

²⁰ Ebda., S. 4.

cher Auftrag: Identität ist zuerst genealogisch markiert, bevor sie sich im individuellen Selbstgefühl und im sozialen Verhalten beweisen kann. Der Wahrheitauftrag markiert aber umgekehrt auch die Identität dessen, der ihn ausspricht. Gibt es weder Ich noch Aufrichtigkeit, wird die pädagogische Potenz des »Als-ein-Vater-Sprechens« obsolet. Die Ironie der bürgerlichen Pädagogik bestand natürlich immer darin, die Zöglinge gemäß der Schizophrenie zwischen »true self« und gesellschaftlichem Rollenverhalten zu konditionieren. Im Fin de siècle hatte eine Generation von »Söhnen« zuerst einen neuen Dissoziationsschub von Ich und Sprache beobachtet und literarisch registriert. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts und in neuen biographischen Turbulenzen – nämlich: eigener Vaterschaftserfahrung – stellten diese Schriftsteller die Frage: Kann es eine Identität als Vater geben? Und kann der Vater als Subjekt pädagogischer Sprache den Wahrheitauftrag erteilen und solchermaßen performativ seinerseits »wahr« sein?

V Rufe nach dem Vater

Vaterschaft ist daher ein Konzept, das die Autoren des sogenannten Jungen Wien nach 1900 zunehmend beschäftigt – allerdings in den seltsam obsessiven Formen, zu denen eine Gruppe notorischer Söhne in diesem Fall tendieren mag. Mit merkwürdiger Koinzidenz kann 1904 das Jahr der Väterdramen genannt werden; in diesem Jahr erschienen Richard Beer-Hofmanns »Graf von Charolais«, Arthur Schnitzlers »Einsamer Weg« und Hofmannsthals »Elektra«. Von einer Söhnerevolte ist in keinem dieser Texte etwas zu spüren – im Gegenteil. Der Vater wird, nach einigen mühseligen Vorarbeiten, endlich entschlossen reinstalled.

Richard Beer-Hofmann beispielsweise hatte sich schon in der Novelle »Das Kind« (1891) mit dem Problem unfreiwilligen Vatertums geplagt. Dort kommt es zu einem gefährlichen Zusammenstoß von Biologie und Legitimität, der auch durch lebensphilosophische Textpuffer nicht abgedeckt werden kann; an diesem Aufprall stirbt aber nicht der Vater, sondern das titelgebende Kind. Ein gutes Jahrzehnt und drei legitimierte Vaterschaften später brachte Beer-Hofmann Vater-Sohn-Beziehungen gleich multipel auf die Bühne. Er selbst war der Sohn zweier Väter, des biologischen Hermann Beer und des Pflegevaters Alois Hofmann; seine

eigenen Kinder wurden 1897, 1898 und 1901 geboren. Im »Graf von Charolais« (1904) wird das Prinzip der Vaterschaft dementsprechend vervielfacht: Drei Söhne dienen zwei toten und einem blinden Vater, bevor in der Figur eines Gerichtspräsidenten Vaterschaft und Jurisdiktion endgültig konvergieren. Die Prinzipien von Pietät und Kindesliebe werden triumphal ins Recht gesetzt.

Mit dem »Graf von Charolais« teilte Schnitzlers Schauspiel »Der einsame Weg« die Neigung zum vaterschaftlichen Pluralismus. Schnitzler war wie Hofmannsthal 1902 selbst Vater geworden; den unehelich geborenen Sohn hatte er (wie Beer-Hofmann seine erstgeborene Tochter) hinterher diskret legitimiert. Im »Einsamen Weg« konkurrieren der biologische und der Pflegevater um den mittlerweile adoleszenten Sohn, der sich gesinnungstreu und liebevoll für letzteren entscheidet, mit einer rhetorischen Aufgipfelung im Finale: »Vater ... [...] Vater [...] Vater! [...] Mein Vater!«²¹ Im »Graf von Charolais« hingegen wird der Vaterruf zum Schluß des 5. Aktes nur angekündigt: »Dadrinnen schläft ein Kind! Wenn es / erwacht – so wird es nach der Mutter rufen, / nach seinem Vater auch vielleicht«,²² eine Verheißung con sordino und mit um so mehr Effekt. Hofmannsthal hingegen verlegt den Vaterruf an den Beginn seiner Tragödie und läßt ihn als wildes Geschrei ankündigen:

ERSTE [DIENERIN] [...]

Wo bleibt Elektra?

ZWEITE Ist doch ihre Stunde,

die Stunde wo sie um den Vater heult,
daß alle Wände schallen.²³

Und in der Tat stößt Elektra den Vaterruf mit der Verzweiflung des alleingelassenen Kindes aus: »Wo bist du, Vater? [...] Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!«²⁴ Mit ähnlicher Intensität ist seit

²¹ Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt 1962, Bd. 1, S. 759–836, S. 836. – Der Vaterruf erklingt bei Schnitzler als Klimax auch im »Weiten Land«, und zwar besonders wirkungsvoll *hinter* der Bühne (ebd., Bd. 2, S. 217–320, S. 320).

²² Richard Beer-Hofmann: Der Graf von Charolais. Ein Trauerspiel und andere dramatische Entwürfe. Hg. und mit einem Nachwort von Andreas Thomasberger. Paderborn 1994, S. 5–235, S. 235.

²³ SW VII Damen 5, S. 61–110, S. 63.

²⁴ Ebd., S. 66f.

Schiller auf dem Theater nicht mehr nach dem Vater gerufen worden. Dreifachrufe – »o Vater! Vater! Vater!« – hörte man sowohl von Franz Moor als auch von Max Piccolomini; ob böser oder guter Sohn, ob lügnerisch oder wahrhaftig, es ist jeweils ein ödipales Agon, welches das Drama antreibt, wenn auch der Sturz des Vaters mit dem Tod des Sohnes erkauft werden muß.

So wird es sich auch in den expressionistischen Vaterdramen verhalten; in den Väterdramen der Wiener Moderne ist das gegen alle Erwartungen genau nicht der Fall. Väter sollen nicht gestürzt werden, schon gar nicht um der Mutter willen. Zu Beer-Hofmanns vier Vätern im »Graf von Charolais« gibt es keine einzige Mutter, von der auch nur die Rede wäre, im »Einsamen Weg« wird die Mutter möglichst schnell, nämlich zwischen erstem und zweitem Akt, durch vorzeitiges Hinscheiden aus dem Weg geräumt. Soziales Strukturmuster dieser Texte ist die Junggesellenfamilie; unter Elimination der Mütter entstehen die Kinder durch Junggesellenzeugung, die Sohnesfiguren sind also Kopfgeburten in doppeltem Sinn. Die ödipale Konkurrenz von seiten des Sohnes wird abgeschafft zugunsten einer narzistischen Inauguration des Vaters; im Grunde werden umgekehrt die Väter erst aus der Liebe des Sohnes geboren.²⁵

Im »Einsamen Weg« behält der mehrfach »Vater« gerufene Vater dann das allerletzte kommentierende Wort: »Müssen solche Dinge geschehen, daß mir dieses Wort klingt, als hört' ich's zum erstenmal ...?«²⁶ Geboren wird also nicht nur der Vater; neugeboren wird in diesem Zusammenhang auch das »Wort«. Als Identitätsgarant scheint die »Vaterschaft« auch die Sprachkrise zu kurieren; im eigenen Vaterwort dürfen sich die Söhne als geheilt betrachten.

²⁵ So Astrid Lange-Kirchheim in: Die Verklärung des Sohnes und die Tötung der Frauen. Arthur Schnitzler: »Der einsame Weg«. In: Methoden in der Diskussion. Hg. von Johannes Cremerius u. a. Würzburg 1996, S. 147–175, bes. S. 150ff.

²⁶ Schnitzler, Die Dramatischen Werke, Bd. 1, S. 836 (Anm. 21).

VI Paradoxe Lektion

In Hofmannsthals »Elektra« verhält sich die Sache freilich etwas anders, und nicht bloß im Sinn einer geschlechtsspezifischen Umcodierung des Komplexes. Der Sturz des Vaters hat stattgefunden und wird durch die Ermordung des Ägisth noch einmal nachinszeniert – im filmischen Ausschnitt des Fensters –, wirklich hochgradig besetzt wird aber die Elimination der Mutter. Elektra entwickelt aber nicht nur ein nekrophiles Inzest-Phantasma und tritt damit an deren Stelle. Mutter wird sie auch in quälend vergeblichen Gebärphantasien. Was sie – verzweifelt – hervorbringen will, ist aber kein Kind, sondern der Vater. Ihre Tragödie besteht darin, daß sie, in Parthenogenese, den Vater hätte auf die Welt bringen sollen; statt dessen bleibt sie die einsame Tochter. Ihr Vaterruf wird am Ende durch den Bruderruf der Schwester ersetzt: »Orest! Orest«, schreit Chrysothemis vor dem Fall des Vorhangs²⁷ –, die patriarchale Position bleibt verlassen.

Ähnlich im »Brief«. Auch Katharina Pompilias Mutter ist bedeutungslos. Sie hat keinen Namen, kommt nur ein einziges Mal vor und wird chiastisch mit dem Gesinde gleichrangiert: Chandos, heißt es, habe Mühe, »die Starre meines Innern vor meiner Frau [/] und vor meinen Leuten die Gleichgültigkeit zu verbergen«.²⁸ Die Frau gibt es also nur zusammen mit den Domestiken, rhetorisch eingekapselt in starre Indolenz. Allerdings tritt an ihre Stelle die grausige Vision der Rattenmutter inmitten der sterbenden Jungen, einer »erstarrenden Niobe« gleich.²⁹ Solche monumentale und mortifizierte Mütterlichkeit, noch dazu in der Montage von widrig Animalischem und erhaben Mythologischem, steht in sprechendem Kontrast zu Chandos' jämmerlichem Abgang als Vater. Jedenfalls ist die lebendige kleine Lügnerin Katharina Pompilia immer noch seine Tochter und gehört weder zum Hausinventar noch zur toten Staffage einer tragischen Niobe. Aber von der kopfgeborenen Tochter wird seine Vaterschaft trotzdem nicht bestätigt, sondern dementiert – dazu ist sie erfunden. Sie bezeugt lediglich das Versagen

²⁷ SW VII Dramen 5, S. 110.

²⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 52.

²⁹ Ebd., S. 51.

des Vaterworts. Wahr zu sein, kann der Vater Katharina Pompilia nicht mehr abverlangen.

Und auch ihre literarische Namenspatronin repräsentierte eine subjektive Wahrheit, die sich nicht mehr objektivieren läßt. Denn Brownings Epos ging zwar entschieden auf die Suche nach der »Wahrheit« im historischen Mordprozeß gegen Pompilias Gatten, sogar auf kriminalistische Weise. Aber aus der Polyperspektivik der Zeugenaussagen entwickelt sich eine fundamentale Skepsis, die nicht mehr einen einzelnen Satz, sondern die Sprache selbst als falsch erweist. Paradoixerweise wird am Ende des Epos, im Publikumsappell, dann doch noch eine »Lektion« erteilt – aber eine, welche die übliche Lebensregel ad absurdum führt:

So, British Public, who may like me yet,
(Marry and amen!) learn one lesson hence
Of many which whatever lives should teach:
This lesson, that our human speech is naught,
Our human testimony false, our fame
And human estimation words and wind.³⁰

Damit ist die Tradition der »precepts« dementiert. Und dabei bleibt es im »Brief«, der sich aus der Zwiesprache mit Bacon ausklinkt. Seiner Tochter hat Chandos nichts mehr zu sagen – aber er läßt sich von ihr auch nicht mehr zum Vater machen. Narzißtische Inszenierungen der väterlichen Identität unterbleiben. Auf die Wiederherstellung der Vaterposition durch das Inkrafttreten des Vaterwortes hat Hofmannsthal im »Brief« konsequent verzichtet.

VII Pädagogische Abstinenz

Chandos läßt sein Kind also lapidar »allein«. Eindringliche Bilder des einsamen Kindes und seiner quälenden und zugleich genußreichen Ekstasen hat Hofmannsthal selbst in »Age of Innocence« gegeben; vielleicht muß man sich Katharina Pompilia, die ja bereits lügt und also die unschuldigen Urbilder von Joshua Reynolds bis Kate Greenaway offenbar hinter sich gelassen hat, als ein solches Kind denken. Bezogen auf die zeitgenössische pädagogische Debatte verhält sich das anders: Daß ihr

³⁰ Browning, The Ring and the Book, Bd. 4, S. 234 (XXII, 831–836) (Anm. 5).

Vater sie alleinläßt und vor allem auf Tadel und Unterweisung verzichtet, ist bei weitem nicht das Schlimmste, das Katharina Pomilia passieren kann, im Gegenteil. Erziehungsgeschichtlich koinzidiert der »Brief« mit einem Paradigmenwechsel, der den Rückzug des Erziehers und Schweigen statt Reden empfiehlt. Das Erscheinungsjahr des »Briefes« fällt zusammen mit der deutschsprachigen Übersetzung jenes Buches, welches das ganze 20. Jahrhundert als neues »Age of Innocence« ausrief, nämlich Ellen Keys »Jahrhundert des Kindes« (1900). Für die Pädagogik jedenfalls in Österreich-Ungarn bedeutete tatsächlich erst die Jahrhundertwende den Abschied vom alten Herbartianismus. Vermittelt durch zahlreiche, in Österreich akademisch etablierte Schüler Johann Friedrich Herbarts war seine Lehre noch in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unangefochtene Staats- und eben vor allem Schulphilosophie,³¹ und Lehrplan und Didaktik im Akademischen Gymnasium machten da keinen Unterschied. Auf der »Bildsamkeit« des kindlichen Subjekts hatte Herbart bestanden, »Zucht« und »Regierung« sind seine Mittel. In seiner Abhandlung »Von der Erziehungskunst« (1831) findet man die betreffenden Prinzipien der Erziehung zur Aufrichtigkeit. In dieser Aufgabe erkennt Herbart, ebenso klarsichtig wie redlich, sofort ein pädagogisches Paradox, das folgendermaßen aussieht: Jede Gehorsamsforderung ruft im Zögling das Bedürfnis hervor, keinen Anstoß zu erregen – was sich durch Verheimlichung und Lüge am leichtesten erreichen läßt. Erziehung produziert daher absurdweise erst die Lüge. Dies berührt sich mit dem ursprünglichen Dilemma der Aufrichtigkeit, die ja nach Trilling darin bestand, äußere Person und inneres Selbst zur Dekkung zu bringen. Ein Abweichung der beiden voneinander ist gleichzeitig im Sozialverhalten unabdingbar; die Wahrheit *muß* man nicht jedem und nicht immer sagen, das konzidierte auch Bacon. Der Erziehungsprozeß übt die Differenz zwischen dem Ich und seinen Äußerungen nun ebenso

³¹ Zur Dominanz des Herbartianismus in Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert und seiner verspäteten Ablöse vgl. Georg Jäger: Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880). Hg. von Herbert Zeman (Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung). Graz 1982, S. 195–219; Helmut Engelbrecht: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien 1986, S. 44–49.

ein wie er sie als Lüge sanktioniert. Um diesen »Knoten zu zerhauen«, so Herbart wörtlich, empfiehlt er interessanterweise die Rede selbst. Seien die Kinder an stete Mitteilung gegenüber ihren Erziehern gewöhnt, dann entwickle sich ein der Lüge entgegengesetztes Gefühl, und erst dann sei es erlaubt, strenge Aufrichtigkeit zu verlangen und einzelne Lügen zu strafen.³² Fortwährende Rede allein ist für Herbart also Bedingung der Aufrichtigkeit des Kindes, Wahrheit ist eine Funktion des Sprechens. Versagt die Rede, muß verheimlicht und gelogen werden.

Diese Redekontrolle, die man auch als permanenten Lauschangriff auf die Aufrichtigkeit des Kindes bezeichnen könnte, rechnet mit einer gewissen Lügenautomatik innerhalb des Erziehungssystems. Hier taucht ein Problem auf, das in Herbarts gesamter, in der Subjektphilosophie fundierter Erziehungslehre nicht gelöst wird.³³ Wenn Sittlichkeit die autonome Selbstbestimmung der individuellen Subjektivität bedeutet, ist sie für fremde, also auch pädagogische Einwirkung prinzipiell nicht erreichbar; Aufrichtigkeit als pädagogisches Produkt wäre dann nie selbstbestimmt. Diese Aporie wird bei Herbart in der Tat nicht erledigt, er umgeht sie mit Hinweis auf die Praxis: Wer zu erziehen verstehe, vergesse diese Schwierigkeiten.

Gegenüber Herbarts pädagogischem Formalismus plädierte Ellen Key bekanntlich für pädagogische Nicht-Intervention und das Vertrauen auf die kindliche Selbstentwicklung; bei ihr wird die pädagogische Konsequenz aus dem Autonomiepostulat gezogen. Als Pädagogin hätte sie Vater Chandos vermutlich nicht am Fortgang gehindert; er wäre ja bloß ihrem Wahlspruch »Du sollst nicht erziehen« gefolgt: »Das Kind nicht in Frieden zu lassen, das ist das grösste Verbrechen der gegenwärtigen Erziehung gegen das Kind«.³⁴ Trotzdem enthält »Das Jahrhundert des Kindes« eine lange Passage über die Erziehung zur Aufrichtigkeit, welche allerdings am besten ohne Strafe und durch stetes Beispiel erfolge. Wieder geht ein Appell an die Erzieher, jede Zucht zu unterlassen: »Man giebt dem Kinde unwahre Motive, halbwahre Auskünfte, Drohungen

³² Johann Friedrich Herbart: Pädagogische Schriften. Hg. von Walter Asmus. Bd. 1: Düsseldorf 1964, S. 165–179, S. 168.

³³ Vgl. dazu Josef Leonhard Blaß: Pädagogische Theoriebildung bei Johann Friedrich Herbart. Meisenheim 1972, S. 125f.

³⁴ Ellen Key: Das Jahrhundert des Kindes. Studien. Übersetzt von Francis Maro. Berlin 1902, S. 113.

und Warnungen; man übt einen Druck auf Willen, Denken und Fühlen des Kindes aus, gegenüber welchem die Unehrlichkeit seine berechtigte Notwehr wird. So machen Erzieher, für die Wahrheit das oberste Ziel war, die Kinder unwahr.«³⁵ Wortlosigkeit hingegen ist bei Key immer ein positives Erziehungsmittel. Der größte Teil der Rede ist ihrer Ansicht nach in der Erziehung überflüssig. Die Ablöse des Herbartianismus durch die Reformpädagogik um 1900 lässt sich, was die Wahrheitserziehung betrifft, daher durchaus als ein Verstummen des Erziehers beschreiben. Die Wahrheit kommt am besten von selbst, ohne intervenierende Rede ans Licht. An die Stelle des Erziehers tritt sein Objekt; die Pädagogik vom Kinde aus erübrigkt den Aufrichtigkeitsappell.

Chandos' unfreiwillige pädagogische Abstinenz entspricht also kurioserweise der intendierten reformpädagogischen Zurückhaltung, die man allerdings selbst als Zeichen einer patriarchalen Krise lesen könnte. Natürlich steht Chandos' Verstummen aber nicht im Zeichen fortschrittlichen Erziehungsdenkens. Er *muß* es aufgeben, als Vater zu sprechen, weil er als Übermittler patriarchaler Werte und Worte nicht mehr taugt. Die Position der Autorität, die schon im zeitgenössischen Drama auf die Pietät der Kinder angewiesen ist, wird im »Brief« ganz nebenbei demontiert. Chandos' Aphäsie führt ihn selbst zu einer kindlichen, vor sprachlichen Welterfahrung, die als paradiesisch erlebt wird, zu einem semiotischen Rausch vor jeder symbolischen Sprache. In dieser regressiven Sprache der stummen Dinge ist das pädagogische Wort unmöglich, Chandos von keinem Vaterruf mehr erreichbar, Katharina Pompilia bleibt hinter der zugeworfenen Tür, auch sie ist stumm gemacht.

Nach dem »Brief« hat Hofmannsthal mehrfach der Verlockung der Väterlichkeit nachgegeben, am innigsten wohl in »Die Frau ohne Schatten«. Trotz der sehnüchtigen Programmatik dieses und anderer Texte lässt sich bei Hofmannsthal die hartnäckige Ambivalenz des Vaterbildes nicht entschärfen. Allerlei Rufe nach dem Vater werden vernehmlich, aber das beschädigte Vaterwort wird nicht mehr »wieder hergestellt«, und das Wort »Vater« selbst bleibt kompromittiert. Es sei nochmals an das Finale von Schnitzlers »Einsamen Weg« erinnert, wo mit dem Vater auch das Vokabel »Vater« gerettet war und neu erfunden werden durfte: »Müssen solche Dinge geschehen, daß mir dieses Wort klingt, als hört'

³⁵ Ebd., S. 154.

ich's zum erstenmal ...?« Solche adamische Sprachverwendung kann es bei Hofmannsthal, gerade *nach* dem Paradies der stummen Dinge, nicht mehr geben. »Vater?«, heißt es mehr als zwei Jahrzehnte später im »Turm«, »Vater? Das ist ein furchtbare Wort. Nimmst du wirklich das Wort in den Mund? Vergeht dir nicht die Zunge, indem sie den unausdenklichen Geschmack davon schmeckt?«³⁶ Ein spätes Echo des »Briefs«, und ein konsequentes: Die verschlagene Rede kommt dem Vater nicht mehr zurück.

³⁶ Erste Fassung. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 5–139, S. 48.

Hofmannsthals Chandos-Brief und die Hieroglyphen der Moderne

Bekanntlich haben die altägyptischen Hieroglyphen eine lange Faszinationsgeschichte gehabt. Nachdem sie im alten Ägypten in Schreiberschulen und Kanzleien, in Korrespondenzen und Erlassen, sowie vor allem auf Grabwänden und öffentlichen Monumenten 3000 Jahre ihren Dienst getan hatten, wurden sie in Europa ganz verschiedenen Epochen wiederentdeckt. Lange nach dem Ende ihrer Funktionsgeschichte beginnt ihre Rezeptionsgeschichte in einer anderen Kultur, die in keinem Traditionsverhältnis zum alten Ägypten steht und von dessen Kultur nur wenige unklare Vorstellungen behalten hat. So konnten die ägyptischen Hieroglyphen in der Geschichte des Abendlands zur Projektionsfläche für etwas unerschöpflich Geheimnisvolles und Fremdes werden. In der Geschichte der westlichen kulturellen Evolution verkörpern die altägyptischen Schriftzeichen etwas längst Überwundenes und Überholtes, etwas Vergessenes und Verlorenes, das zum Gegenstand von Rückerinnerungen und Ursprungsphantasien und dabei zum Inbegriff von Fremdheit, Geheimnis und Faszination geworden ist. Die zentralen Fragen und Interessen der Hieroglyphenrezeption verschieben sich von der Renaissance zur Romantik und Moderne, doch besteht kein Zweifel, daß sich diese Orientierungsänderungen vor dem Hintergrund eines langfristigen Hieroglyphendiskurses ereignen. Bemerkenswert ist, daß die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen mit der Geburtsstunde der Ägyptologie, ihrer Entzifferung durch Champollion im Jahre 1822, nicht erloschen ist, sondern ungeschmälert anhielt. Das macht deutlich, daß es in der Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen weniger um die Erforschung der Schriftzeichen einer fremden Kultur als um eine imaginäre Auseinandersetzungen mit den Leitbegriffen, Zeichen und Medien der eigenen Kultur geht.¹

Solche Fragen stellten sich in Situationen der Krise mit besonderer Dringlichkeit. Ich möchte hier den Chandos-Brief von Hofmannsthal

¹ Zur Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen vgl. Jan und Aleida Assmann, Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, München 2003.

nicht nur als exemplarisches Dokument einer Krise lesen, in der ein Schriftsteller seine eigene Schreibhemmung an der Jahrhundertschwelle um 1900 im Lichte der Erschöpfung von Darstellungskonventionen und den Medienproblemen der modernen Kultur inszeniert. Ich möchte darüber hinaus zeigen, daß dieser fiktive und hochliterarische Brief sich in die apokryphe Tradition eines abendländischen Hieroglyphen-Diskurses einschreibt und diesem Diskurs selbst eine neue Wendung gibt.

1. Zum englischen Kontext des Chandos-Briefes

Den berühmten Text, um den es hier geht, schrieb Hugo von Hofmannsthal im Sommer 1902 und veröffentlichte ihn im selben Jahr in zwei Folgen in der Berliner Zeitschrift »Der Tag«.² Aus demselben Sommer sind viele persönliche Briefe Hofmannsthals erhalten, die dasselbe Thema der Sprach- und Schreibkrise behandeln. Hofmannsthal erlebte in dieser Zeit längere unproduktive Phasen, die mit einem Vertauensschwund in das Wort als künstlerisches Medium und Ausdruck von Realität zusammenhingen. Im Œuvre des Autors markiert der Brief eine Zäsur zwischen den Jugendwerken und denen des reiferen Alters, die zugleich auf einen Wechsel der Gattungen verweist. Hofmannsthal verkündet hier, so schreibt Gotthart Wunberg, »seine große Absage an die lyrische Produktion seiner frühen Jahre, an die Werke, die ihn berühmt gemacht haben.«³ Es ist der Abschied von der Magie des lyrischen Worts und die Hinwendung zu einer Prosa, die er ebenfalls als »reine Form« zu binden erhofft. Das Prinzip der Form – wie immer wieder bemerkt worden ist, wurde dieser Essay über das Verstummen in einer meisterhaften Prosa artikuliert – überbrückt nicht nur den Abstand zwischen Lyrik und Prosa, sondern auch den zwischen den biographischen Briefen und dem literarischen Brief.

Zu dieser bewußt gesteigerten Formung gehört nicht zuletzt die Übersetzung des persönlichen Problems in einen anderen kulturellen und historischen Kontext. Wie T.S. Eliot machte Hofmannsthal gern

² Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief P II, 7.

³ Gotthart Wunberg, Francis Bacon, der Empfänger des ›Lord-Chandos-Briefes‹ von Hugo von Hofmannsthal, in: German Life and Letters 15, 1961/62, 194–201; hier: 200, Anm. 4.

Gebrauch von der Technik der ›Persona‹. Er selbst sprach von einer »schallverstärkenden Maske« und knüpfte damit an die wörtliche Bedeutung des lat. Wortes *personare* an.⁴ Durch Transposition in eine andere Epoche und Konstruktion eines fiktiven Kontextes schafft sich der Autor eine therapeutische Distanz zum eigenen Problem; der Text wird zu einem künstlerischen Spiegel, in dem Privates gebrochen, reflektiert, virtualisiert, transformiert und vielleicht auch therapeutisch abgegolten wird. Diese Technik historischer Brechung verbindet Hofmannsthal mit vielen Autoren des Fin de Siècle wie z. B. mit Walter Pater, der es ebenfalls bevorzugte, die zentralen Probleme seines Lebens und seiner Zeit durch das Prisma einer anderen Kultur und historischen Epoche zu präsentieren. Beide sind als Meister kultureller Übersetzung geprägt vom Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Warum fällt die Wahl aber gerade auf Bacon als Adressaten und das Jahr 1603 als fiktives Datum des Briefes? Da Hofmannsthal seinen Brief im Jahre 1902 schrieb, hätte es doch näher gelegen, ihn statt auf 299 auf volle 300 Jahre zurückzudatieren?

Zur ersten Frage hält die Forschung einige Antworten bereit. Es sind in Hofmannsthals Text viele offenkundige und verschlüsselte Bacon-Zitate nachgewiesen worden. Der erste Teil des Briefes ist aus dem Geist des großen englischen Humanisten und Wissenschaftspioniers geschrieben. Die enge Affinität zwischen Absender und Adressat gilt freilich nur für die Jugendphase des Schreibers, aus der sich dieser mit seinem Brief endgültig verabschiedet. Der Name Bacons steht exemplarisch für das neuzeitliche Projekt einer wissenschaftlich-technischen Weltbemächtigung.⁵ Bacon hat sich insbesondere in einer Schrift mit dem Titel »Valerius Terminus or the Interpretation of Nature« aus dem Jahre 1603 (!) für »die Wiederherstellung und erneute Einsetzung des Menschen in die Herrschaft und Macht« ausgesprochen, »die er im ersten Stadium der Schöpfung hatte«.⁶ Sein soteriologisches Projekt zielte

⁴ Hofmannsthal im Jahre 1896 in einem Brief an Hermann Bahr, B I, 206.

⁵ H. Stefan Schultz, Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter, in: Comparative Literature, 13, 1961, 1–15.

⁶ Bacon hat sich in seinen Schriften nicht nur für eine rationale Durchleuchtung und technische Umgestaltung der Natur ausgesprochen, er hat inmitten der Hochkonjunktur von Emblemen und Hieroglyphen auch eine radikale Bilder-Kritik vorgelegt.

auf die Aufhebung des Sündenfalls durch die Macht des Wissens in der Form von Naturbeherrschung.

Die zweite Frage nach dem Datum des Briefes ist von der germanistischen Forschung, soweit ich sehe, noch nicht einmal gestellt worden. Für Anglisten ist jedoch offensichtlich, daß 1603 das Jahr einer paradigmatischen Welt-, Sprach- und Sinnkrise ist. Es ist das Todesjahr der Königin Elizabeth I., Abschluß der elizabethanischen Ära einer blühenden Kulturentwicklung, der wegen des Abbruchs der Tudor-Dynastie als außerordentlich krisenhaft empfunden wurde. 1603 ist aber auch, noch wesentlicher, das Jahr, in dem Shakespeares »Hamlet« auf der Bühne und im Druck erschien. Soweit ich sehe, ist die Verbindung zu Hamlet von der Forschung noch nicht hergestellt worden, vielleicht, weil sie sich mit so großem Eifer der Frage der historischen Vorbilder gewidmet hat. Dabei ist diese literarische Achse von großer Bedeutung: der späte Briefschreiber Hofmannsthal spiegelt seine eigene Krise vom Anfang des 20. Jahrhunderts in der krisenhaften Schwellenzeiten am Anfang der Neuzeit. Beide Zeiten sind gleichermaßen »out of joint«. Es gibt viele Korrespondenzen zwischen Hamlet und Chandos, in dem wir unschwer einen modernen Hamlet erkennen dürfen. Beide haben in radikaler Weise das Vertrauen in Sprechen und Handeln, in das Funktionieren menschlicher Beziehungen und kultureller Konventionen verloren. Beide leiden an einer Zeichenkrise; vor ihnen öffnet sich der Abgrund zwischen Schein und Sein, beide sind Melancholiker, die ihren geforderten Part in einer öffentlichen und sozialen Welt verweigern.

Die Nähe zu Hamlet ist vor allem im zweiten Teil des Briefes zu spüren, der die Ausbreitung der Sprachkrise zum Thema hat. Chandos ist der Zugang zur gestaltenden und synthetischen Kraft der Sprache verwehrt. Übrig bleiben nur noch Worte: »words, words, words«.⁷ »'Tis all in pieces, all coherence gone!« Dieser Ausruf aus einem Gedicht des Dichters und Geistlichen John Donne findet im Chandos-Brief ebenfalls ein vielfältiges Echo. Dem Schreiber, so lautet seine berühmte Variante dieser Formulierung, zerfiel alles »in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.« (12)

⁷ Hamlet, II, ii, 190. Zur Sprachskepsis im Hamlet vgl. Catherine Belsey, Shakespeare's Hamlet and the Controversies of Self (review), in: *Shakespeare Quarterly* 53, no. 4 (2002), 553–557.

2. Der Hieroglyphendiskurs im Chandos-Brief

Im ersten Teil des ins höfisch elizabethanische Milieu eingebetteten Briefes ruft der fiktive Schreiber sich selbst und seinem Adressaten noch einmal seine literarischen Erfolge und ambitionierten Projekte seiner Jugend in Erinnerung. Dazu gehoerte auch ein großes Hieroglyphenprojekt aus dem Geist der Renaissance:

Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen *als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit*, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. (9, Hervorh. A.A.)

Chandos spielt hier auf das große geistige Projekt der Renaissance, die Wiederentdeckung einer geheimen Ur- oder Universalssprache, an. In den Hieroglyphen einer sehr viel älteren Kultur glaubte man Spuren einer verlorenen menschheitlichen Urweisheit, einer *prisca philosophia* finden zu können. Ein Schleier hat sich über diese Weisheit gelegt, die sie unzugänglich gemacht, damit aber auch das Begehr nach ihrer Rückgewinnung noch gesteigert hat. Ein ähnlicher Impuls spricht aus einem enzyklopädischen Projekt, in dem Chandos »das ganze Dasein als eine große Einheit« (10) zu entziffern gedachte. Form und Stoff, Dichtung und Wahrheit, Natur und Kunst, Niederes und Erhabenes, Sinnliches und Spirituelles fügten sich in erhabenen Augenblicken zusammen, und es erschien ihm dann,

alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der anderen, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der anderen bei der Krone zu packen und mit ihr soviele der andern aufzusperren, als sie aufsperrnen könnte. (10)

In diesen Sätzen wird das Hieroglyphen-Projekt der Renaissance mit Präzision und wunderbarer Sensibilität beschrieben. Denn die Hieroglyphen wurden (zu Recht oder zu Unrecht, das spielt hier keine Rolle) von den Gelehrten der Renaissance als dingliche Artikulationen einer göttlich durchwalteten Welt gelesen. Hieroglyphen wurden aufgefaßt als eine Geheimschrift der Götter, die in Kreaturen kodiert und so alt und unveränderlich ist wie die Welt selbst. Es bestehen, so wurde unterstellt, geheime Verbindungen zwischen der kosmologischen Struktur der Welt

und der Ordnung dieser Zeichen, die das Gegenteil einer arbiträren und konventionalisierten Schrift sind.

Für ein solches Zeichensystem habe ich in einem anderen Zusammenhang den Begriff der ›unmittelbaren Signifikation‹ vorgeschlagen.⁸ Dieses beruht auf bestimmten kosmologischen Grundlagen, wie sie für polytheistische Religionen typisch sind. Denn in polytheistischen Religionen wird die Welt als eine zusammenhängende und geordnete Manifestation von Göttern aufgefaßt. Dieser göttlich durchwirkte und strukturierte Seinszusammenhang ist in sich sinnvoll und bedeutend; ein jegliches Naturphänomen kann deshalb zum Träger göttlicher Bedeutung werden. Der jüdische Monotheismus zerschlug dieses kosmotheistische Gewebe zugunsten neuer Manifestationsformen des einen Gottes in den Dimensionen von Schrift und Geschichte. Mit der Erschließung dieser neuen Dimensionen wurde die Göttlichkeit des Kosmos (›Kosmotheismus‹) negiert, was schließlich zu einer Entzauberung der Welt und einer Vertreibung der Götter ins Exil der Poesie führte. Die entgötterte, vergleichgültigte Sphäre der Natur konnte sodann der praktischen Vernunft und technischen Verfügung überlassen werden. Indem sich der monotheistische Gott in Schrift und Geschichte verkörperte, zog er sich aus der Welt zurück, die damit den Charakter einer lebendigen Botschaft verlor. An die Stelle der unmittelbaren Signifikation mit ihren kosmotheistischen Grundlagen trat, zusammen mit einer entgötterten Welt, das System der mittelbaren Signifikation, das auf phonetische Schrift und die konstruktive Kraft menschlicher Zeichengebung gegründet ist.

Die Formulierung »alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der anderen« deutet mit ihrer konjunktivischen Konstruktion freilich schon an, daß die Prämisse einer unmittelbaren Signifikation nicht durchgehalten werden kann. Im Chandosbrief wird die Renaissance-Hieroglyphik unter dem Vorzeichen ihres Scheiterns eingeführt. Aus der Gegenwart des Briefschreibers heraus erscheint dieses Projekt als grandiose Selbstdäuschung eines ehrgeizigen Geistes, als »Trunkenheit«. Sobald die Spannkraft jenes Geistes erlahmte, zerfiel jener prächtige Sinnkosmos und mit ihr die Hoffnung auf eine umfassende ›Daseins-

⁸ Aleida Assmann, Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980, 57–78.

hermeneutik. Die hieroglyphische Weltsicht fiel einer fortschreitenden Zeichenkrise zum Opfer.

Mit dieser ernüchternden Einsicht ist die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen jedoch noch keineswegs beendet. Im letzten Teil des Briefes werden moderne Hieroglyphen aufgerufen, die an die Stelle der alten treten. Im Akt dieser Ersetzung lassen sich erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen den Hieroglyphen der Renaissance und denen der Moderne aufzeigen.

3. Hieroglyphen der Moderne

Voraussetzung der Wiederentdeckung der Renaissance-Hieroglyphen war die Abkehr von der Alphabetschrift und dem abendländisch eingeschliffenen Gegensatz von Schrift und Bild. Voraussetzung der modernen Hieroglyphen ist die Abkehr von der Sprache, genauer: das Zerreißen des Bandes, das Wörter und Dinge miteinander verknüpft hatte. Während ihm die Worte im Munde zerfallen »wie modernde Pilze« und sich nichts mehr mit einem Begriff umspannen lässt, weil alles »in Teile, die Teile wieder in Teile« zerbricht (13), erfährt der Schreiber, was es heißt, ohne den schützenden Panzer der Sprache zu existieren. Seine unerhört empfindlichen Sinne und Phantasie liegen der Welt gegenüber bloß; wichtiges und unwichtiges lässt sich nicht mehr unterscheiden, nichts kann er sich mehr vom Leibe halten. Den Menschen gegenüber fühlt er sich immer fremder, den Dingen gegenüber dagegen in einer ungekannten Intimität und Intensität. Mit dem Schwinden der Potenz des sprachlichen Ausdrucks steigt die Intensität des sinnlichen Eindrucks.⁹

Mit der Trennung von *res et verba* wird der Blick auf die Immanenz des Systems Sprache gelenkt:

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten: aber sie hatten es nur miteinander zu tun. (13)

⁹ Georg Braungart diskutiert den Chandosbrief unter dem Stichwort »Die Rückseite der Sprachskepsis: Variationen der Körpersprache um 1900«, in: Ders., *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, 219–230.

Ich lese diese Sätze als eine Beschreibung jener neuen, systemischen Auffassung von Sprache, wie sie in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zeitgleich von Sprachwissenschaftlern und Philosophen entwickelt wurde. Mit dieser Perspektive auf eine von den Referenten losgelöste Sprache, die Wörter nicht mehr als Namen von Gegenständen und Sachverhalten sondern als ein immanentes System von Bedeutungsdifferenzen begreift, ist die Geburtsstunde der modernen Sprachwissenschaft markiert. Denn erst die von ihrer Verweisfunktion auf Gegenstände entkoppelte Sprache konnte für etwas Neues transparent werden: für die Gesetzmäßigkeiten ihres eigenen Spiels. Während Hofmannsthal seinen Chandos in depressivem Ton über den Realitätsverlust von Sprache und damit über das Ende von Wollen und Meinen, von Sinn und Identität schreiben ließ, entwickelten andere die innovativen Konsequenzen aus dieser Perspektive. Saussure hielt seine Genfer Vorlesungen über die Struktur der Sprache und die Denker des Wiener Kreises entwickelten erste Ansätze einer sprachanalytischen Philosophie. Was dem einen zum Inbegriff von Entfremdung und Bedrohung wurde, ist für die anderen zur Grundlage des *linguistic turn* geworden.

Aber auch für Chandos ist mit dem Zusammenbruch seiner bisherigen Welt die Chance neuer Erkenntnis und Erfahrung verbunden. Während nämlich die opak gewordenen Worte in die Ferne rücken, rücken für ihn umgekehrt die Dinge »in eine unheimliche Nähe« (13). Dabei kommt die komplementäre Seite der neuen Sprachtheorie zum Vorschein, die ich hier als ‚Mystik der Moderne‘ bezeichnen möchte.¹⁰ In dieser Mystik geht es um eine Form der Wahrnehmung, die auf die Eigensprache der Dinge gerichtet ist. Die Auffassung von Sprache als einem immanenten System ist somit nur die eine Seite der Medaille, deren Rückseite die Auffassung von der Wirklichkeit als einer mystischen Sphäre verborgenen Seins ist.

Mit diesem Sein können allerdings nur diejenigen Kontakt aufnehmen, die die Sprache und ihre Konstruktionen hinter sich gelassen haben und aus den Spurrillen menschlicher Kommunikation und Gesellschaft ausgeschert ist. Das Leben des Chandos oszilliert nunmehr zwischen zwei Extremen. Die eine Seite ist die Sphäre des Scheins, in der er einer vollständigen Leere, Starre und Gleichgültigkeit ausgesetzt ist, die andere

¹⁰ Zu diesem Begriff vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne*, Stuttgart 1989.

ist die Sphäre des Seins, in der er sich selbst als Teil der Welt und einer sie durchwebenden Harmonie erlebt. Wie jene, die in die Geheimnisse der Renaissance Hieroglyphik eingeweiht waren, muß er die Domäne der mittelbaren Signifikation verlassen, um der der unmittelbaren Signifikation teilhaftig zu werden.

Unmittelbare Signifikation heißt in der Sprache des Briefes: Überwindung jener Entfremdung des Menschen von sich selbst, die mit der Trennung von Geist und Körper entstanden ist. Im Überschwang seiner frühen Hieroglyphik schienen dem Chandos »geistige und körperliche Welt (...) keinen Gegensatz zu bilden« (10). Doch dann empfindet er plötzlich ein »unerklärliches Unbehagen, die Worte ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹ nur auszusprechen« (11–12). Als Teilhaber einer unmittelbaren Signifikation wiederum weiß er nicht, ob er seine neuen Erregungszustände »dem Geist oder dem Körper zurechnen soll« (17). Seine Erfahrung einer mystischen Entgrenzung befreit ihn von der Bürde der Subjektivität und läßt ihn Hinüberfließen in jedwede Kreatur und Materie. Die Beschreibung dieses Zustands klingt wie eine neuartige Einlösung des gescheiterten alten Hieroglyphen-Projekts, welches in der Entzifferung der Chiffrenschrift der Natur bestanden hatte: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.« (17) Er braucht nicht mehr einen Schlüssel nach dem anderen »bei der Krone zu packen«, um damit so viel als möglich aufzusperren, vielmehr er ist selbst zu einem Schlüssel, zu einem Medium dieser Schrift geworden. Mit dem Austritt aus der Menschensprache wird er selbst Teil der Schrift, die er vormals nur zu lesen gedachte.

Erstaunlicherweise beschreibt Hofmannsthals Chandos das, was er gegen die verlorene Menschensprache eintauscht, ebenfalls als eine Sprache, und zwar – in paradoyer Formulierung – als »eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen.« (20) In dieser Sprache, die »unbenannt und kaum benennbar« ist, dürfen wir die neuen Hieroglyphen der Moderne erkennen. Die Worte dieser stummen, in keine menschliche Sprache übersetzbaren Hieroglyphik entstammen abermals der Chiffrenschrift der Natur; es sind die Dinge selbst, die unter der Bedingung ihrer Loslösung von den menschlichen Kodes aufs Neue anheben zu signifizieren. Alles kann in dieser stummen Sprache zum Zeichen werden, vorausgesetzt allerdings – und darin unterscheiden sich die älteren grundlegend von den neuen Hieroglyphen, daß es dem

selbstgewissen Deutungswahn und Zugriff des Menschen entzogen ist. Was der *Geist* des Chandos nicht vermochte, nämlich »die Hieroglyphen einer geheimen unerschöpflichen Weisheit« aufzuschließen und in jeder Kreatur einen Schlüssel zur anderen zu entdecken, das vermag nun sein *Körper*. »Das ganze Dasein als eine große Einheit« erfassen zu wollen, bleibt dem Menschengeist verwehrt. Dem auf die stumme Sprache der Dinge Hörenden fällt es jedoch in »guten Augenblicken« von selber zu, sofern er die Rolle des selbstmächtigen neuzeitlichen Subjekts abzulegen und sich mystischer Rezeptivität und ozeanischer Selbstentgrenzung zu überlassen vermag.

Der Briefschreiber entwickelt eine demütige Haltung, die Aby Warburg etwa zeitgleich als »Andacht zum Unbedeutenden« bezeichnet hat. Gerade die »unscheinbare Form«, das »von niemand beachtete Daliegen oder Dalehnen« eines Gegenstands, kann eine »stumme Wesenheit« zur Erscheinung bringen. (18) Hier ist ein kleiner Ausschnitt aus dem Lexikon der modernen Hieroglyphen, der stummen, auratischen Dinge:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, (...) eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein [...] (14, 16)

– all dies kann, wie der Briefschreiber versichert, »das Gefäß (seiner) Offenbarung werden.« Die depressive »Geist- und Gedankenlosigkeit« (14), die den psychopathologischen Zustand des Briefschreibers kennzeichnet, bildet den Hintergrund des Schweigens, vor dem die Dinge zu sprechen anheben. Das tun sie dann unvermutet, unversehens. Es sind »freudige und belebende Augenblicke« (14), in denen die Welt plötzlich leicht und lebendig wird, die sonst fremd und dumpf auf ihm lastet. Für kurze Augenblicke fügen sich dann die leblosen und zerstreuten Teile wieder zu einem Ganzen zusammen:

Es erscheint mir alles, alles was es gibt, alles, dessen ich mich entsinne, alles was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein. (16)

»Es scheint mir alles ...«: Die Vagheit und Unverfügbarkeit solch subjektiver Offenbarung ist nicht zu übersehen. Wohlgemerkt, es heißt hier nicht: »etwas zu bedeuten«, sondern »etwas zu sein«. Nicht von Bedeutung ist hier die Rede, sondern von Wesen; nicht von ‚Sinnzusammenhang‘, sondern von ‚Seinszusammenhang‘. Worum es geht, ist nicht Sinn,

sondern »Gegenwart, vollste, erhabenste Gegenwart« (15). Während er dem Sprachspiel als ausgeschlossener Fremder gegenüberstand, ist er in dieses Spiel hineingerissen:

Ich fühle ein entzücktes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein Körper als lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. (16)

Ausblick

Nicht nur für das Renaissanceprojekt, auch für Hofmannsthals Hieroglyphen der Moderne ließe sich leicht ein englischer Kontext aufbauen. Verbindungslien wären zu ziehen etwa zu den emphatischen Bildern der Imagisten, zu Virginia Woolfs *moments of being* und zu James Joyces epiphanen Augenblicken. Festzuhalten ist jedoch, daß Hofmannsthals Brief all diesen Varianten einer auratischen Hieroglyphik der Moderne zeitlich vorausgeht. Wir dürfen ihn als das einleitende Manifest dieser neuen Epoche lesen.

Die Hieroglyphen der Moderne sind das Produkt einer neuen Grenze, die zwischen Sprache und Welt gezogen wird. Mit dieser Grenze entsteht als Zwillingspaar die moderne Sprachtheorie und eine moderne Mystik, die verborgenes Sein offenbart. Es ist jetzt nicht mehr eine okkulte göttliche Welt, die in epiphanen Augenblicken zur Erscheinung kommt, sondern die Wirklichkeit selbst, die in der Moderne unter den Bedingungen der technischen Vermitteltheit und sozialen Konstruiertheit immer stärker ›okkultiert‹. In einer derart entzauberten und entfremdeten Welt geben Hofmannsthals Hieroglyphen der Moderne mit ihrem ländlich rustikalen Charakter dem Bedürfnis nach kosmischer Teilhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Erfahrung noch einmal neue Nahrung.

Der Chandosbrief ist ein wichtiges Dokument für die Faszinationsgeschichte der Hieroglyphen, weil er in paradigmatischer Weise die Renaissance-Hieroglyphik in die Hieroglyphik der Moderne transformiert. Die Voraussetzung der Renaissance-Hieroglyphik, die Erfahrung der Welt als sinndurchwalteter Kosmos und Manifestation Gottes, ist am Anfang des

20. Jahrhunderts endgültig verloren gegangen. Ohne diesen Sinnstifter kann den Naturphänomenen zwar noch ästhetische Qualität aber kein kosmologischer Sinn mehr zugesprochen werden. Die in Hieroglyphen sprechende Natur ist zwei mal verstummt, einmal mit der Heraufkunft eines transzendenten Gottes, und das zweite mal mit dem Tode (des in die Immanenz zurückgeholten) Gottes. Die Dinge werden zu modernen Hieroglyphen für den Künstler, dem sich blitzartig das verborgene Wesen der Dinge offenbart. Im Zuge der fortschreitenden Modernisierung der Lebenswelt beklagten die Romantiker bereits einen »unendlichen Mangel an Sein«;¹¹ Anfang des 20. Jahrhunderts ist Sein zu einer mystischen Kategorie geworden, die sich dem Suchenden nur noch in der Plötzlichkeit¹² guter Augenblicke erschließt. Das Verstummen jeglicher Sprache, der Menschen- wie der Gottessprache, ist also die Voraussetzung für jene Momente profaner Erleuchtung, in denen die verborgene ›Daseinsschrift‹ (Nietzsche)¹³ lesbar wird.

Die Grundlagen von Hofmannsthals moderner Hieroglyphik kommen nicht mehr aus Ägypten sondern aus Indien; sie sind weniger von Horapollon als von der Lektüre Schopenhauers und seiner Vermittlung östlichen Gedankenguts inspiriert.¹⁴ Die neue Offenbarungsformel ist das östliche ›Tat twam Asi‹ (auch das bist du), das an die Stelle des westlichen ›gnoti seauton‹ (erkenne dich selbst) getreten ist. Während der Imperativ des delphischen Orakels dem Menschen auferlegte, sich selbst als unabhängig von der Welt zu erkennen, richtet sich die buddhistische Formel auf eine Selbsterkenntnis als Teilhabe an der Weltsubstanz. Diese östliche Form der Selbsterkenntnis schließt nicht nur eine grenzenlose Sympathie mit der Kreatur, sondern auch eine Auflösung der Grenzen zwischen Mensch und Tier, Gott und Tier, belebt und unbelebt, wichtig und trivial, Leben und Tod mit ein. Indem er sich von der MenschenSprache mit ihren Rastern und Kategorien löst, kann Chando-

¹¹ Manfred Frank, Der unendliche Mangel an Sein, München 1992.

¹² Vgl. Karlheinz Bohrer, Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a. M. 1981.

¹³ Friedrich Nietzsche, Werke in 3 Bänden, hg. von Karl Schlechta, München 1962, I, 325.

¹⁴ Auf den Zusammenhang von Hofmannsthal, Schopenhauer und buddhistischen Elementen bin ich in einem Aufsatz über »Die Sprache der Dinge und die Grenzen der Kommunikation« (Ms. 1988) näher eingegangen.

wenigstens vorübergehend in diesen kosmischen Seinszusammenhang zurückkehren.

Dies ist der Punkt, an dem zuletzt noch das untergründige Trauma angesprochen werden muß, das in Hofmannsthals Text eingeschrieben ist. Der letzte Teil des Briefes enthält die Vision eines Todeskampfes von Ratten, die allmählich dem Gift erliegen, das der Gutsverwalter des Lord Chandos in den unterirdischen Gängen seiner Milchfarm ausgestreut hat. Chandos, der diese Maßnahme selbst veranlaßt hatte, ist plötzlich getroffen von der hautnahen Realität ihrer Umsetzung; in seiner Phantasie befindet er sich mitten unter den in Panik versetzten Ratten und wird Zeuge ihres jämmerlichen Verendens. Auch das ist eine Folge der Abwendung von der Sprache: die Bilder seiner Vorstellung stürzen mit unvermittelter Gewalt auf ihn ein. Ein mögliches Verständnis dieser Horrorvision liegt in der östlich kosmischen Sympathie mit der leidenden Kreatur begründet. Hundert Jahre später können wir dagegen nicht mehr umhin, mit dieser Passage völlig anachronistisch die Gaskammern von Auschwitz zu assoziieren. Hofmannsthals Text ist nicht nur ein epochales poetologisches Manifest der Moderne und Gegenmoderne, er liest sich (in diesem Punkt) auch wie eine Andeutung auf Schrecken des 20. Jahrhunderts.

Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination

Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals

[...] nicht
mit Wörtern bloß, nein, mit leibhaften Zeichen,
an denen auch kein Zweifeln möglich ist.

Elektra (v. 1176–8)¹

Nachfolgende Beobachtungen zum Chandos-Brief Hofmannsthals haben die im letzten Drittel des Briefes beschriebenen »guten Augenblicke«² zum Thema, die als exemplarische Darstellungen einer ästhetischen bzw. poetischen Erlebnisweise ausgewiesen werden sollen. Getragen ist also die Lektüre von der vielleicht kontroversen Voraussetzung, daß in die Schilderung der guten Augenblicke ein poetologischer Vorstellungskreis eingeht, der auch über die Grenzen des Chandos-Briefs hinaus für Hofmannsthals Schreiben bestimmd bleibt. So wird sich die Argumentation auch auf spätere Texte beziehen, zumal auf solche wie »Das Gespräch über Gedichte« oder den Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«, deren Anliegen ein explizit poetologisches ist. Diese Einebnung der Brüche, die die Entwicklung des hofmannthalischen Diskurses zweifelsohne aufweist, mag als eine bestreitbare hermeneutische Operation erscheinen, sie hat aber den Vorteil, daß sie eine prägnante und meines Erachtens zentrale Denkfigur ans Licht heben läßt, die die vor dem Weltkrieg verfaßten Texte, zumal die ästhetisch-poetologischen, als Konstante durchzieht. Die Argumentation entfaltet sich in drei Schritten. In einem kurzen einleitenden Teil versuche ich die dargestellten »guten Augenblicke« innerhalb einer Tradition ästhetischer Theoriebildung zu verorten, die die poetologische Lektüre derselben plausibilisieren soll. Im zweiten Teil wird eine von der narrativen Struktur des Chandos-Briefes

¹ Hugo von Hofmannsthal: Elektra. In: SW VII Dramen 5, S. 108.

² Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S.50.

ausgehende Lektüre der guten Augenblicke unternommen, deren Hauptergebnis dann im abschließenden dritten Teil in einen breiter angelegten Argumentationszusammenhang integriert wird. Weil zu den Prämissen der hier entfalteten Lektüre gehört, daß die sogenannte »Sprachkrise« eine relativ nebensächliche Rolle im Chandos-Brief spielt, wird auf eine eingehende Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur, die gerade diesen Aspekt immer wieder in den Vordergrund gestellt hat, verzichtet.³

I

Als Ausgangspunkt einer Darstellung der Traditionslinie, in der Hofmannsthals Poetologie steht, eignet sich folgender Absatz aus dem Chandos-Brief:

Aber, mein verehrter Freund, auch die irdischen Begriffe entziehen sich mir in der gleichen Weise. Wie soll ich es versuchen, Ihnen diese seltsamen geistigen Qualen zu schildern, dies Emporschneßen der Fruchtzweige über meinen ausgereckten Händen, dies Zurückweichen des murmelnden Wassers vor meinen dürstenden Lippen.⁴

Innerhalb des Briefes haben diese Sätze eine radikalisierende Funktion: Nicht nur das religiöse Vokabular, das im vorausgegangenen Absatz angesprochen wurde, sondern sogar die »irdischen« Begriffe, die in den Bereichen sowohl der literarischen Arbeit als auch des alltäglichen Umgangs verwendet werden, haben für den jungen Lord ihre Gültigkeit verloren. Die durch diesen Verlust gezeitigten »geistigen Qualen« werden alludierend ins Mythische gesteigert und mit der Strafe des Tantalus gleichgesetzt. Die Anspielung fällt auf, weil sie unpassend zu sein scheint, denn ein so gräßliches Verbrechen wie das von Tantalus begangene ist in der Biographie des Chandos nicht belegt und auch sein Zustand, der bei aller geistigen Starrnis immerhin eine relativ normale Lebensführung unter günstigen finanziellen Bedingungen und in erträglichen familiären Verhältnissen zuläßt, ist kaum mit der auf die fundamentalsten vitalen

³ Zur Kritik an dieser Forschungstradition vgl. Rudolf Helmstetter: Entwendet. Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und ihre Sprachkrise, erscheint demnächst in DVjs.

⁴ SW XXXI, S. 48.

Bedürfnisse gerichtete Tortur vergleichbar, der Tantalus ausgesetzt wird. Die Diskrepanz beginnt sich dann aufzulösen, wenn man erkennt, daß hinter der mythologischen Reminiszenz, die der humanistisch gebildete Lord seinem Diskurs einflieht, eine Bezugnahme Hofmannsthals auf eine in der intellektuellen Welt der Jahrhundertwende bedeutende Größe steht. Es handelt sich um eine Schopenhauerallusion. Dieser hatte in dem dritten Buch der »Welt als Wille und Vorstellung«, welches dem Thema Kunst gewidmet ist, unser normales, unter der Herrschaft des Willens geführtes Leben mit folgenden Worten beschrieben:

Darum nun, solange unser Bewußtseyn von unserm Willen erfüllt ist, so lange wir dem Drange der Wünsche, mit seinem steten Hoffen und Fürchten, hingegeben sind, solange wir Subjekte des Willens sind, wird uns nimmermehr dauerndes Glück, noch Ruhe. [...] So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpf't immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachtende Tantalus.⁵

Geht man davon aus, daß die von Chandos herbeizitierten Tantalusqualen auch die Funktion haben, schopenhauerisches Gedankengut aufzurufen, dann wird die geistige Starrnis des Lords lesbar als ein akutes Bewußtsein dessen, was der Philosoph als den menschlichen Normalzustand unaufhebbarer Nichterfüllung beschrieben hatte. Dabei ist in Erinnerung zu behalten, daß dieser Normalzustand Schopenhauer zufolge nicht nur auf die Forderungen des prinzipiell unersättlichen Begehrens, sondern ebenfalls auf die »durchgängige Relativität«⁶ unserer Vorstellungen zurückgeführt wird, die nur auf Vorstellungen verweisen und daher metaphysisch gehaltlos sind. Bei Schopenhauer besteht jedoch der rhetorische Zweck des Tantalusvergleichs darin, daß er eine Kontrastfolie bietet, vor der sich der ästhetische Zustand in seiner Besonderheit abhebt. Dieser ist »der schmerzenlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.«⁷ Ein Leben, das aus den Tantalusqualen der Nichterfüll-

⁵ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986, 1. Bd, S. 280.

⁶ Ebd., S. 71.

⁷ Ebd., S. 280.

lung und der metaphysischen Gehaltlosigkeit besteht, das jedoch von isolierten Augenblicken interpunktiert wird, in denen einem ein eigen-tümliches Glückserlebnis zuteil wird: diese dem ästhetischen Konzept Schopenhauers zugrunde liegende Erfahrungsparzellierung organisiert auch das Leben des Lord Chandos. Und diese Kongruenz rechtfertigt die Lektüre der »guten Augenblicke« als bildliche Modelle ästhetischer Erfahrung. In den ausgezeichneten Momenten rückt Chandos in eine Erlebnisdimension, die auch unter modernen Erfahrungsbedingungen poetisch-künstlerische Produktion fundieren könnte.

Daß sich sowohl die symbolistische Poetologie im allgemeinen als auch die individuell nuancierte Fassung, die sie in den Texten Hofmannsthals erfährt, in einer lebensphilosophischen Tradition stehen, die auf Schopenhauer zurückreicht, ist der Forschung bekannt. Nichtsdestoweniger möchte ich hier drei Schopenhauer und Hofmannsthal gemeinsame Denkfiguren herausstellen, vor deren Hintergrund sich einige für meine weiteren Überlegungen wichtige Besonderheiten des Chandos-Briefes profilieren.

1. Zunächst das vielleicht auffallendste Merkmal, nämlich die Belanglosigkeit der Gegenstände – Chandos nennt sie ja »Nichtigkeiten«⁸ –, die den thematischen Brennpunkt eines guten Augenblicks abgeben. Die Idee, daß sich ästhetische Erfahrung unabhängig von der Dignität oder kulturellen Werhaftigkeit ihrer thematischen Vorgaben einstellt, mithin daß es keine abgesonderte Klasse schöner Objekte gibt, gehört zu den Neuerungen, die Schopenhauer in die philosophische Ästhetik einführte. Dementsprechend heißt es in der »Welt als Wille und Vorstellung«: »so ist auch jedes Ding *schön*.«⁹ Damit wird ästhetische Erfahrung zu einem universellen Operator, der jeden beliebigen Gegenstand – zum Beispiel eine Gießkanne – zum Anlaß nehmen kann, das ihm eigene Glücks-potential freizusetzen. Diese von Schopenhauer vollzogene Reduktion der objektiven Komponente ästhetischer Erfahrung auf Null hat einen zweifachen Grund: Zum einen kann ein jedes Ding außer aller Relation rein für sich – also: ästhetisch – betrachtet werden. Zum anderen ist der Inhalt der ästhetischen Betrachtung nicht das Einzelding in seiner Bestimmtheit, sondern das sich an ihm manifestierende Sein – schopen-

⁸ SW XXXI, S. 51.

⁹ Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke (Anm. 5), 1. Bd., S. 298.

hauerisch: der Wille, lebensphilosophisch: das Leben – und dieses kann an jedem angeschauten Ding hervortreten. Die umrissene Konfiguration, in der eine universell anwendbare ästhetische Einstellung einen metaphysischen Gehalt aufgehen lässt, erfährt allerdings bei Hofmannsthal eine Flexion, die von Schopenhauers These abweicht. Denn für Chandos ist es nicht nur so, daß *auch* belanglose Gegenstände zum Fokus des ausgezeichneten Erlebnisses werden können; vielmehr ist ihre Belanglosigkeit geradezu eine Vorbedingung des Erlebnisses. Diese Wendung wäre bei Schopenhauer deswegen nicht möglich, weil das Sein, um das es inhaltlich geht, hierarchisch strukturiert ist. Zwar ist es immer der eine Wille, der in den diversen Künsten zum Vorschein kommt, aber in jeweils unterschiedlichen Komplexitätsstufen seiner Objektivation. Diese hierarchische Ordnung der von Schopenhauer sogenannten platonischen Ideen fällt bei Hofmannsthal weg, und mit ihr die Rangordnung der Künste, die sie begründet. Bei ihm geht es, im Chandos-Brief sowie in anderen Texten zur Ästhetik, ausschließlich um das Erlebnis einer Seinserleuchtung an einem Gegenstand, und die Unscheinbarkeit, ja das Verworfen- bzw. Ausgestoßensein des Gegenstandes gehört zu den Eigenschaften, die ihn als Zünder einer solchen Erleuchtung qualifizieren. Warum dem so ist, wird sich im weiteren Verlauf der Argumentation zeigen.

2. Das zweite Merkmal, das ich hervorheben möchte, ist die für die ästhetische Erfahrung charakteristische Subjekt-Objekt Fusion. Es ist für das Verständnis des Chandos-Briefes wichtig zu betonen, daß es sich bei dieser Fusion nicht um eine Identifikation mit dem Gegenstand oder um eine besitznehmende Inkorporation desselben handelt, auch nicht um eine Objektivation des Ichs in seiner formgebenden Freiheit. Vielmehr geschieht die Fusionserfahrung, wie sie in der Tradition Schopenhauers gedacht wird, im Zeichen der Unpersönlichkeit, – also einer eigentümlichen Neutralität. Theoretisch fundiert wird diese Unpersönlichkeit durch die Behauptung, daß das ästhetisch erlebende Ich seine Individualität abstreift und sich zum sogenannten reinen Subjekt der Erkenntnis erhebt, zum Vorstellenden schlechthin. So heißt es von der »adäquaten Objektität« des metaphysischen Willens, die sich in der ästhetischen Erfahrung realisiert:

Diese schließt Objekt und Subjekt auf gleiche Weise in sich, da solche ihre einzige Form sind: in ihr halten sich aber beide ganz das Gleichgewicht: und wie das Objekt auch hier nichts als die Vorstellung des Subjekts ist, so ist

auch das Subjekt, indem es im angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden, indem das ganze Bewußtsein nichts mehr ist, als dessen deutlichstes Bild.

Diese Auffassung des zum reinen Bild gewordenen Bewußtseins findet an der Stelle des Briefes ein Echo, wo Chandos bezüglich des Todes der Ratten im Milchkeller schreibt: »Alles war in mir«, um dann seine Schilderung des Vorfalls mit einer Steigerung derselben Behauptung abzuschließen: »als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte.«¹⁰ In mir: das ästhetisch erfahrende Subjekt wird zu einem »Gefäß«,¹¹ das mit dem Seinsgehalt des Gegenstands erfüllt wird.

Das von Hofmannsthal oft gebrauchte Bild des Gefäßes bringt uns allerdings auf einen anderen Aspekt seines poetologischen Vorstellungskreises, der ihn von Schopenhauer unterscheidet und der sich auch im folgenden als signifikant erweisen wird. Bei Hofmannsthal wird nämlich die Subjekt-Objekt Fusion weniger im Register der Repräsentation gedacht als in dem der Partizipation. Wichtig ist nicht die adäquate Darstellung des Seins, sondern die Teilhabe am Sein, bzw. am Leben. Solche Teilhabe wird sehr häufig – und zwar nicht nur im Chandos-Brief – in Bildern des Strömens erfaßt. So heißt es wiederum mit Blick auf die Episode von den sterbenden Ratten: »Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist – von woher?«¹² Dieses Bildfeld des Strömens und Fließens wird uns im folgenden mehrfach beschäftigen.

3. Als drittes Merkmal schließlich ist die Herausstellung einer besonderen ästhetischen Zeitlichkeit anzuführen, die man als Zusammenfall von Augenblick und Ewigkeit umschreiben kann. Der erste Aspekt, im Chandos-Brief durch die Wendung »gute Augenblicke« unterstrichen, pointiert die Diskontinuität, die das ästhetische Erlebnis von der üblichen, sich entlang der Zeitachse erstreckenden Erfahrung trennt. Diese

¹⁰ SW XXXXI, S. 51.

¹¹ Ebd., S. 50.

¹² Ebd., S. 51.

ist Schopenhauer zufolge, »einer unendlichen, horizontal laufenden Linie zu vergleichen«, die ästhetische Anschauung hingegen einer der Horizontalen »in jedem beliebigen Punkte schneidenden senkrechten.«¹³ (III, § 36) Im punktuellen Moment erhebt man sich in eine andere Zeitdimension, in der die Welt *sub aeternitatis specie* erfaßt wird. In einem ähnlichen Sinn behauptet Chandos, daß ihn eine in einem »guten Augenblick« betrachtete »Zusammensetzung von Nichtigkeiten« mit der »Gegenwart des Unendlichen« durchschauere.¹⁴ Im Bezug auf die ästhetische Zeitchkeit ist aber wiederum auf eine Besonderheit der hofmannsthalischen Auffassung gegenüber der Konzeption Schopenhauers hinzuweisen. Ist der Dichter, wie es in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« heißt, »für einen bezauberten Augenblick der Überwinder der Zeit«, dann nicht nur deswegen, weil er in der Form ästhetischer Gegenwart Ewigkeit zugänglich macht. Dieser formalen Ewigkeit fügt Hofmannsthal vielmehr eine interne Zeittiefe hinzu: »indem er an solchem innersten Gebilde der Zeit die Beglückung erlebt, sein Ich sich selber gleich zu fühlen und sicher zu schweben im Sturz des Daseins, entschwindet ihm der Begriff der Zeit und Zukunft geht ihm wie Vergangenheit in einzige Gegenwart herüber.«¹⁵ Das heißt, die ästhetische Gegenwart hofmannsthalischer Prägung ist Gleichzeitigkeit, in die sowohl Vergangenheit als auch Zukunft eingehen, ohne jedoch – sonst wären sie als Vergangenheit und Zukunft nicht kenntlich – ihren Zeitindex gänzlich abzustreifen. Dabei ist vor allem die Präsenz des Vergangenen für Hofmannsthal wichtig: im Chandos-Brief sind sowohl der Untergang von Alba Longa, wie ihn Livius beschrieb, als auch »das brennende Karthago« am Bild gewordenen Sterben der vergifteten Ratten »Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart.«¹⁶ Die Steigerungsfigur dieser Gegenwart des Vergangenen ist die oft variierte Vorstellung von dem Auge des Dichters, welches »das lebendige Feuer von Sternen, die längst der eisige Raum hinweggezehrt hat«, noch trifft.¹⁷

Dieser Umriß der drei Begriffskomplexe dürfte hinreichen, um den Chandos-Brief innerhalb der von Schopenhauer ausgehenden Tradition

¹³ Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke (Anm. 5), 1. Bd., S. 265.

¹⁴ SW XXXI, S. 51f.

¹⁵ Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: GW RA I, S. 80f.

¹⁶ SW XXXI, S. 51.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit (Anm. 15), S. 68.

ästhetischer Theorie zu verorten. Damit ist freilich für das Verständnis des Chandos-Briefes wenig gewonnen, denn dieser hat seine Bedeutung nicht als konzeptuelle Artikulation, sondern vielmehr als prägnante Figuration der konkreten Erfahrungsmomente, die den begrifflichen Schemata allererst ihre historisch-kulturelle und existentielle Bedeutsamkeit verleihen. Erst in der Entfaltung der Figuren zeichnet sich das Spezifische von Hofmannsthals Poetologie ab. Bestimmte Eigentümlichkeiten dieser Poetologie sind allerdings vor dem Hintergrund der schopenhauerischen Theorie sichtbar geworden: die Erhebung der »Unscheinbarkeit« des auslösenden Gegenstandes zur Vorbedingung des ästhetischen Erlebnisses; der Ersatz des Repräsentationsmodells durch ein Modell der Teilhabe, womit eine bei Hofmannthal sehr starke Tendenz zur »Somatisierung¹⁸ des ästhetischen Erlebnisses einhergeht; schließlich eine Entfaltung der immerästhetischen Temporalität, die auf Gleichzeitigkeit, zumal auf die Wiederholung eines längst Vergangenen im Gegenwärtigen, hinzielt.

II

Betrachtet man den Chandos-Brief aus textanalytischer Sicht, dann fällt zunächst auf, daß er durch eine – so möchte ich es formulieren – schwache narrative Struktur gekennzeichnet ist. Drei Stadien werden von einander unterschieden:

- (a) die Phase der literarischen Errungenschaften und Ambitionen des jungen Lords;
- (b) die darauf folgende und zur Zeit der Verfassung des Briefes noch anhaltende Phase der »geistigen Starrnis«; und
- (c) die guten Augenblicke, in denen Chandos punktuell Teilnahme am Leben im eminent metaphysischen Sinne zuteil wird.

Chronologisch gesehen gehört die Phase *a* zur ›Vergangenheit‹, sie beinhaltet eine zur Zeit des Schreibens erinnerte Erfahrungswelt, während die Phasen *b* und *c* in die ausgedehnte Jetzzeit des Schreibens selber fallen. Daher neigt man dazu, den Text als zweiteilig zu betrachten. Die von mir vorgenommene Dreiteilung ist jedoch aufgrund von zwei

¹⁸ Wie Christiaan L. Hart Nibbrig zurecht hervorgehoben hat: Vgl. ders.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt a. M. 1981, S. 154–163.

Sachverhalten gerechtfertigt. Zum einen suggeriert die Disposition des Textes, die nach einer kurzen Einführung die drei Phasen mit ihren jeweils unterschiedlichen Erfahrungsmodi sequentiell entfaltet, einen narrativen Dreischritt, und zwar auch dann, wenn die dritte Phase zur zweiten nicht im Verhältnis eines chronologischen Nacheinander, sondern in einem der Alternation (meistens geht es mir so, manchmal aber geht es mir so) steht. Zweitens sind die Phasen *a* und *c* semantisch so aufeinander bezogen, daß sich an ihnen ein geradezu klassisches narratives Muster semantischer Transformation erkennen läßt. Schwach ist diese Struktur, weil die Übergänge zwischen den Phasen unmotiviert sind. Die drei Stadien sind bloß aneinander gereiht, gleichsam parataktisch: damals/nun/manchmal. Und damit entstehen für den Leser, der den geschilderten Vorgang zu begreifen hat, zwei unausweichliche Fragen. Erstens: was bewirkt den Übergang von der ersten zur zweiten Phase, also den Fall des Chandos aus der Sphäre seiner ambitionären literarischen Projekte in seine gegenwärtige geistige Starrnis? Und zweitens: durch welchen Prozeß wird er aus dieser Starrnis erhoben, um zu einem erneuteten, wenn auch gegenüber der ersten Phase transformierten Erlebnis metaphysischer Teilhabe zu gelangen?

Auf die erste Frage bietet der Text eine mögliche Antwort:

Es möchte dem, der solchen Gesinnungen zugänglich ist, als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, daß mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte, welches nun die bleibende Verfassung meines Inneren ist.¹⁹

Der Satz vollzieht eine Konstruktion des narrativen Zusammenhangs zwischen den Phasen *a* und *b*; er besagt, daß der Fall des Chandos aus der Welt seiner poetischen Ambitionen in seinen derzeitigen desolaten Zustand handlungslogisch zu verstehen ist als die göttliche Strafe für die Anmaßung, welche diese Ambitionen beinhalteten. Diese narrative Hypothese wird natürlich sofort verworfen; das von ihr unterstellte Vorsehungskonzept hat für den jungen Lord keine Bedeutung. Damit wird jedoch nur der christliche Handlungsrahmen *ad acta* gelegt, nicht aber die Handlungslogik, gemäß der auf ein Vergehen die Strafe folge. Im Gegenteil, diese narrative Motivierung des Übergangs von Phase *a* zu

¹⁹ SW XXXI, S. 48.

Phase *b* bleibt die einzige vom Text nahegelegte und ihre Plausibilität wird gleich darauf erhärtet, indem Chandos seinen jetzigen Zustand mit der Strafe des Tantalus vergleicht. Doppelt lesbar ist also dieser Vergleich: einerseits spielt er auf Schopenhauer an, andererseits ruft er einen auch für das Schicksal des jungen Lords gültigen narrativen Zusammenhang auf.

Soll sich nun diese Hypothese zur narrativen Logik des Übergangs *a* → *b* bewahrheiten, muß in der ersten Phase, der Phase von Chandos' frühen poetischen Versuchen und Plänen, ein Vergehen aufgefunden werden. Und da die geschilderten Begebenheiten dieser Phase keine offensichtlichen Missetaten, keine evidenten moralischen Fehlritte aufweisen, muß das transgressive Moment in dem poetologischen Konzept selbst gesucht werden, das für die literarische Betätigung des jungen Chandos maßgebend ist. Aber worin besteht diese poetologische Übertretung, dieses Vergehen? An dieser Stelle ist ein ausführliches Zitat unumgänglich:

Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, in den Verirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äußersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; in den Tölpelhaftigkeiten junger Bauern nicht minder als in den süßesten Allegorien; und in aller Natur fühlte ich mich selber; wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem Euter in einen Holzemer niedermolk, so war mir das nichts anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.²⁰

Auf eine Erläuterung der Traditionenbezüge, die in diesem Passus sowie in der nicht angeführten Fortsetzung desselben anklingen, soll hier verzichtet werden. Mir kommt es lediglich auf die Frage eines möglichen Vergehens an. Geschildert wird die Erlebniswelt, aus der die poetischen Versuche des jungen Chandos hervorgehen und die diese Versuche sprachlich artikulieren sollen. Vor allem drei Momente sind für diese Erlebniswelt kennzeichnend: Sie ist erstens eine Erfahrung der kosmi-

²⁰ Ebd., S. 47.

schen Alleinheit. Sie ist zweitens extrem ichbezogen, gipfelt sie doch in einer Integration der ganzen Natur im Subjekt oder, wie die Fortsetzung der Textstelle zeigt, einer Bemächtigung und Aufschlüsselung der ganzen Schöpfung. Schon diese beiden Momente rechtfertigen die Bezeichnung des poetischen Vorhabens als eine »Anmaßung«: Das Ich setzt sich der Totalität des Seins gegenüber, um diese in sich aufzunehmen und damit sein Ichgefühl ins Unermeßliche zu steigern. Aber erst das dritte Moment, welches das sinnlich-körperliche Schema der ichbezogenen Seinsinkorporation abgibt, macht das Vorhaben zu einer im Wortsinn »aufgeschwollenen« Anmaßung, denn dieses Schema ist nichts anderes als das einer durch die Einnahme einer liquiden Substanz bewirkten oralen Befriedigung. So ist am Anfang von einer »andauernde[n] Trunkenheit« die Rede, eine konventionelle Bezeichnung für dichterische Begeisterung, die dann, in dem letzten Satz, eine eindringliche Konkretisierung erfährt an der »schäumende[n], laue[n] Milch« aus dem Euter der »schönen, sanftäugigen Kuh«. Diese geradezu exzessive Figuration legt es nahe, mit Bezug auf die erste narrative Phase des Briefes von einer *Laktopoetik* – einer Poetik des Milchstroms – zu reden.²¹ Sowohl das aufs Kosmische hinzielende Alleinheitskonzept als auch die Steigerung des Ichgefühls wurzeln in einer infantilen Wunschsphäre, deren prägendes Erlebnis der dem Infans an der Mutterbrust zuteilgewordene orale Genuss ist. Darin besteht das der Laktopoetik innenwohnende Vergehen, daß sie sich am infantilen, also vorsprachlichen Weltmodell des Einheitsgefühls und der Ich-Aufschwelling orientiert; daß sie es unternimmt, dieses Modell sprachlich umzusetzen und in einem literarischen Werk zu verwirklichen. Aber dieses Projekt ist als postinfantile Rekuperation des Phantasmas oral vermittelter Einheit mit der Mutter inzestuös, womit wir uns in einer Tradition tragischer Verschuldung befinden, die bekanntermaßen auf Tantalus zurückreicht. Erst an dieser Stelle wird also die ganze Relevanz des eingangs besprochenen Tantalusvergleichs kenntlich, denn sein Verbrechen war ebenfalls ein auf orale Befriedigung hinzielendes:

²¹ Auf die Bedeutung der »laïture« für die Vorstellungswelt des Chando hat Dominique Tassel in einer eindringlichen, sich an der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans orientierenden Lektüre des Chando-Briefes hingewiesen. Vgl. Dominique Tassel: En lisant »Une lettre«. In: *Poétique* 66 (1987), S. 141–158. Auf diesen wichtigen, in der Forschungsliteratur allerdings kaum zur Kenntnis genommenen Beitrag hat mich Rudolf Helmstetter aufmerksam gemacht.

Tantalus wollte ja die Ambrosia, deren Genuss ihm die Götter gegönnt hatten, für sich behalten.

Dieser knappe Kommentar dürfte hinreichen, um die narratologische Rekonstruktion der ersten Phase des Chandos-Briefes als ein »Vergehen« zu rechtfertigen. Bestätigt wird diese Rekonstruktion durch eine auf den Brief bezogene Notiz Hofmannsthals aus »Ad me ipsum«. Dort heißt es: »Verfehlung gegen die Wortmagie. Die magische Herrschaft über das Wort, das Bild, das Zeichen, darf nicht aus der Prae-Existenz in die Existenz hinübergenommen werden.²² Als ein solches Hinübernehmen ist das poetologische Projekt des jungen Chandos zu verstehen: er setzt sich zum Ziel, die infantile Phantasiesphäre in der Sprache der Existenz, die trennt, anstatt zu vereinigen, zu verwirklichen. Aus dieser narrativen Logik folgt zwangsläufig, daß die sogenannte Sprachkrise, wie zeittypisch sie auch sein mag, narratologisch betrachtet die »Strafe« darstellt, die auf das laktopoetische Vergehen folgt. Weil er mit seinen dichterischen Versuchen und Plänen auf eine Verwirklichung der Laktopoetik hinzielte, wird Chandos stumm geschlagen. Aber nicht nur, daß er die Fähigkeit, zusammenhängend zu sprechen, verliert, sondern auch die spezifische Form des Sprachverlustes wird durch die narratologische Hypothese erklärbar. Es ist nämlich ein Gesetz des mythisch-poetischen Rechts, daß die Strafe den Bestraften dort trifft, wo das Vergehen entstand. Mit Bezug auf Chandos kann das nur heißen: in der Zone des Oralen. Und in der Tat, genauso ergeht es ihm:

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeines Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.²³

²² Hugo von Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: GW RA III, S. 601.

²³ SW XXXI, S. 48–9.

Der Zustand des Lord Chandos zur Zeit der Niederschrift des Briefes ist nicht in erster Linie als eine sprach- oder begriffsskeptische Einstellung zu deuten, obzwar diese von der Traditionslinie, die von Schopenhauer über den jungen Nietzsche bis hin zu Mauthner führt, ohne Zweifel in die Semantik des Textes eingeht. In seiner textspezifischen Bedeutung ist das hier geschilderte Verhältnis zur Sprache vielmehr nur dann verständlich, wenn man es als Konsequenz des laktopoetischen Entwurfs begreift, mit dem es narrativ relationiert ist. So weist die Schilderung Spuren des laktopoetischen, d.h. oralzentrierten, Sprachverständnisses auf, nur hat sich der orale Genuss in Ekel verwandelt, die Liquidität in Modrigkeit, die vitale Milchspende in – zumindest potentiell – giftige Pilze. Auch hier ist eine Resonanz des Vergleichs mit Tantalus zu konstatieren, dessen Strafe ebenfalls den Bereich des Trinkens und des Essens trifft. Und die Strafe kann auch die gegenteilige Form annehmen: anstatt der Trockenheit modriger Pilze eine liquide Übersättigung, wobei die dem Chandos »im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine so schillernde Färbung an[nehmen] und so ineinander über[fliessen]«,²⁴ daß ihm physisch unwohl wird. Das infantile Eintrinken der Welt schlägt, sobald es sich sprachlich verwirklichen will, in Ekel und Vergiftung um. Dem zerfällt die Sprache, der von ihr verlangt, sie soll die Einheit von Welt und Ich im Ich gewähren.

Damit komme ich zur zweiten der durch die postulierte narrative Struktur aufgeworfenen Fragen: Wodurch wird der Übergang von der Phase *b* zur Phase *c* bewirkt? Welche Ressourcen mobilisiert der Text, um plausibel zu machen, daß es Chandos trotz der »Starre« seines »Innern« möglich wird, erneut einen Zugang zum Sein zu finden? Denn darüber, daß ihm solche Teilhabe gewährt wird, kann kein Zweifel bestehen. Genau das wurde durch die Skizze des theoriegeschichtlichen Rahmens, innerhalb dessen die »guten Augenblicke« zu verorten sind, gezeigt. Die dritte Phase der Narration inszeniert also eine Poetologie, die sich nicht nur von der Öde des Alltags abhebt, sondern auch von der laktopoetischen Verfehlung der ersten Phase. Worauf beruht diese Poetologie? Das ist die Frage, die mich eigentlich interessiert.

Zunächst sind einige allgemeine Gesichtspunkte zu nennen. Die Erlebnisse des dritten Teils unterscheiden sich dadurch von denen, die

²⁴ Ebd., S. 49.

der Laktopoetik zugrundeliegen, daß sie keine Bemächtigung der Welt durch das Ich darstellen. Diesbezüglich ist schon von der eigentümlichen Neutralität des ästhetischen Subjekts die Rede gewesen. Das ist zu ergänzen durch den Hinweis auf dessen Passivität, die bei Hofmannsthal besonders ausgeprägt ist. Die stummen Dinge, die zum Gegenstand eines beglückenden Erlebnisses werden, okkupieren gleichsam das Ich; es erleidet sie. Damit steht in Verbindung, daß die guten Augenblicke nicht herbeigezwungen werden können. Es handelt sich um »sonderbare Zufälle«,²⁵ die eintreten oder eben nicht eintreten, unaufhebbar contingent. Zusammengenommen laufen diese Tendenzen der alternativen Poetologie auf eines hinaus: Sie sind sämtlich Reduktionsformen von Inspiration. Nicht mehr erfüllt sich das Ich mit der eingetrunkenen kosmischen Einheit, sondern Chandos läßt – passiv – die stummen Dinge von ihm Besitz nehmen, daß sie *in ihm*, als wäre er deren bloßes Gefäß, als Bilder entstehen. Ein solches vereinzeltes, durch keine kulturelle Werthaftigkeit ausgezeichnetes, unscheinbares Ding wird aber durch die Bildwerdung im Subjekt zum Träger einer metaphysischen Bedeutsamkeit. Durch die Bildwerdung ereignet sich die »Gegenwart des Unendlichen«, das »Fluidum des Lebens« wird fühlbar, die »stumme Wesenheit wird zur Quelle« eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens«.²⁶

Damit sind wir bei der schwierigsten Frage angelangt, die sich der Lektüre des Chandos-Briefes stellt. Denn solche Feststellungen, wie die eben gemachten, bieten uns bloß die Wiederholung dessen, was in den allgemeinsten und daher nichtssagendsten Sätzen des Textes behauptet wird. Sie lassen den Text ununterscheidbar neben zahllosen anderen stehen, die mit dem gleichen oder einem nahe verwandten metaphysischen Vokabular hantieren. Will man sich aber nicht mit diesem kargen Ergebnis begnügen, dann muß man sich auf die Lektüre der Bilder einlassen, denen der Chandos-Brief seine Faszination verdankt, ja deren rätselhafte Faszination sein eigentlicher Gegenstand ist. Handelt es sich beim Erlebnis dieser Bilder um eine Seinsverleuchtung, um eine Teilhabe am metaphysischen Leben, dann muß das an der Textur dieser Bilder selbst liegen. Schauen wir uns also das am ausführlichsten beschriebene Bild an, das von den sterbenden Ratten im Milchkeller.

²⁵ Ebd., S. 52.

²⁶ Ebd., S. 53.

So hatte ich unlängst den Auftrag gegeben, den Ratten in den Milchkellern eines meiner Meierhöfe ausgiebig Gift zu streuen. Ich ritt gegen Abend aus und dachte, wie Sie vermuten können, nicht weiter an die Sache. Da, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgescheuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir: die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühl dumpfe Kellerluft und das Gellen der Todesschreie, die sich an modrigen Mauern brachen; diese ineinander geknälten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen; das wahnwitzige Suchen der Ausgänge; der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Stunden, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen ... wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Kathargo zugleich; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer; und es war Gegenwart, die vollste, erhabenste Gegenwart. Da war eine Mutter, die ihre sterbenden Jungen um sich zucken hatte und nicht auf die Verendenden, nicht auf die unerbittlichen steinernen Mauern, sondern in die leere Luft, oder durch die Luft ins Unendliche hin Blicke schickte und diese Blicke mit einem Knirschen begleitete! – Wenn ein dienender Sklave voll ohnmächtigen Schauders in der Nähe der erstarrenden Niobe stand, der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne bleckte. (S. 50f.)

Die geschilderte Begebenheit tritt contingent ein, aber schon der Auslöser – die aufgescheuchte Wachtelbrut – lässt die Kernvorstellung aufkommen, um die sich das Bild kristallisiert: die Mutter, die mit ihren Jungen in den Tod geht. Daß sich dieser Tod in dem Milchkeller ereignet, daß er durch Vergiftung verursacht wird, macht ihn erkenntlich als Kondensation sowohl des laktopoetischen Vorstellungskreises als auch der oralen Bestrafung. Die modrigen Pilze der Worte, die Chandos selber im Mund hielt, finden ihr Echo an »den modrigen Mauern«, an denen sich die Todesschreie »brachen«, wobei das »Erbrechen« der verreckenden Tiere anklingt. Hier wird mit anderen Worten eine Radikalisierung der existentiellen Situation des Chandos *nach* der Bestrafung inszeniert, eine Pointierung seiner Lage, die ins Äußerste eines erbärmlichen Sterbens geht. Und damit geschieht der Umschlag in die neue Poetologie. Der Tod der Ratten wird dadurch zum Bilde, daß an ihm die postlaktale Not-

lage zu einer Szenerie extremster Verzweiflung stilisiert wird, um damit das Sein als das nackte, dem Verhängnis eines unausweichlichen Todes ausgesetzte Leben in reinster Gegenwart fühlbar zu machen. Damit hat unsere narratologische Analyse ihren Abschluß erreicht. Folgt auf das laktopoetische »Vergehen« die »Strafe«, dann auf diese die *Reinigung*: Am Tod der Rattenmutter im Milchkeller erlebt Chandos die endgültige Destruktion des laktopoetischen Phantasmas. Nicht nur die Rättin geht hier zugrunde, sondern auch und in erster Linie das Imaginäre des Milchstroms als Grundlage der frühen Poetik, und erst aus dieser Destruktion geht ein authentisches Erlebnis des Seins hervor.

Es ist für das Verständnis des zitierten Passus wichtig zu erwähnen, daß er nicht vereinzelt im Werk Hofmannsthals dasteht. In der »Reitergeschichte« zum Beispiel liest man von »zwei ineinander verbissene[n] blutende[n] Ratten ..., von denen die unterliegende ... jämmerlich aufschrie.²⁷ Kurz darauf befindet sich der Wachtmeister Anton Lerch mitten im Kampf, wo er plötzlich »das Gesicht des Rittmeisters«, der ihn bald töten wird, »mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen²⁸ neben sich wahrnimmt. Schon im »Märchen der 672. Nacht« ist die Physiognomie des Todes, die die Schlußzeile der Rattenpassage so eindringlich macht, am sterbenden Kaufmannssohn zu beobachten: »Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.²⁹ Es ließen sich noch weitere Stellen anführen, an denen Spuren von der Beschreibung des gräßlichen Todes der Ratten im Milchkeller beobachtbar sind. Aber schon die zitierten Beispiele lassen erkennen, daß diesem Bild – dem exemplarischen Bild der lebensphilosophisch geprägten symbolistischen Poetologie – ein insistenter, sich im Werk Hofmannsthals wiederholt aufdrängender imaginärer Komplex inhäriert, daraus es sowohl seine Faszinationskraft als auch die für es in Anspruch genommene metaphysische Bedeutsamkeit bezieht. Als vorerst letzter Beleg dieses Komplexes sei die Szene »Dämmerung und nächtliches Gewitter« aus dem Komplex der »Knabengeschichte« zitiert:

²⁷ Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 43f.

²⁸ Ebd., S. 46.

²⁹ Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht. In: SW XXVIII Erzählungen 1, S. 30.

Furchtbar krümmte sich der Sperber, den die Buben an das Scheunentor genagelt hatten, der hereinbrechenden Nacht entgegen. Euseb, der älteste von denen die es getan hatten, stand in der Dämmerung und starrte auf den Vogel, aus dessen leuchtenden Augen die Raserei hervorschoss, indess er sich an den eisernen Nägeln, die seine Flügel durchdrangen, zu Tode zuckte. Da stieß aus der dunkelnden Luft das Weibchen herab, mit gellen-dem Schrei flog es wie sinnlos schwindelnde kleine Kreise, hieng dann mit ausgespannten Flügeln und glimmenden Augen starr da und warf sich jäh aufwärts, rückwärts, gegen die Bergwand hin, in wahnsinnig wilden Flügen verschwindend, wiederkehrend. Ihr Schreien sollte das nachtschwarze Ge-witter, das da lag und mit seinem zurückgehaltenen Blitz den eigenen Leib durchflammte, heranlocken und mit Zauberkreisen auf das Dorf niederzie-hen. Der Knabe Euseb hielt sich kaum auf den Beinen und das Grausen faßte ihn im Genick, daß er nicht den Augapfel zu drehen wagte. Dennoch ergriff er nochmals den Hammer, um seinen Vater zu finden. Als aber nun, unter einem lautlosen Blitz, die ganze Scheune fahl aufzuckte, und nun, von einem Windstoß aufgestört, zu seiner rechten der bärtige Ziegenmelker aus einem Mauerspalt hervorschoss, einen Käfer zu spießen, zu seiner linken die Fledermaus hintaumelte, so riß es ihn herum und trieb ihn mit knirschenden Zähnen ins Dorf hinab.³⁰

Die Relevanz dieser Textstelle im gegenwärtigen Argumentationskon-text dürfte evident sein: beim Chandos-Brief der Milchkeller, hier das Innere der Scheune, wo freilich ein »bärtiger Ziegenmelker« wohnt; dort das »Gellen der Todesschreie«, hier der »gellende Schrei« des Vogelweibchens; dort das »wahnwitzige Suchen der Ausgänge«, hier die »wahnsinnig wilden Flüge«; dort wie hier »starrende« Blicke, »knirschende« Zähne; und nicht zuletzt dort wie hier die »Zuckungen« des Todes. Es handelt sich bei der Scheunenszene um einen Text, durch dessen Vokabular hindurch die Szene im Milchkeller palimpsestartig hervorschimmert. Nur die maternale Semantik der Rattenszene fehlt an der späteren Stelle. Sie wird allerdings gleich nachgeliefert, indem der junge Euseb die Ausstoßung einer schwangeren Magd miterlebt. Beson-ders aufschlußreich ist aber die Tatsache, daß Euseb nicht nur Täter ist, sondern an seiner Tat das ihn im Genick fassende Grausen des Opfers ebenfalls zu spüren bekommt. Das läßt rückblickend auf eine ähnliche Konfiguration beim Chandos-Brief schließen.

Diese kleine Exkursion durch Hofmannsthals Texte sollte zu einer Beantwortung der Frage nach den Qualitäten des Bildes hinführen, die

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: Knabengeschichte. In: SW XXIX Erzählungen 2, S. 174f.

es zum Katalysator einer Teilhabe am Sein qualifizieren. Ich denke, die Antwort liegt nun auf der Hand. Symbolträchtig – wirkungsmächtig als Seinsenthüllung – werden Bilder, die versteckt oder offen einen Opfervorgang aufrufen. Dieser Evokation des Opfers verdanken die »guten Augenblicke« ihre Faszination. Schaut man auf die beiden ausführlich zitierten Textstellen zurück, dann fällt angesichts dieser These besonders ein Wort auf: das »Zucken« bzw. die »Zuckungen«. Dieses Wort, so möchte ich behaupten, ist die Spur des Opfers in Hofmannsthals Texten.³¹

Die hier vertretene These lautet also: die symbolistische Poetologie hofmannsthalischer Prägung ist eine sakrifielle Poetologie; sie ist um die Imagination des Opfers zentriert und leitet aus ihr die Gewähr metaphysischer Bedeutsamkeit. Diese These wirft Fragen auf, die der dritte Teil zu beantworten sucht. An dieser Stelle möchte ich jedoch auf zwei Texte aus Hofmannsthals Werk hinweisen, deren Anliegen explizit poetologisch bzw. ästhetisch zu nennen ist und in denen die genannte These ihre Bestätigung findet.

In dem zwei Jahre nach dem Chandos-Brief verfaßten »Gespräch über Gedichte« erreichen die Gesprächspartner Gabriel und Clemens einen Punkt in ihrer Diskussion, wo eine Klärung des Begriffs »Symbol« nötig wird. Zu diesem Zweck imaginiert Gabriel, der die Rolle des Lehrenden inne hat, eine Szene, in der das Opfer – das Schlachtopfer – entstanden sein soll, die Urszene des Opfers. Es wird sich um einen Menschen gehandelt haben, der den Haß der Götter auf sich akut spürte und, in der Not seiner Angst und radikalen Vereinzelung, nach dem »scharfen, krummen Messer« griff, um »das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust«. Dann geschieht allerdings folgendes:

Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarne, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle,

³¹ Vgl. beispielsweise das Gedicht »Vor Tag«, dessen Anfang ein Element der oben zitierten Scheunenszene variiert (»Nun liegt und zuckt am fahlen Himmelsrand / In sich zusamm'gesunken das Gewitter«) und dessen Ende die Opfervorstellung ins Zentrum rückt. SW I Gedichte, S. 106f.

und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfert den symbolischen Opfer-tod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. – Das ist die Wurzel aller Poesie [...]³²

So unhaltbar als anthropologische Hypothese diese Schilderung auch ist, so aufschlußreich ist sie für das Verständnis der hofmannsthalischen Poetologie. Daraus gewinnt der Opfervorgang ihre metaphysische Bedeutsamkeit, daß das Tier, das geradezu zufällig ergriffen wird, aus allen Sinnbezügen herausgerissen wird, damit in ihm das Leben als solches, das nackte Leben, das auch in dem zum Selbstmord getriebenen Menschen bangt, inkarniert werden kann. Durch die Tat ereignet sich ein Einheitserlebnis, in dem der Zusammenfall von Leben und Tod im Leben fühlbar wird. Entscheidend ist, daß es sich nicht um eine intellektuell vermittelte Substitution handelt, sondern um das sich augenblicklich manifestierende Einssein der Einzelwesen. So erleidet der Mensch im Tier den Tod, den er so sehr gefürchtet hat, und gleichzeitig wird er des Lebens inne als eines den Tod miteinbegreifenden und damit überwindenden Metaphysikums. Die durchschnittene Kehle des Tiers ist auch die Kehle, aus der sich das Jubelwort des triumphierenden Lebens, das Urwort der Poesie, hervordrängt. In diesem Sinne ist das wesentliche Strukturmerkmal des Opfervorgangs der Umschlag von sprachlos-verzweifelter Bedrängnis in ein metaphysisch getragenes Wohlsein. Genauso wird das Bild der erbärmlich sterbenden Ratten zur Quelle eines »rätselhaften, wortlosen, schrankenlosen Entzückens«. Das Medium des Lebens als Konsubstantialität der Wesen ist das Blut, an dessen Rieseln seinen Armen und seiner Brust hinab der Mensch das eigene Leben im

³² Das Gespräch über Gedichte. In: SW XXXI, S. 80f. Zu dieser Stelle vgl. neuerdings Bernhard Neuhoff: Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal. In: Hjb 10 (2002), 207–210. Dort auch weitere Literaturangaben.

Augenblick des Todes spürt.³³ Ein ähnliches Einheitserlebnis im Zeichen der Liquidität – des »Fluidums des Lebens und des Todes« – hatte ja Chandos als das Essentielle des Rattenerlebnisses herausgestellt. Man trinkt die Welt nicht ein, wie es die laktopoetische Phantasie wollte, sondern das Fließen des Lebens umfaßt Subjekt und Gegenstand in der einheitlichen Seinsteilhabe. Schließlich ist auf das doppelte Vorkommen des Wortes »Zucken« aufmerksam zu machen, das ich die sprachliche Spur der Opferphantasie genannt habe und das hier sowohl den Schnitt des Messers als auch das Sterben des Tiers markiert. An diesem Zug ist die Identität von Quäler und Gequältem, die an der Scheunenszene kenntlich wurde, festzustellen.

Der zweite Text, den ich hier anführen möchte, ist der schon von Broch³⁴ in seiner Bedeutsamkeit erkannte Bericht Hofmannsthals von seiner 1908 unternommenen Griechenlandreise, die »Augenblicke in Griechenland«. Vor allem sind der 1912 verfaßte zweite Teil, der den Titel »Der Wanderer« trägt, sowie der erst 1914 abgeschlossene dritte Teil – »Die Statuen« – im Zusammenhang meiner Argumentation aufschlußreich. Beide Texte weisen ein extrem dichtes figurales Gefüge auf, das einer sorgfältigen Analyse bedürfte. Hier muß ich mich damit begnügen, mithilfe einer hilflos vereinfachenden narrativen Raffung die Insistenz der Opferimagination in diesen Texten bloß zu dokumentieren.

»Der Wanderer« schildert die Begegnung mit einem gewissen Franz Hofer, der in äußerster Verlassenheit und Todesnähe seinen verzweifelten Weg durch die öde Landschaft macht. Das Auftauchen dieses Wanderers, der auch »Bettler« genannt wird, läßt ihn als eine Parallelfigur zu Rimbaud erkennen, dessen Lebens- und Todesweg Gegenstand des von den Reisenden unmittelbar vorher geführten Gesprächs gewesen war. Eine solche Figuration des Dichters als eines Bettlers kennt man ja auch aus der Rede »Der Dichter und diese Zeit«. Was die Rimbaudevokation angeht, so möchte ich lediglich darauf hinweisen, daß sie im Bild jener Todesphysiognomie kulminiert, die wir am »Märchen der 672. Nacht«, an der »Reitergeschichte« sowie am Bild der sterbenden Rattenmutter

³³ Die zentrale Rolle des Blutes in Hofmannsthals Text legt die Vermutung nahe, daß dem Verfasser Joseph de Maistres *Éclaircissement sur les sacrifices* (1810) bekannt war.

³⁴ Vgl. Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. Hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 2001, S. 231–33.

aus dem Chandos-Brief beobachtet haben: »Unsagbare Auflehnung, Trotz dem Tod bis ins Weiße des Augs, den Mund vor Qual verzogen und zu klagen verachtend.«³⁵ Deutet die Wiederholung des insistenten Komplexes auf eine Stilisierung des Dichters als eines Opfers hin, dann wird diese Stilisierung am Wanderer Franz Hofer manifest. Denn bei diesem handelt es sich um einen auf den Zustand eines »tierhaft umängsteten Wesen[s]« regredierten Menschen, »[d]ie Augen unstet, flackernd, verwildert zum Blick eines scheuen, gequälten Tieres.«³⁶ Dieser Zustand sprachlos-tierhafter Not, diese radikale Aussetzung des Wanderers wird nun für den die Begebenheit Berichtenden – und das ist die Pointe meiner Demonstration – zum Vehikel einer metaphysischen Erhebung, deren Grundzüge uns aus dem Chandos-Brief bekannt sind. Nachdem man nämlich den Wanderer auf einem Maultier festgebunden und zwei »Wegweisern« aufgetragen hatte, ihn auf seinem Weg zu begleiten, wird die geplante Reise fortgesetzt. Bald erreicht man die »Wasserader«, aus der am selben Morgen Franz Hofer getrunken hatte, und der Berichtende nimmt dort mit den übrigen »Wegweisern«, den Tieren und seinem Mitreisenden selbst auch eine Erfrischung. Da ergreift ihn folgendes Erlebnis: »Hier war vor wenigen Stunden auch er gelegen, der Schiffbrüchige, das wandelnde nackte Menschenleben, und ringsum lauerte die ganze Welt wie ein einziger Feind. Mir war, da ich nun hier trank, als flöße das Wasser von seinem Herzen zu meinem.«³⁷ Auch hier also das Hinüberfließen, das das Bild der sterbenden Ratten gezeitigt, auch hier eine Auflösung des Ichs im »fremden Dasein« des Opfers, die das »Gespräch über Gedichte« postuliert hatte: Die Erinnerung an das aufs »nackte Leben« reduzierte Opfer induziert ein liquides Einheitserlebnis, das Wasser aus der »Ader« wird zum Herzensblut als dem Medium des pulsierenden Lebens. Interessant ist weiterhin, daß sich auch die für den Chandoskomplex charakteristische Stummheit sowie die Gegenwart von zeitlich Ferne[m] und Versunkenem dieser Szene einschreiben. Denn das Erlebnis des Einsseins mit dem Gequälten ruft jäh in dem Berichtenden die Erinnerung wach, wie er als Knabe Soldaten – dem Tod Ausgesetzte also – vorbeimarschieren gesehen und mit einem »stumm von einem

³⁵ Augenblicke in Griechenland. In: GW E, S. 612.

³⁶ Ebd., S. 613.

³⁷ Ebd., S. 616.

zum andern tastend[en]« Blick jedes der »ermüdete[n], verstaubte[n] Gesichter« in sich »hineingerissen« hatte.³⁸ Schon als Knabe also befand er sich, wie Chandos, auf Bilderjagd. Soviel zu diesem griechischen Augenblick.

Es scheint eine Gesetzmäßigkeit des sich in Hofmannsthals Texten wiederholenden Opferszenarios zu sein, daß der kultische Opfervorgang nur dort explizit genannt wird, wo es, wie in dem »Gespräch über Gedichte«, um die Erörterung ästhetischer Belange geht. In den Texten, die die existentielle Grundlage des Ästhetischen behandeln, im Chandos-Brief zum Beispiel oder in der Wandererepisode aus »Augenblicke in Griechenland«, ist das Phänomen des Opfers an der offensichtlichen Gewalt und der tierischen Qual sowie der metaphysischen Erhebung zwar erkennbar, aber der rituelle Kontext bleibt hintergründig. Diese Gesetzmäßigkeit erweist sich auch als bestimmd für den dritten der in Griechenland erlebten »Augenblicke«. Denn hier befindet sich der Reisende auf der Akropolis, hier geht es um die Begegnung mit der altgriechischen Kunst in ihrer höchsten Vollendung. Dabei ist es signifikant, daß ihm diese Kunswelt zunächst verschlossen bleibt, alles ist mit dem »Fluch der Vergänglichkeit«³⁹ behaftet, gleichsam historistisch verschüttet, und, wie Chandos vor ihm, findet der Reisende keine Erleuchtung mehr an den traditionellen Kulturgegenständen. Erst – und ich akzentuiere hier die Wiederkehr des für den Chandos-Brief so wichtigen Adjektivs – erst in dem kleinen »aus unscheinbarem Mauerwerk an den Abhang hingebaut[en]« Museum erschließt sich ihm, in Anwesenheit einer Statuengruppe, das »Unerreichliche« der »Unendlichkeit«.⁴⁰ Wie die geschilderte Epiphanie den ganzen Motivkomplex, dessen insistente Wiederkehr wir entlang der zitierten Textreihe verfolgt haben, wiederaufgreift und in sukzessiven Reflexionsstufen entfaltet, kann hier nicht im Einzelnen gezeigt werden. Es sei lediglich an das Wort erinnert, das ich die Spur des Opfers genannt habe und das in dem Fragment »Dämmerung und nächtliches Gewitter« in folgender Verbindung vorkam: »Als aber nun, unter einem lautlosen Blitz, die ganze Scheune fahl aufzuckte«. Die in dem Erzählfragment noch realistisch durch das Gewitter motivierte Zuckung des Innenraums

³⁸ Ebd., S. 616.

³⁹ Ebd., S. 618.

⁴⁰ Ebd., S. 619.

hat in dem späteren Text nur noch metaphysische Bedeutung. »[D]aher«, so heißt es, »kam das fahle starke Licht, das den Raum und mein Herz durchzuckt hatte«.⁴¹ Woher, fragt man sich, und der Text gibt gleich Antwort. Aus einem »Irgendwohinströmen«, das »dauerlos« ist und »sich außerhalb der Zeit« zuträgt.⁴² Und das »Ziel« dieses uns bekannten metaphysischen Strömens, dieses »Liquide[n]«, wie Hofmannsthal wenig später schreibt, wird gleich nach Erwähnung des blitzähnlichen (»wie ein Blitz«) Zuckens ausgesprochen:

Irgendwo geschah eine Feierlichkeit, eine Schlacht, eine glorreiche Opferung: das bedeutete dieser Tumult in der Luft, das Weiter- und Engerwerden des Raumes – das in mir dieser unsagbare Aufschwung, diese überschwellende Geselligkeit, wechselnd mit diesem schlaffen todbehauchten Verzagen: denn ich bin der Priester, der diese Zeremonie vollziehen wird – ich auch das Opfer, das dargebracht wird: das alles drängt zur Entscheidung, es endet mit dem Überschreiten einer Schwelle, mit einem Gelandetsein, einem Hier – mit diesem Dastehen hier, ich inmitten dieser: noch ist das Ganze Gegenwart, in ihren rieselnden Gewändern, in ihrem wissenden Lächeln: da verlischt schon dies in ihre versteinernden Gesichter hinein, es verlischt und ist fort; nichts bleibt zurück als eine todbehaftete Verzagtheit.⁴³

Mit Bezug auf diese Stelle möchte ich bloß den Kernbefund herausstreichen: daß in diesem Text, wie im »Gespräch über Gedichte«, die metaphysisch gefärbten Augenblickserlebnisse, die das Geheimnis des Chandos-Briefes ausmachen, auf die Quelle ihrer Faszination hin transparent werden. Die Statuen – es handelt sich um eine Gruppe weiblicher Figuren: »mannbare Frauen, Bräute, Priesterinnen«⁴⁴ – gewähren dem Betrachter in dem Augenblick Zugang zum Unendlichen, da er ein Opferszenario imaginiert, in das er hineingezogen wird. Das »Hinabrieseln« des Blutes in der von Gabriel evozierten Urszene der Poesie ist an den »rieselnden Gewändern« der Statuen latent gegenwärtig. In dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« hatte Hofmannsthal behauptet: im Leib des Dichters geschehe »das Nachzucken uralter, kaum mehr zu messender Regung«.⁴⁵ Die zitierte Stelle aus den »Statuen« läßt erkennen, was für eine Bewandtnis es mit diesem Nachzucken uralter Regung auf sich hat.

⁴¹ Ebd., S. 625.

⁴² Ebd., 624.

⁴³ Ebd., S. 625.

⁴⁴ Ebd., S. 625.

⁴⁵ GW RA I, S. 68.

Es handelt sich um die Wiederholung eines archaischen Vorgangs: um das »Zucken« des Opfermessers und das Zucken des Todes im sterbenden Tier oder Menschen. Das ästhetische Subjekt ist sowohl Priester als auch dargebrachtes Opfer, es begeht an sich selbst den Gewaltakt, der seinen Körper – so der Chandos-Brief – zur »Chiffre«⁴⁶ eines numinosen Geheimnisses macht.⁴⁷ Nur so kann *in ihm* das Bild entstehen, in dem das metaphysische Leben seinen Triumph über die Vergänglichkeit ästhetisch feiert. Die Augenblicke, in denen Chandos »die Gegenwart des Unendlichen durchschauert«, gehorchen dem zackigen Rhythmus des Todesschnitts. Und so fragt auch der in Griechenland Reisende, auf das Erlebnis der Statuen zurückblickend: »Schien nicht für ein Wimperzucken das Universum mir offen?«⁴⁸

III

Es ist eines, die Insistenz des Opferszenarios in den Texten Hofmannsthals zu konstatieren, ein anderes, und viel schwieriger, diesen Sachverhalt zu deuten. In diesem kurzen abschließenden Teil meiner Überlegungen möchte ich einen solchen Deutungsversuch skizzieren, wobei die Konstruktion durchaus als provisorisch anzusehen ist.

Eine solche Deutung hat meines Erachtens von der Problemlage auszugehen, im Bezug auf welchen die Zentrierung der hofmannsthalischen Poetologie um das Opferszenario als plausible Lösungsstrategie sich aufdrängte. Damit ist jene kulturelle Situation der Jahrhundertwende gemeint, die durch historische Phänomene wie die Verwissenschaftlichung der Lebenswelt, die historistische Auflösung normativer Verbindlichkeit, die alles verschlingende Seichtigkeit einer sich ausbreitenden

⁴⁶ SW XXXI, S. 52.

⁴⁷ Vielleicht ist der Zusammenfall der Rollen des Priesters und des Opfers sogar die Bedingung des Gelungenseins des (ästhetischen) Opfervorgangs. Vgl. folgende im Zusammenhang mit der geplanten Bearbeitung von Euripides' »Bacchen« entstandene Notiz: »Agaue, die Mutter des Pentheus. Stets litt ihre Seele darunter, daß das Opferthier (das Pferd das sie alle Jahre auf dem Grab ihres Mannes opferte) gezwungen stirbt: sie lechzt nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnähme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph.« – SW XVIII Dramen 16, S. 55.

⁴⁸ GW E, S. 626.

Unterhaltungskultur, die ins Unübersichtliche gehende Vervielfältigung des Stilrepertoires und die Erstarrung überholter Formen politischer Repräsentanz geprägt wurde. Die generelle Tendenz dieser Entwicklungen ist oft und eindringlich herausgestellt worden. Schon um 1900 faßte Georg Simmel seine Analyse der modernen, geldwirtschaftlich getragenen Kultur in der Formel von der durchgängigen Relativität der Werte zusammen und Hermann Broch sprach in seiner Hofmannsthal-Studie rückblickend von einem »Wert-Vakuum« als dem wesentlichen Merkmal der Epoche.⁴⁹ Das gleiche Fazit zog Hofmannsthal mit der ihm eigenen Finesse in dem 1906 gehaltenen Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«: »[D]as Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert in ihr.«⁵⁰ Die Relevanz dieser – offenbar konsensfähigen – Diagnose im gegenwärtigen Kontext besteht nun darin, daß die Unterminierung von Fundierungsverhältnissen, das Durcheinanderwerfen der kulturellen Hierarchien und die damit einhergehende Beliebigkeit der Selektionen, die die kulturelle Situation der Jahrhundertwende kennzeichnen, Phänomene sind, welche in der anthropologischen Theorie des Opfers eine eminente Rolle spielen. René Girard spricht von Krisen der Unterscheidung, womit Situationen gemeint sind, in denen die Stabilitätsgarantierenden Differenzierungen ihre Gültigkeit verlieren.⁵¹ Damit aber wird mimetisches Begehrnis freigesetzt, das sich dann in ausufernden Rivalitätskämpfen auswirkt. Erst dann wird eine erneute Stabilität erreicht, wenn sich die rivalisierenden Kräfte auf einen gemeinsamen Gegenstand richten, an dem sich die Gewalt, ohne weitere Rachehandlungen hervorzurufen, ausgeübt werden kann. Dieser Gegenstand ist das Opfer, dessen gewaltsamer Tod die Konflikte beschwichtigt und die Wiedereinführung kultureller Unterschiede ermöglicht. Natürlich will ich nicht behaupten, daß sich diese anthropologische Dynamik

⁴⁹ Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Kühnke (Gesamtausgabe, Bd. 6). Frankfurt a.M. 1989f.; Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit (Anm. 34), S. 34ff.

⁵⁰ GW RA I, S. 60.

⁵¹ Vgl. René Girard: Das Heilige und die Gewalt, Zürich 1987. Ders.: Der Sündenbock, Zürich 1988.

gleichsam Punkt für Punkt auf die Situation Hofmannsthals abbilden läßt. Die Pointe des Vergleichs liegt lediglich in der von der anthropologischen Theorie nahegelegte Möglichkeit, die sakrifielle Poetologie Hofmannsthals funktional zu deuten. Es geht, mit anderen Worten, um die Wiedergewinnung einer kulturellen Fundierung, die trotz der durchgängigen Relativität der Werte unabweisbare, weil aus dem Erlebnis des ästhetischen Opfers hervorgegangene »Führerschaft«⁵² zu beanspruchen vermöchte.

Die Selektion dieses in die sakrifielle Poetologie führenden Weges war sicherlich von Diskussionstendenzen um die Jahrhundertwende mitbedingt. Diesbezüglich scheint mir vor allem der Zusammenfluß von zwei intellektuellen Strömungen wichtig zu sein. Zum einen die rasante Entwicklung des ethnologischen Wissens, die in Frazers 1890 in erster Auflage erschienener Studie »The Golden Bough« einen ersten Höhepunkt erreichte. Zum anderen die Lebensphilosophie, die nach den Anfängen bei Schopenhauer und Nietzsche um die Jahrhundertwende in den Werken von Bergson, Simmel und James zu ihrer eigentlichen Blüte kam. Daß eine lebensphilosophische Ausbeutung der ethnologischen Befunde auf der Hand lag, geht aus Frazers Interpretation eines rituellen Geieropfers hervor:

The only means [the Californian savage] can think of to avert the catastrophe [of the death of the sacred species] is to kill a member of the species in whose veins the tide of life is still running strong and has not yet stagnated among the fens of old age. The life thus diverted from one channel will flow, he fancies, more freshly and freely in a new one; in other words, the slain animal will revive and enter on a new term of life with all the spring and energy of youth.⁵³

Aus der Sicht Frazers ist die dem Opferritual zugrundeliegende Logik »transparently absurd«,⁵⁴ aber schon die liquide Metaphorik seiner Schilderung läßt ahnen, daß eine lebensphilosophische Umdeutung des gleichen Sachverhalts möglich wäre. Und genau das geschieht in der oben zitierten Imagination der sakrifiellen Urszene aus dem »Gespräch

⁵² Ebd., S. 59.

⁵³ James George Frazer: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Herfordshire 1993, S. 500.

⁵⁴ Ebd.

über Gedichte«: Was aus der Perspektive Frazers ein typischer Fehlschluß des primitiven Denkens ist, wird bei Hofmannsthal zur leibhaft erfahrenen Einsicht in die Einheit des metaphysischen Lebens. Schon Nietzsche hatte in der »Geburt der Tragödie« die »Mysterienlehre der Tragödie« folgendermaßen zusammengefaßt: »die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.«⁵⁵ Bei Nietzsche ist es freilich unklar, ob er diese an der Zerreißung des Dionysos zum Bild und Kult gewordene »Grunderkenntnis« für authentisch hält oder für eine bestimmte Gestalt des Imaginären. Aber bei Hofmannsthal ist das keine Frage mehr: die poetische »Vision« ist eine Sache des »Glaubens«.⁵⁶ Und diese Besetzung des Opfers als der Grundlage einer auf »Führerschaft« hinzielenden Poetologie wird auch in den diversen Modernismen nach der Jahrhundertwende ein Echo finden, man denke nur an die Maximin-Gedichte Georges, an Strawinskys »Sacre du printemps«, an Georg Kaiser, an Ernst Jünger. Noch in jenem philosophischen Werk, in dem die klassische Moderne zu ihrem Eulenflug abhebt, nämlich in der »Ästhetischen Theorie« Adornos, lassen sich unschwer Echos der sakrifizellen Poetologie in ihrer hofmannsthalischen Variante ausmachen. Gehört der Chandos-Brief zu den Gründungsdokumenten der modernen deutschen Literatur, dann nicht zuletzt deswegen, weil er von der Faszination des Opfers zehrt. Seine Modernität besteht also nicht zuletzt darin, daß er hinter den überlieferten kulturellen Werten eine Erfahrungsschicht von unhinterfragbarer Authentizität und selbstvidenter Erschließungskraft aufdecken will, die Kultur erneut zu begründen vermöchte.

Anstatt diese historischen Fäden zu verfolgen, möchte ich mit einem letzten Blick auf den Chandos-Brief schließen. Die funktionale Deutung des Briefes als einer sakrifizellen Poetologie hat den Vorteil, daß sie von einer hermeneutischen Peinlichkeit entlastet. Man braucht nicht mehr

⁵⁵ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin/New York 1980, 1. Bd., S. 73. Eine Notiz Hofmannsthals bezieht sich wohl auf diese Stelle: »der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 235.

⁵⁶ Vgl. »Der Dichter und diese Zeit«, GW RA I, S. 78.

Vokabeln wie »Fluidum des Lebens« oder »Gegenwart des Unendlichen« oder »mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie« zu repetieren, als wären sie nachvollziehbare Semanteme. Auch Rettungsversuche, die dem Text die Intention auf eine Vernunftkritik unterstellen, erübrigen sich. In der sakrifiellen Interpretation zeichnet sich vielmehr die Poetologie Hofmannsthals als das Design einer textuellen Maschinerie für die Produktion von Transzendenz ab. Transzendenz ist nicht der Gehalt der Texte, sondern deren Suggestionseffekt. An einer äußerst sprechenden Stelle aus »Der Dichter und diese Zeit« scheint Hofmannsthal dies zu erkennen. Die ruhelosen, ziellosen Leser von heute suchen etwas in ihrem Lesen, das, so Hofmannsthal, »ihr Leben mit den Adern des großen Lebens verbände in einer zauberhaften Transfusion lebendigen Blutes.⁵⁷ Die »guten Augenblicke« des Chandos-Briefes registrieren die Wirkung von sprachlich-bildlichen Transfusionsapparaten: das »Hinüberfließen« in jede erdenkliche »Materie« oder die Empfindung, »mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden«. Diesen Effekt zeitigen sie durch die Imagination des Opfers.

Das zentrale Moment in der Operationsweise der textuellen Maschinerie ist der jäh Umschlag der existentiellen Extrempunkte. Er beruht auf der Doppeldeutigkeit der Opferfigur, die einerseits der Geächtete ist, andererseits der heilbringende Gott. An die Stelle der Ächtung rückt bei Hofmannsthal die Fokussierung der absoluten Verlassenheit, der Beziehungslosigkeit und Ungestütztheit des das Erlebnis auslösenden Gegenstandes. Auch unbelebte Dinge, eine Gießkanne oder ein liegen gelassenes Gerät, können diese existentielle Vereinzelung konnotieren. Aber die entscheidende Eigenschaft ist die Sprachlosigkeit. »Stummheit« ist kein beliebiges Merkmal der »nichtige[n] Kreatur«, von der der Chandos-Brief spricht, sondern Ausdruck der appellosen Ausgesetztheit des nackten Lebens. Nackt ist das Leben im Angesicht des Todes. Am stummen Tier, das geopfert wird, wird die tierhaft-stumme Schicht menschlicher Existenz jenseits aller Sinnbezüge manifest. Diese durch das Opferszenario durchgeföhrte Reduktion auf das nackte Leben in seiner Sprachlosigkeit hat eine doppelte Funktion. Zum einen siedelt sie die durch das ästhetische Opfer zu leistende Neubegründung in einem Bereich jenseits von Kultur an; nur so – gleichsam von außen – ist die

⁵⁷ Ebd., S. 62.

intrakulturelle Krise der Unterscheidung zu beheben. Zum anderen ruft sie im Rezipienten eine Affektschicht auf, die ihn zu dem sprachlos leidenden Wesen in Beziehung setzt. Damit ist die Vorbereitungsphase umrissen. Ihr folgt der Todesschnitt, der Mord an dem Opfer, aus dem die Suggestion von Transzendenz hervorgeht. Er geschieht als ein Momentanes, ein Zucken, das die aufgerufenen Affekte als »Schauer« (Chandos-Brief) oder »Grausen« (»Dämmerung und nächtliches Gewitter«), aber gleichzeitig als »Entzücken« (Chandos-Brief) oder »Wollust« (»Das Gespräch über Gedichte«) entbindet. Zusammenfassen lassen sich diese Deskriptoren durch den Begriff der Erschütterung, der sowohl die Destruktion des Ichs in seiner kulturell vermittelten Identität als auch das Kontaktgefühl mit einer fremden, überwältigenden Macht bezeichnet. Das Punktuelle des Zuckens, um das sich die Augenblicksstruktur der ästhetischen Zeitlichkeit kristallisiert, hat also darin seinen funktionalen Sinn, daß es körperlich mitvollzogen wird. Es wurde oben die für Hofmannsthal charakteristische Somatisierung des ästhetischen Erlebnisses erwähnt; hier hebt sie sich in ihrer Verlaufsstruktur ab. Denn es ist davon auszugehen, daß sich die Affektlage der Vorbereitungsphase als eine leibliche Einengung manifestiert. Mit der blitzartigen Erschütterung schlägt diese äußerste Kontraktion in eine Ausweitung des Leibes um, die als Liquifikation, als ein Fließen und Strömen, empfunden wird.⁵⁸ Und damit ist die Transfusion vollbracht. Das Opferszenario ist nicht so sehr Darstellung als ein Mechanismus zur Übertragung einer Affektskala, die somatisch durchgespielt wird. Dieser Operationsweise kann man retrospektiv eine sich in lebensphilosophischen Platoniken ergehende Mythologisierung angedeihen lassen und, wie Hofmannsthal selbst, als Triumph des metaphysischen Lebens, als Gegenwart des Unendlichen zelebrieren. Damit aber fällt der Vergessenheit anheim, daß die auf solche Weise nominalisierte Transzendenz in Wahrheit ein Effekt des ästhetisierten Opfers ist.

Die skizzierte Dynamik hängt ersichtlich mit der Sprachproblematik des Chandos-Briefes zusammen. Man hat es immer wieder als ein Paradox empfunden, und es wird auch vom Text selbst zu einem Paradox stilisiert, daß Chandos so eloquent Dinge zur Sprache bringt, die ihrem

⁵⁸ Zur »Enge« und »Weite« als Dimension der leiblichen Dynamik vgl. Hermann Schmitz: Der Leib, der Raum und die Gefühle, Stuttgart 1998, S. 52–63.

Wesen nach unaussprechbar sind. Ich glaube, daß ein Satz aus den »Augenblicken in Griechenland« Licht auf dieses Problem wirft. Auf der Akropolis liest der Reisende im »Philoktet« des Sophokles, und von dieser Lektüre heißt es: »Ich fühlte das ganze Gewicht dieses Jammers und zugleich die unvergleichliche Zartheit und Reinheit der sophokleischen Zeile.⁵⁹ Der Satz läßt sich als eine Charakteristik von Hofmannsthals eigenen Prosaarbeiten, zumal dem Chandos-Brief, verstehen. Allererst aus der Spannung zum erlesenen Sprachduktus wird das ganze Gewicht des sprachlosen, sich nur als Schrei kundgebenden Jammers, das sich in der Rattenszene konzentriert, fühlbar. Die präzise balancierte Fügung gelingt – und das unterscheidet sie grundsätzlich von der Laktopoetik, die auf Einheit zielt –, weil sie gerade in der Differenz zur sie grundierenden Sprachlosigkeit diese zur Abhebung bringt. Der Chandos-Brief ist ja nicht der einzige Text Hofmannsthals, der ihr Stilprinzip dem Unterschied von ästhetischer Verhaltenheit und Gewalt abgewinnt. Es ist aber gleichzeitig so, daß die Dynamik des sprachlosen Geschehens aufgrund ihres somatischen Charakters in die sprachliche Fügung Eingang findet, und zwar nicht primär semantisch, sondern am Klang, an der Vokalgestik, am Rhythmus, an den subtilen Modulationen der Tonregister. Im Hinblick auf die eben erörterte Operationsweise der Bilder ließe sich diesbezüglich von der Sprachgestalt der hofmannthalischen Texte als einer leicht erschütterten reden; sie bebt von einer »kaum zu messenden Regung«. Man lese noch einmal den letzten Satz der Rattenszene: »... der muß das durchgemacht haben, was ich durchmachte, als in mir die Seele dieses Tieres gegen das ungeheuere Verhängnis die Zähne bleckte.« Man wird dabei feststellen, daß es unmöglich ist, die sanfte und reine Zeile des abschließenden Nebensatzes zu lesen, auch still zu lesen, ohne in sich, aneutungsweise, die Kontraktion der Todesgrimasse nachzuvollziehen.

⁵⁹ GW E, S. 620

Lyrik des Hauchs

Zu Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«

I

Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«, nur ein Jahr nach dem Chando-Brief konzipiert und 1904 erstmals, mit dem Titel »Über Gedichte«, veröffentlicht, leidet unter einer fatalen Anschuldigung. »Hofmannsthal sucht im Georgedialog das ästhetische Symbol als Opferritual zu fassen«, erklärt Theodor W. Adorno in einem Essay von 1939. Er zitiert dann die berühmte Erzählung Gabriels vom ersten Opferer, mit ein paar Auslassungszeichen allerdings, und kommt zu dem Schluß: »Diese blutrünstige Theorie des Symbols, welche die finsternen politischen Möglichkeiten der Neuromantik einbegreift, spricht etwas von ihren eigentlichen Motiven aus. Angst zwingt den Dichter, die feindlichen Lebensmächte anzubeten: mit ihr rechtfertigt Hofmannsthal den symbolischen Vollzug. Im Namen der Schönheit weiht er sich der übermächtigen Dingwelt als Opfer.¹ Blutrünstig und politisch finster, Angst und Selbstopfer – da öffnet sich ein ästhetischer und gleich auch politischer Abgrund. Denn umstandslos setzt dieser Begriffswirbel Symbol (also auch Poesie) und Blutopfer, den Dichter und den Opferer gleich.

Fortab jedenfalls schien diese Identität ausgemacht. Man kleidete sie dann gern in die These von der Herleitung des Symbols aus dem Opfer. So ist zu hören: »Die vielleicht radikalste Apologie eines Opfer-Rituals findet sich [...] bei Hofmannsthal im ›Gespräch über Gedichte‹ (1903) [...]. Anstelle einer allgemeinen Rückführung der Dichtung auf den Mythos versucht diese Programmschrift des Symbolismus die direkte Herleitung des dichterischen Symbols aus dem Mysterium des Opfers. Die Symbole des mythischen Glaubens und die Symbole der Dichtung werden in ihr

¹ Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Berlin–Frankfurt a. M. 1955, S. 277f.

auf eine höchst fragwürdige Weise als identisch behauptet«.² René Wellek spricht von einer »ganz phantastischen Ursprungsgeschichte«, auch wenn er an sie nicht glauben mag und ihre Beweiskraft nicht einsieht.³ »The dialogue becomes perplexing however, when Gabriel derives the poetic symbol from sacrifice«, heißt es in einer wichtigen Studie von Ritchie Robertson und weiter: »Poetic symbolism, one might say, is sublimation. Violence, terror, and death are still present in the symbol, but transmuted into a source of aesthetic pleasure.«⁴ Lapidar teilt eine Einführung in Hofmannsthals Werk mit: »Hergeleitet wird das Symbol aus dem symbolischen Opfertod des Tieres«.⁵ Woanders ist zu hören, der Opfertod werde »als ›Wurzel aller Poesie‹ definiert«.⁶ Sämtliche ideologiekritischen Suggestionen Adornos setzt schließlich eine neuere Habilitationsschrift in Bewegung, um die angebliche Idolatrie der Gewalt, inkorporiert im Motiv des Opfers, als Krisen-Signatur des Fin de siècle und Ausbruch aus der »Rationalität der Moderne« hinstellen zu können. Das zündende Stichwort für die vermeintliche »religiöse oder parareligiöse Fundierung von Gewalt und Gegengewalt« liefert natürlich auch hier »Das Gespräch über Gedichte« – »mit der erstaunlichen Ableitung des dichterischen Symbols aus dem Mysterium eines Blutopfers«.⁷ Ableitung, Herleitung, Rückführung, Ursprungsgeschichte, Identität – Symbol und Blutopfer sind in der Hofmannsthal-Forschung tatsächlich, blutrünstig genug, zusammengewachsen, so als sei sie der »schwülen Bezauberung«, von der Clemens spricht (82),⁸ gleich über jedes Maß erlegen. Dem Bann

² Rolf-Peter Janz, Die Faszination der Jugend durch Rituale und sakrale Symbole. Mit Anmerkungen zu Fidus, Hesse, Hofmannsthal und George. In: Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz und Frank Trommler (Hg.): »Mit uns zieht die neue Zeit«. Der Mythos Jugend, Frankfurt a. M. 1985, S. 310–337, hier S. 328f.

³ René Wellek, Hofmannsthal als Literaturkritiker. In: Arcadia 20 (1985), S. 61–71, hier S. 69.

⁴ Ritchie Robertson, The Theme of Sacrifice in Hofmannsthal's »Das Gespräch über Gedichte« and »Andreas«. In: Modern Austrian Literature 23 (1990) S. 19–33, hier S. 20f.

⁵ Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal, Stuttgart–Weimar 1993, S. 120.

⁶ Jacques Le Rider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende, Wien–Köln–Weimar 1995, S. 122.

⁷ Hans Richard Brittnacher, Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle, Köln–Weimar–Wien 2001, S. 28.

⁸ Seitenzahlen im Text beziehen sich auf »Das Gespräch über Gedichte« in: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe.

Adornos, der dafür ausschlaggebend sein dürfte, haben sich nur wenige Stimmen entzogen.⁹

Die Anlage und der Argumentationsgang des Textes sind dabei unter die Räder geraten. Wie das geschieht, zeigen die unscheinbaren Auslassungszeichen, mit deren Hilfe Adorno das anstößige Resultat herbeiführt. In seiner Version nimmt sich die Pointe von Gabriels Erzählung wie folgt aus: »Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang [...]. Das ist die Wurzel aller Poesie [...]. Er starb in dem Tier. Und wir lösen uns auf in den Symbolen. So meinst du es?« – »Freilich. Soweit sie die Kraft haben, uns zu bezaubern.«¹⁰ So zitiert, schließt der Satz »Das ist die Wurzel aller Poesie« wie eine Konklusion an den »symbolischen Opfertod« an. Was in dieser Verkürzung verlorengeht, ist jedoch das Schema der Analogie, das Gabriels Gesprächsführung organisiert, und mit ihm der eigentliche Zielpunkt dieser Analogie, der Kern des Arguments. Er wird herausgebrochen, wenn die ersten Auslassungszeichen Adornos ausgerechnet den Satz eliminieren, auf den alles ankommt: »Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte« (81). Dieser Vorgang und nicht das Opfer, an dem er exemplifiziert wird, ist die Wurzel des Symbols und damit die Wurzel aller Poesie – sich in fremdem Dasein auflösen, und sei es für die »Dauer eines Atemzugs«, also in Form eines Hauches. Hauch und Symbol heißen ja die beiden leitenden Motive, die Gabriel eingeführt hat, um das Wesen des Gedichts zu erläutern. Zu ihnen kehrt er jetzt

⁹ Renate Böschenstein (Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache. In: Hjb 1 [1993] S. 137–164, hier S. 157) zeigt sich zwar irritiert von Adornos Vorwurf »gegen Hofmannsthals Herleitung (!) des poetischen Symbols aus dem Tieropfer«, möchte aber die weitreichenden Konsequenzen nicht mitmachen, da Hofmannsthals »Analogie« (!) »keineswegs überzeugend« und »das Bild des Tieropfers« nur diskurstörend »eingedrängt« sei. – Michèle Pauget (L’interrogation sur l’art dans l’œuvre essayistique de Hugo von Hofmannsthal. Analyse de configuration, Frankfurt a. M.–Bern–New York 1984, S. 377 ff.), spricht von »analogie« und »assimilation«, verschiebt aber das Problem vom Opfer auf den Tod: »L’assimilation de symbole à sacrifice est donné comme allant de soi. Or, c’est une manière d’associer le symbole à la mort, et donc, puisque c’est de cela qu’il est question, l’écriture à la mort.« – In der neuesten und ausführlichsten Arbeit zum Gegenstand stellt hingegen Robert Vilain (The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism, Oxford 2000, S. 307) nüchtern fest: »the story of the sacrifice is not intended to be a *history* of the origins of symbolism so much as the provision of a suggestive new perspective on the *nature* of the symbol«.

¹⁰ Adorno, George und Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 278.

zurück, indem er die metaphorische Brücke vom »Atemzug« nutzt. Die Wurzel, die Essenz des Symbols im Sich-Auflösen, im Hauch – das ist der Befund, den die Erzählung vom symbolischen Opfer vor Augen führen soll, nicht weniger, aber auch nicht mehr.¹¹ Mißlich deshalb, daß Adornos nächste Auslassungszeichen auch die Folgerungen unterdrücken, die sich eindeutig auf diesen Befund beziehen. Denn auf den entscheidenden Satz »Das ist die Wurzel aller Poesie« folgt bei Hofmannsthal, mit Doppelpunkt: »wie durchsichtig im Großen: denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, solange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert? Aber wie durchsichtig auch im Kleinen: faßt mich, für eines Gedankenblitzes Dauer, nicht das Gefieder jener Schwäne so gut wie Hamlets Haut?« (81) Sich-Auflösen ist unverkennbar die Zentralmetapher, der sich nun auch die Hamlet-Hypnose wie das Schwan-Symbol in Hebbels Gedicht angliedern. Und alle weiteren Bestimmungen gelten diesem Vorgang, so die »Magie«, die »Bezauberung«, die »Zauberei«, die »magische Kraft« (81) – wie vorher das »große Mysterium« der Opferhandlung.

Noch einmal: man geht fehl, sobald man verkennt, daß die Opfererzählung in die logische Figur einer Analogie, einer regelrechten Proportion, eingefügt wird. Gabriel verliert die vier Glieder der Analogie nicht aus dem Blick. Hier der fiktive erste Opferer und das Opfertier, dort der Dichter oder das dichterische Erlebnis und die Dinge, die Welt. Das zu Erklärende, das Ergebnis der Proportions-Gleichung ist das Symbol. »Weißt du, was ein Symbol ist?« (80) – so eröffnet Gabriel seine Vision vom ersten Opferer, die nun allerdings das bis zum Ekel »schal« gewordene und von einer »Lehmkruste« bedeckte Wort blutig und unbehaglich genug auffrischt, so wie gleichzeitig die »Elektra« »den Schauer des Mythus neu schaffen« will.¹² Aber war man an dergleichen mytho-ästhetische Grausamkeiten nicht seit Nietzsche gewohnt, ohne sich zu beklagen?¹³

¹¹ In der Reinschrift lautete die fragliche Stelle noch so: »er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Da hast du Symbol, da hast du die Wurzel aller Poesie und jedes Glaubens aller Mysterien.« SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 328. Der Satz »Da hast du Symbol [...]« wurde im gedruckten Text gestrichen bzw. verschoben, vielleicht, um Mißverständnisse zu vermeiden. Doch auch hier bezeichnet »Symbol« (und nicht Opfer) die Essenz des Arguments.

¹² GW RA II, S. 443.

¹³ Anregungen für die erfundene Geschichte vom Opfer vermutet Ritchie Robertson bei

Der Opferer, so das analogische Argument, das hier zählt, vollbringt eine »symbolische Handlung«, »weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte« (81). Der Dichter erlebt und spricht in Symbolen, weil er sich in den Dingen, in der Welt auflöst. In beiden Fällen bezeichnet Auflösung die Essenz des Symbolischen, das eine Mal steht sie für den (phantasierten) Ursprung des Opfers, das andere Mal für die »Wurzel der Poesie«. Keine Rede davon, daß beide Fälle eine kausale Beziehung zueinander unterhalten, so als sei das erste Opfer auch die Ursache, die Wurzel der Poesie. Clemens, dem für einen Augenblick der Sinn der Opfer-Erzählung entchwunden ist, darf die Analogie (mit ihren vier Gliedern) schließlich geradezu schulgerecht formulieren: »Er starb in dem Tier. Und wir lösen uns auf in den Symbolen« (81). Die zuständige Konjunktion heißt ‚so – wie‘ und nicht ‚deshalb‘. Wenn Adorno denselben Satz abschließend zitiert, kommt hingegen, da sein Textarrangement das analogischen Verhältnis ausgelöscht hat, eine simple Identität heraus – »diese blutrünstige Theorie des Symbols«, und gemeint ist »das ästhetische Symbol«. Der (folgenreiche) Denkfehler ist offensichtlich.

Man hat in diesem Zusammenhang auf eine dem »Gespräch« auch zeitlich naheliegende und womöglich nun doch verfängliche Parallele aufmerksam gemacht.¹⁴ Es handelt sich um Notate zur Bearbeitung von Calderóns »Das Leben ein Traum« aus den Jahren 1902–1904. Sie zeigen den Prinzen Sigismund in einer dem Opferer des »Gesprächs« vergleichbaren Situation und in dem gleichen semantischen Feld. Da ist vom »Gedicht des Gefangenen« die Rede, vom »sich Ergiessen in die Welt, und Einsaugen der Welt in sich« und vom »Hauch eingedrungener Luft«.¹⁵ Auch hier leitet dieses Motiv hinüber zu einer Reflexion über das Symbolische, die ausgerechnet die Tötung der Tiere, die Sigismund im Kerker vollbringt, ins Auge faßt. Auch sie wird, wie das Opfer im »Gespräch«, als symbolische Handlung begriffen. Um sich der »eingeklemmten Reize des Lebens« »zu entladen«, »brauche ich eine ungeheure und symbolische Wollust: den Mord«, heißt es in Sigismunds Perspektive und dann:

Nietzsche und vor allem bei Erwin Rohde. Ritchie Robertson, *The Theme of Sacrifice* (wie Anm. 4), S. 27f. Eine überzeugende ‚Herleitung‘ ist aber noch nicht gelungen.

¹⁴ Ritchie Robertson, *The Theme of Sacrifice* (wie Anm. 4), S. 21f.

¹⁵ SW XV Dramen 13, S. 233.

er umschreibt den Begriff ›symbolisch‹: ich muss eine Handlung begehen – nur eine solche entlädt mich – bei der ich mich *völlig* hingeben kann; bei der der arme Sigismund weg und die Welt auch weg ist, und nur der der thut ist da, der ist da und tödtet, tödtet, tödtet! Ekstase! Symbolische Handlungen gestatten ihm, aufzugehen. Er empfindet nicht das quälende ›Wozu‹. Er übt sie mit der Fülle der Wollust. Er erklärt aber: nicht auf das Tödten der Kröten komme es an (daran dürfe er gar nicht denken: er verscharre auch seine Opfer) sondern auf die Ekstase des Tödtens. er ringt immerfort nach symbolischem Erlebniss.¹⁶

Wieder also geht es um Tötung und Mord, und wieder wird just an solcher Atrozität das Symbolische aufgewiesen. Doch auch hier wäre es ganz unsinnig, das Symbolische aus dem Mord (wie im »Gespräch« aus dem Opfer) ab- oder herzuleiten. Ausdrücklich schärft die Notiz die Unterscheidung ein, die eine solche Möglichkeit ausschließt. Nicht das Töten selbst macht das Symbolische aus – vielmehr die »Ekstase«, die völlige Hingabe, das Aufgehen, die Wollust, die Entladung. Auch im »Gespräch« ist dies der Quellpunkt des Symbolischen. Sich-Auflösen heißt es dort oder auch, ebenso wie hier, Sich-Entladen (82). Und so wie das »Gespräch« kennt auch Sigismund das dichterische Äquivalent dafür, das »sich Ergießen in die Welt«, den »Hauch«.

Es ist an der Zeit, Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte« von der fehlgeleiteten Reduktion auf ein Klischee zu befreien. Es hat mehr zu bieten.

II

Nach der Opfererzählung und der Umschreibung der Magie des Symbols geht Gabriel noch einen Schritt weiter und erreicht, denkbar unpathetisch, den letzten Grund seiner Demonstration. »Woher kommt ihnen [den Symbolen] diese Kraft? Wie konnte er [der erste Opferer] in dem Tier sterben?« fragt Clemens und erhält zur Antwort: »Davon, daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind« (81f.). Die Vorstellung einer solchen Einheit ist es, die das »Gespräch« umkreist. Das moderne, das zeitgenössische Gedicht zeichnet sich dadurch aus, daß ihm, »und wäre es nur für die mystische Frist eines Hauches« (82), eine solche Vereinigung buchstäblich gelingt. Hier kommt die Generalmetapher vom

¹⁶ Ebd., S. 234f.

Hauch an ihr Ziel, die Gabriel, auch er vor Begriffen fliehend »wie vor großen schwarzen Hunden«,¹⁷ zum Leitfaden dient. Nach dem Vorgriff auf das anstößige Opfermotiv ist jetzt die entdeckerische und implikationsreiche Genese des Leitworts zu mustern.

Von Georges »Jahr der Seele«, dem Ausgangspunkt des »Gesprächs«, gelangt Gabriel rasch zu seinem Lieblingswort. »Denn hier ist ein Herbst, und mehr als ein Herbst. Hier ist ein Winter, und mehr als ein Winter. Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als Träger des *Anderen*.« Dieses Andere sind die »Gefühle«, die »Halbgefühle«, die »geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren« – sie alle »in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch«. Gleich darauf figuriert der Hauch für die Auflösung des »Selbst«. »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.« Es folgt die berühmte Pointe: »Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag« (76). Leichtfüßig und mit denkbar geringem Aufwand durchläuft die Metapher vom Hauch die Lösungen eines neuen Lebensgefühls, von der Amiel entlehnten Symbolismus-Devise »Tout paysage est un état de l'âme«¹⁸ bis hin zu Ernst Machs Formel vom »unrettbaren Ich«.¹⁹ Nichts allerdings will Gabriel von Verlust und Krise wissen. Ganz im Gegenteil erklärt er: »Aber es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheueren unerschöpflichen Natur wohnen« (76).

Daß solche Emphase alles andere als selbstverständlich ist, zeigt die frühe Beunruhigung Hofmannsthals über die »Zerstörung des Begriffs Seele«. »Das Gemüt rettet sich in die Lyrik (Symbolismus)«, notierte

¹⁷ So hatte Hofmannsthal schon 1894, in der Besprechung von Alfred Bieses »Philosophie des Metaphorischen«, ein Gespräch über das Metaphorische annonciert. GW RA I, S. 193.

¹⁸ In einer Aufzeichnung von 1892 heißt es: »Die neue Technik. Amiel: 'Tout paysage est un état de l'âme.' Das heißt auch: jede Sensation findet ihren feinsten und eigensten Ausdruck nur in einem bestimmten Milieu [...].«, GW RA III, S. 348.

¹⁹ Griffig propagiert vom gleichnamigen Essay in Hermann Bahrs Essaysammlung »Dialog vom Tragischen« (Berlin 1904, S. 79–101). Abgedruckt auch in: Hermann Bahr, Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Hg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. 1968, S. 183–192.

er, mit dunklem Unterton, schon 1894.²⁰ Revoltant hingegen verfährt Gabriel, wenn er die Wende markiert: »Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen« (76). Deutlich ist die Opposition zu der berühmten Maxime des Novalis: »Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt.«²¹ Auf den Kopf gestellt wird aber auch eine berühmte augustinische Formel, die Hofmannsthal womöglich ebenfalls im Ohr lag: »Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas« (»Geh nicht nach draußen, kehre in dich selbst zurück! Im inneren Menschen wohnt die Wahrheit«).²² Gabriels Revolte nimmt es mit einer langen Tradition auf. Wenn er die »enge Kammer unseres Herzens« preisgibt, darf man zugleich an die cartesianische *res cogitans* und die gesamte nachcartesianische Philosophie des Subjekts denken, wie sie Ernst Mach gerade abgetan hatte. Im Einklang mit Gabriel und zur gleichen Zeit (1903) feiert Hermann Bahr Machs Dekonstruktion des *cogito* als »Philosophie des Impressionismus«, nennt er Machs »Analyse der Empfindungen« »das Buch, das unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation auf das größte ausspricht«.²³ Nur kurz blitzt das Problem der neuzeitlichen Ich-Substanz, des »Selbst«, noch bei Gabriel auf: »Wir besitzen unser Selbst nicht [...]. Zwar – unser ‚Selbst‘! Das Wort ist solch eine Metapher« (76) – eine Metapher²⁴ und nicht mehr eine »Substanzbezeich-

²⁰ GW RA III, S. 379: »Epoch. Die Literaturentwicklung 1860–90 eine große Zerstörung des Begriffes Seele. Am Ende steht Barrès und Huysmans (*A Rebours*). Auflösung der Seele in tausend Einzeln-sensationen. Das Gemüt rettet sich in die Lyrik (Symbolismus).« Zu diesem Komplex immer noch lesenswert: Gotthart Wunberg, Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur, Stuttgart u. a. 1965.

²¹ Dazu Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal* (wie Anm. 9), S. 299f.

²² Aurelius Augustinus, *De vera religione*. Über die wahre Religion. Übersetzung und Anmerkungen von Wilhelm Thimme. Nachwort von Kurt Flasch, Stuttgart 1983, S. 122/123.

²³ Hermann Bahr, Impressionismus. In: Ders., *Dialog vom Tragischen* (wie Anm. 19), S. 102–114, hier S. 113f. Auch in: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 19), S. 197f.

²⁴ Dazu hatte Hofmannsthal in Alfred Bieses »Philosophie des Metaphorischen« lesen können: »Freilich führt eine kritische Betrachtung der Geschichte der Philosophie [...] zu dem Ergebnis, daß nicht nur die Ideen des Platon Hypostasierungen menschlicher Begriffe sind, sondern nicht minder die Substanz des Spinoza [...], das Ich bei Fichte, das Absolute

nung«.²⁵ Doch Gabriel schweigt über die Philosophie und verzichtet auf Prinzipielles, er spricht über Gedichte. Umstandslos nutzt er die neue Lage, um die Befreiung der lyrischen Poesie vom *principium individuationis* und von den Vorgaben der Subjekt-Philosophie zu verkünden. »Drum flieh aus deinem Selbst, dem starren, kalten, / Des Weltalls Seele dafür einzutauschen« – schon der sechzehnjährige Hofmannsthal ist ihm darin vorangegangen.²⁶

Auch die idealistische Gattungstheorie hatte dem lyrischen Ich einen Status verliehen, von dem sich das Gedicht jetzt losmacht. Repräsentativ dafür ist Hegels Ästhetik. Energisch festigt sie die lyrische Subjektivität und damit den Weg nach innen. Selbst die von Gabriel inkriminierte Wendung »so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen« (76) fehlt nicht, wenn es von der lyrischen Poesie heißt:

Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewußtsein und gibt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im *subjektiven* Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen.²⁷

Der Inhalt des lyrischen Kunstwerks ist »das einzelne Subjekt«,²⁸ das »Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden«. Es handelt sich um ein starkes, geschlossenes, tiefes Individuum:

Deshalb muß nun aber das Individuum in sich selber poetisch, phantasiereich, empfindungsvoll oder großartig und tief in Betrachtungen und Gedanken und vor allem selbständig in sich, als eine für sich abgeschlossene

bei Hegel, der Wille bei Schopenhauer, das Unbewußte bei Hartmann nichts anderes als metaphorische Personifikationen sind.« Alfred Biese, Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt, Hamburg und Leipzig 1893, S. 109. Natürlich kannte Hofmannsthal, die Biese-Besprechung mit ihrem Rekurs auf den »metaphernbildenden Trieb in uns« zeigt es (GW RA I, S. 192), Nietzsches »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, wohl auch die Tirade Zarathustras vom »Selbst« (Friedrich Nietzsche, Werke, 3 Bde., hg. von Karl Schlechta, Darmstadt 1966, Bd. 2, S. 300f.).

²⁵ Dieser Ausdruck bei Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 16, Leipzig 1905 (Nachdruck München 1984), Sp. 452.

²⁶ So das im Juni 1890 entstandene Gedicht »Sunt Animae Rerum. Thomas von Aquino«, SW II Gedichte 2, S. 25.

²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, Berlin 1955, S. 999.

²⁸ Ebd., S. 1000.

innere Welt erscheinen, von welcher die Abhängigkeit und bloße Willkür der Prosa abgestreift ist.²⁹

Die starke Subjektivität des Lyrikers kann ganz bei sich selbst ruhen: so braucht er

nicht von äußereren Begebenheiten auszugehn, die er empfindungsreich erzählt, oder von sonstigen realen Umständen und Veranlassungen [...], sondern er ist für sich eine subjektiv abgeschlossene Welt, so daß er die Anregung wie den Inhalt *in sich selber* suchen und deshalb bei den inneren Situationen, Zuständen, Begegnissen und Leidenschaften seines eigenen Herzens und Geistes stehnbleiben kann. Hier wird sich der Mensch in seiner subjektiven Innerlichkeit selber zum Kunstwerk.³⁰

Die Lyrik hat deshalb die »*Zusammengezogenheit* zu ihrem Prinzip«.³¹ *Noli foras ire, in interiore homine habitat – poeta.*

Womöglich noch markanter, jetzt im Zeichen der Einsamkeit, besteht der Hegelianer Georg Lukács auf der lyrischen *res cogitans*, der »substantiellen Subjektivität«:

für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein, die notwendige und bejahte Einsamkeit der Seele ewig geworden: losgerissen von der wahllos abfließenden Dauer, herausgehoben aus der trüb bedingten Vielheit der Dinge, gerinnt im lyrischen Augenblick die reinste Innerlichkeit der Seele zur Substanz, und die fremde und unerkennbare Natur ballt sich von innen getrieben zum durch und durch erleuchteten Symbol.³²

Und just an Georges Gedichten hatte Lukács 1908 »Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik« (so der Titel seines Essays) erläutert. »Was hinter verbissenen Lippen gegen eigenen Willen ausbricht, was man in dunklen Stuben mit weggewendetem Kopfe flüstert an letzten Geständnissen: das ist in diesen Liedern.«³³ Tragödien sind sie, »das Sich-Entfernen vom Leben«, Zitatellen der Einsamkeit:

²⁹ Ebd., S. 1002.

³⁰ Ebd., S. 1006.

³¹ Ebd., S. 1018.

³² Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, 3. Aufl., Neuwied und Berlin 1965, S. 61.

³³ Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Essays, Berlin 1911, S. 182f.

Mit wilder Macht sehnen wir uns hinaus aus quälenden Einsamkeiten, und unsere höchsten Nähen sind die raffinierten Genüsse des ewigen Alleinseins. Ein psychologischer Nihilismus ist unsere Menschenkenntnis: wir sehen tausend Beziehungen und erfassen doch nie einen wirklichen Zusammenhang. Die Landschaften unserer Seele sind nirgends vorhanden, doch jeder Baum ist konkret in ihnen und jede Blume.³⁴

Von der abgeschlossenen, zusammengezogenen »substantiellen Subjektivität« Hegels bis zu Georges Einsamkeiten und den weltlosen »Landschaften unserer Seele« führt hier der Weg – er ist dem Gang von Hofmannsthals »Gespräch« diametral entgegengesetzt.

Gabriel setzt das lyrische Ich im Hauch frei. Nicht die Krise des »unrettbaren« oder die Tragödie des einsamen Ich ist die Folge, der poetische Gewinn vielmehr wird sichtbar: »draußen sind wir zu finden, draußen«. Die Aufhebung des lyrischen Cartesianismus und Idealismus löst Gabriels Theorie des Gedichts erst die Zunge. Gut möglich, daß von ferne auch Nietzsche seinen Beitrag dazu geleistet hat. Schon die »Geburt der Tragödie« verstand den Lyriker als dionysischen Künstler, attestierte ihm »seine Einheit mit dem Herzen der Welt« und wollte von »Subjektivität« nichts wissen: »seine ›Subjektivität‹ im Sinne der neuern Ästhetiker ist eine Einbildung«.³⁵ Und zumindest einen bedeutenden Nachfolger hat Gabriel gefunden, der wie er die Kehre in der Geschichte des lyrischen Subjekts erkennt: Emil Staigers Theorie der lyrischen »Erinnerung« schließt unmittelbar an Hofmannsthals »Gespräch« an (und ist deshalb durchaus »moderner« als man annimmt).³⁶ An die Stelle der »substantiellen Subjektivität« rückt »die Welt der Bezüge«. So sagt es Hofmannsthals Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« (1906), den man

³⁴ Ebd., S. 189.

³⁵ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. In: Ders., Werke (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 37.

³⁶ Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 3. Aufl., Zürich 1956, S. 61. Staiger bezieht sich auf Vischer, der ganz hegelianisch erklärt: »das Subjekt sinkt in sich hinein und verliert den Gegensatz zur Außenwelt«, und statuiert: »Das Gegenüber fällt weg, gewiß! Nicht aber deshalb, wie Vischer sagt, weil das Subjekt in sich hineinsinkt. Es wäre ebenso richtig und falsch, zu sagen, es sinkt in die Außenwelt. Denn ‚ich‘ bin im Lyrischen nicht ein ‚moi‘, das sich seiner Identität bewußt bleibt, sondern ein ‚je‘, das sich nicht bewahrt, das in jedem Moment des Daseins aufgeht.« Nur wenige Seiten später (S. 63f.) führt Staiger den großen Passus Gabriels an, der in die Metapher vom »Taubenschlag« einmündet. Die Entsubstanzialisierung des lyrischen Ich erhält bei Staiger dann die Namen »Stimmung« und »Erinnerung«.

durchaus als Fortsetzung des »Gesprächs« verstehen darf,³⁷ und wieder ist, überraschend genug, von »dieser im höchsten Sinne poetischen Zeit« die Rede.³⁸ Die Welt der Bezüge aber stiftet der freigelassene Hauch, das neu entdeckte Medium der Lyrik.

Emphatisch setzt Gabriel zu seiner Poetik des Hauchs an:

Wie Ariel darf sie [die Poesie] sich auf den Hügeln der heroischen purpurstrahlenden Wolken lagern und in den zitternden Wipfeln der Bäume nisten; sie darf sich vom wollüstigen Nachtwind hinschleifen lassen und sich auflösen (!) in einen Nebelstreif, in den feuchten Atem einer Grotte, in das flimmernde Licht eines einzelnen Sternes. Und aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und Gärten wird sie nichts anderes zurückbringen als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle (76f.).

»Was uns not tut, ist der Hauch«, heißt es gegen Ende des »Gesprächs«, und wieder ergießen sich Bilderfluten:

Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauder des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits.

Und weiter: ein »schlafloser Bote« ist »das vollkommene Gedicht«,

den ein Zauberwort ganz erfüllt; den ein geheimnisvoller Auftrag durch die Luft treibt: und im Schweben entsaugt er den Wolken, den Sternen, den Wipfeln, den Lüften den tiefsten Hauch ihres Wesens und der Zauberspruch aus seinem Munde tönt getreu und doch wirr, durchflochten mit den Geheimnissen der Wolken, der Sterne, der Wipfel, der Lüfte (85).

Gabriel feiert den Hauch. »Ich weiß kein größeres Zauberwort«, sagt er in den Notaten.³⁹ Offenkundig ist es die Vorstellung vom Hauch, an der Hofmannsthal ein Höchstmaß von Assoziationen aufgeht, und dies nicht zuletzt im Blick auf das eigene Werk. Denn schwerlich ist da noch, wie man bemerkt hat, von Georges »Jahr der Seele« die Rede, längst

³⁷ Hier stellt Hofmannsthal den Leser neben den Dichter, wie er es schon für den zweiten Teil des »Gesprächs« geplant hatte. Der Kommentar SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 316 hat diesen Zusammenhang übersehen. Die Zitate: GW RA I, S. 68.

³⁸ Ebd., S. 77.

³⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 331.

spricht Gabriel in Hofmannsthals eigener Sache.⁴⁰ »Das Gespräch über Gedichte« wird, dezent genug, auch zu einem Gespräch über Hofmannsthals Gedichte, die gerade, 1903 (zweite Ausgabe 1904), zum erstenmal in einer Auswahl herausgekommen waren. Die Anspielungen auf den »Traum von großer Magie«, auf »Weltgeheimnis« oder, wie in der gerade zitierten Passage, auf »Vorfrühling« sind nicht zu übersehen.⁴¹ Namentlich das Gedicht »Vorfrühling« von 1892, dem Hofmannsthal in seinen Gedichtausgaben stets den ersten Platz einräumt, gibt sich geradezu als Paradigma der neuen Lyrik des Hauchs zu erkennen.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Ein lyrisches Ich fehlt.⁴² Die Rolle des Subjekts übernimmt, Strophe für Strophe und in betörendem Klangzauber, der Frühlingswind. Von ihm lassen sich die Verse »hinschleifen«, wie »vom wollüstigen Nachtwind« Gabriels. Natürlich gehört er und sein »Wehn« zur metaphorischen Familie des Hauchs. Wie Gabriels »Sommerabendwind« wird er zum »Hauch von Leben und Tod«, wie Gabriels »schlafloser Bote« »entsaugt« er seinen Stationen die »seltsamen Dinge«, eine Essenz des Lebens. Nur ein einziges Wort der letzten Strophe lässt die Präsenz des Ich ahnen, den Empfänger dieses Wehens:

Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern nacht.⁴³

»Duft« heißt das Zielwort des Gedichts, bis zur Ununterscheidbarkeit zieht es den objektiven wie den subjektiven Part, die Bedeutungen »feiner

⁴⁰ So schon Claude David, Stefan George. Sein dichterisches Werk, München 1967, S. 155f., mit dem Befund, »daß Hofmannsthal, als er ›Das Jahr der Seele‹ kommentierte, nicht die Kunst Georges, sondern seine eigene beschrieb.«

⁴¹ Dazu Peter Szondi, Lyrik und lyrische Dramatik. In: Ders., Das lyrische Drama des Fin de siècle, hg. von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1975, S. 280f.

⁴² So auch Peter Szondi, Lyrik und lyrische Dramatik (wie Anm. 41), S. 284.

⁴³ SW I Gedichte I, S. 26f.

dünner dunst tenuis vapor« und »ausdünstung die auf die geruchsnerven geht«, zusammen.⁴⁴ Kunstvoller könnte die Auflösung des Ich im Hauch, im Wehen des Frühlingswindes nicht suggeriert werden. Herabgestimmt zu Jung-Wienerischer Dezenz kommt jenes »Nahen des Frühlings« daher, das Nietzsche als Erwachen »dionysischer Regungen« verstanden hatte, »in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet«.⁴⁵

Findet Gabriels Poetik im »Vorfrühling« ihre womöglich schönste, weil »praeexistente« Bestätigung, so lassen Hofmannsthals Entwürfe zum »Gespräch« gut erkennen, wie das Aperçu vom Frühlings-»Hauch« seine Kreise zieht und immer größeren Spielraum gewinnt. Da heißt es: »Ein Hauch aber ist so viel. Das Athmen der Vorfrühlingsluft. wie gering ist das Schauen gegen das Athmen. So legt die brahmanische Geisteswelt dem Athmen entscheidende Bedeutung bei.«⁴⁶ In eigentümlicher Verschränkung verknüpft diese Notiz ein vedisches Lehrstück mit einem Grundmotiv Goethes.

Zunächst zu Goethe. Denn für die Konstellation »Frühling – Atemholen und Hauchen – Abwertung des Sehens« ist der junge Goethe zuständig. Hofmannsthal bezieht sich, gut erkennbar, auf das Straßburger Romanfragment »Ariane an Wetty«. Der Wortlaut dort:

und sage mir, wenn du in der Frühlingssonne sitzest, und für Wonne dein Busen stärker athmet, ist das Hauchen nicht eine grösse Wonne als das Athemholen [...] ; und wenn uns die Entzückung manchmal aus voller Brust die Frühlingsluft einziehen macht, so ist es doch nur um sie von ganzen Herzen wieder ausgeben zu dürffen [...]. Der kälteste Sinn ist das Sehen.⁴⁷

⁴⁴ Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Leipzig 1860 (Nachdruck 1984), Sp. 1500f. Die Bedeutung »Dunst« kennt Hofmannsthal sicher von Goethe (»Der Mond von einem Wolkenhügel / Sah schlafrig aus dem Duft hervor«). Beide Bedeutungen von »Duft« bringt das Gedicht »Erlebnis« ins Spiel, das wenige Monate nach »Vorfrühling« im Juli 1892 entsteht: »Mit silbergrauem Dufte war das Tal / Der Dämmerung erfüllt« – »Da sieht er / Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht / Den Duft der Fliederbüsche« (SW I, S. 31).

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. In: Ders., Werke (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 24.

⁴⁶ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 326.

⁴⁷ Johann Wolfgang von Goethe, Ariane an Wetty. WA I, 37 (1896), S. 61f.

Kein Wunder, daß Gabriel den jungen Goethe, der hier zum erstenmal seine Lehre vom Atem- und Lebenspuls ausspricht, für seine Entdeckung, für den »Hauch« reklamiert:

Die Lieder seiner Jugend sind nichts als ein Hauch. Jedes ist der entbundene Geist eines Augenblickes, der sich aufgeschwungen hat in den Zenith und dort strahlend hängt und alle Seligkeit des Augenblicks rein in sich saugt und verhauchend sich löst [!] in den klaren Äther (85).

»Hauche kommen bei Goethe interim atque iterim vor«, notiert Hofmannsthal⁴⁸ – und das gleiche könnte er von den eigenen Gedichten sagen.⁴⁹ Gabriel mußten die Augen übergehen, als er das »Zauberwort« seiner Poetik gefunden hatte. Natürlich stehen ihm Goethes »Bilde, Künstler! Rede nicht! / Nur ein Hauch sei dein Gedicht« oder auch Hebbels Sonett »Was ist ein Hauch?« bei.⁵⁰

Doch damit nicht genug. Welches Potential in dem Bildwort »Hauch« bereitliegt, hatte Alfred Biese in seiner Hofmannsthal gut bekannten »Philosophie des Metaphorischen« vorgeführt. Da wird geradezu ein etymologisch-semantisches Feuerwerk gezündet. Psyche, animus, spiritus, Hauch, Luft, Atem, Seele, Geist, blasen, atmen, wehen, brausen, bewegen – eine denkbar weitläufige metaphorische Familie mit den bedeutendsten metaphysischen Filiationen kommt zu Gesicht.⁵¹ Hierher gehört nun auch die Reminiszenz an die »brahmanische Geisteswelt«, die sich Hofmannsthal notiert hat. Sie kann gar nicht überschätzt werden. Wind, Atem, Odem, Hauch (prâna) besitzen in dieser Welt höchsten,

⁴⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 326.

⁴⁹ Das zeigt schon die einfache Auflistung zum »Bildbereich der Luft und Luftbewegungen« bei Eckhart Krämer, Die Metaphorik in Hugo von Hofmannsthals Lyrik und ihr Verhältnis zum modernen Gedicht, Diss. Marburg 1963, S. 208ff.

⁵⁰ Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 325 und 321, ferner den Kommentar S. 317f. Zum Topos selbst der schöne Essay von Wulf Segebrecht, Vom Hauch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten, 26.5.2001.

⁵¹ Alfred Biese, Philosophie des Metaphorischen (wie Anm. 24), S. 24: »So wird auch jenes Agens unseres Inneren benannt mit Hülfe von Wurzeln, welche ein analoges Bild darbieten: ψυχήν blasen, atmen, ψυχή Hauch, Atem, Seele; sanskr. an = wehen, ανεμή Hauch, animus; θυεῖν brausen, θυμοῦ; sich bewegen, σειεῖν, erschüttern, goth. saivala, ahd. sēla, Seele; gust angels. blasen, goth. geisjan bewegen, treiben; früher geisten = blasen, so ist auch ›Geist‹ bewegte Luft, Hauch, spiritus, hebräisch nefesch.«

göttlichen Rang. So verkündet in den »Upanishaden« einer der »Verehrer des Atem-Windes«:

Der Wind ist ein ›Zusammenbringer‹. Wenn das Feuer ausgeht, geht es in den Wind. Wenn die Sonne untergeht oder der Mond untergeht, oder wenn das Wasser austrocknet, gehen sie in den Wind. Soweit die Götter. Nun der Mensch. Wenn der Mensch einschläft, so geht die Rede, das Sehen, Hören und Denken in den Atem. Wind unter den Göttern und Atem unter den Lebenskräften sind die beiden ›Zusammenbringer‹.⁵²

Der Wind ist mithin ein kosmisches Prinzip, die »Urmacht«, »der die Elemente oder Götter in sich raffende Gott und der Mutterschoß des All«.⁵³ Hofmannsthal besaß Paul Deussens Übersetzung der »Upanishaden«⁵⁴ und konnte hier reiche Auskünfte finden.⁵⁵ Die ingeniose Operation, die ihm von der vedischen Weisheit zugespielt wird, ist die Rückverwandlung des Begriffs »Seele« in seine Ursprungsmetapher, den »Hauch«.⁵⁶ Der »Hauch«, und damit erst gibt sich die Pointe von Hofmannsthals Absage an das substanziale Selbst zu erkennen, ist der neue Repräsentant der »Seele«, ihre metaphorische Essenz. Und die hat welterschließende Kraft.

Wie ein kleines Wunderwerk von Bezügen nimmt sich vor diesem Horizont das wohl kühnste und dunkelste Gedicht des jungen Hofmannsthal aus – »Ein Traum von großer Magie«. Im großen Stil mißt der Hauch hier alle ihm möglichen Dimensionen aus. Es beginnt mit Duft und, gleich zweimal genannt, Luft:

⁵² Zitiert nach Walter Ruben, Die Philosophie der Upanishaden, Bern 1947, S. 115.

⁵³ Ebd., S 118.

⁵⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Der Dichter und die Leute. Notizen zu einem Vortrag. Mitgeteilt von Leonhard M. Fiedler. In: HJb 3 (1995), S. 7–18, hier S. 12, Anm.8.

⁵⁵ Sechzig Upanishad's des Veda. Aus dem Sanskrit übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Paul Deussen, 2. Aufl., Leipzig 1905 (Hofmannsthal besaß die erste Auflage von 1897). Vgl. den Index, S. 913, unter »prâna«. Ein kleines Virtuosenstück zur vedischen Lehre von Metrum, Atem und Silbe gibt neuerdings Roberto Calasso, Die Literatur und die Götter. Aus dem Italienischen von Reimar Klein, München–Wien 2003, S. 123 ff.

⁵⁶ Bemerkenswert für diese Operation die Folgerung, die man der vedischen Atem-Lehre entnehmen kann: »Diese Verherrlichung des Atems als des Unermüdlichen unter den Lebenskräften bedingte aber, daß für eine Seele, eine einheitliche, geistige, ewige, persönliche Substanz im Leibe kein Platz war.« So Walter Ruben, Die Philosophie der Upanishaden (wie Anm. 52), S. 119.

Viel königlicher als ein Perlenband
Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,
So war ein großer Traum – wie ich ihn fand.

Durch offene Glastüren ging die Luft.
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde,
Und durch vier offne Türen ging die Luft –

Der Lufthauch führt in den Traum hinüber und zur Figur des Magiers, »des Ersten, Großens«. In ihm aber ersteht die Figur von Michelangelos Schöpfergott und mit ihm, wie es in Hofmannsthals Quelle heißt, »ein Durchsausen des Weltraums«.⁵⁷ Seine Gebärden sind deshalb Schöpfungsgebärden, zugleich die magischen Gebärden des Traum-Ichs, des Künstlers (wohl auch der Praeexistenz, wie Hofmannthal später sagen wird): »Er fühlte traumhaft aller Menschen Los [...]. Die Deutung des Traums schließlich ›identifiziert‹ den Magier, auf dem Umweg eines Paracelsus-Zitats, das Hofmannsthal bei Schopenhauer fand,⁵⁸ mit unserm »Geist«, der seine Behausung verlassen hat:

Cherub und hoher Herr ist unser Geist –
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und lässt uns viel verwaist [...]⁵⁹

Vom Wehen der Luft über den allumfassenden Schöpferflug zum entgrenzten Geist – auch der »Traum von großer Magie« erweist sich, aufs anspruchsvollste inszeniert, als Gedicht vom Hauch.

III

Keine Frage, das »Zauberwort« Gabriels hat es in sich. Obwohl das »Gespräch« nicht gewillt ist, den Austrahlungsradius seiner Generalmetapher durch Definitionen (die »schwarzen Hunde«) zu beschränken, lassen

⁵⁷ Es handelt sich um die Michelangelo-Monographie von Hermann Knackfuß (Bielefeld und Leipzig 1895), die Hofmannsthal im Sommer 1895, zur Entstehungszeit des Gedichts, liest. Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 256f.

⁵⁸ Vgl. SW I Gedichte I, S. 257. Ausführlich dazu Martin Stern, »Ein Traum von großer Magie«. Genese und poetologische Bedeutung. In: Karl Pestalozzi – Martin Stern, Basler Hofmannsthal-Beiträge, Würzburg 1991, S. 25–47; Jürgen Sandhop, Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 103ff.

⁵⁹ SW I Gedichte I, S. 52f.

sich doch zwei Tendenzen ausmachen, die Gabriels Überlegungen anleiten. Die eine zielt auf die Öffnung und Auflösung des ›Subjekts‹. Die andere nimmt in dieser Auflösung die Identifikation mit den ›Objekten‹ wahr, der das Symbolische entspringt. Beides, folgt man den Intuitionen der Metapher, bewirkt der Hauch, er führt vom Ich weg und hin zum Symbol. Der Kurs, den Gabriel dem »Gespräch« gibt, wird damit transparent. Er beginnt mit einer Beschreibung der neuen Lage der entgrenzten Seele, die sich in den lyrischen Hauch auflöst, schreitet fort zu einer Theorie des Symbolischen, die neue Identitäten entdeckt (und sich dazu der analogen Opfererzählung bedient), schaltet dann einen Exkurs zur »Anthologia Graeca« und deren »geformten Gebilden« ein, dem Gegentypus des Hauchs, und kehrt endlich zu den Gedichten des Hauchs zurück, im Anschluß an Goethe, der zwischen beiden Typen des Gedichts vermittelt.

Die Varianten und Notizen geben Auskunft über die Konnotationen, die sich Zug um Zug mit dem ›Hauch‹ verbinden, nachdem Goethe und die vedische Literatur Gabriel den glücklichen Fund in die Hand gegeben haben. Gleich nach Goethes »ein Hauch sei dein Gedicht« heißt es: »ein Hauch das ist unendlich viel. es ist α .) von außen her der ganze Frühling der uns anweht β .) von innen die *mystische* Handlung sich der Welt entladen ein Hauch ist ein Gedicht und als solches heiligste Handlung«.⁶⁰ Vom Frühling, dem Hauch »von außen«, war die Rede. Zu beobachten ist nunmehr, wie der Hauch »von innen« zur »mystischen Handlung« wird.

Den Schlüsseltext, dem Hofmannsthal seine Intuitionen und Lektüren angliedert, bildet jetzt der Tagebucheintrag Hebbels »Über Platens Gedichte«:

Der Gedanke ist plastischer, als das Gefühl; schon deshalb mußte er in der alten Literatur vorherrschend sein. Das Gemüt umfaßt die verborgenen Kräfte des Menschen und von den bewußten die dunkleren Richtungen; nur durch das Gemüt hängt er mit der höheren Welt, ohne die die gegenwärtige leer und bedeutungslos sein würde, zusammen. Das Gemüt offenbart sich in den einzelnen Gefühlszuständen und diese, insofern sie durch bestimmte äußere Begegnisse und durch Eindrücke der Natur erzeugt werden, setzen die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung.⁶¹

⁶⁰ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 325f.

⁶¹ Friedrich Hebbel, Werke, 5 Bde., hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, München 1966, Bd. 4, S. 288f. (Tgb. 1523).

Hofmannsthal bringt Hebbels Befund auf die Kurzformel: »Der Gedanke plastisch das Gefühl der mystische Aufschluss aller Dinge«.⁶² Dem »plastischen« Gedanken assoziiert er schon hier die »Anthologia Graeca«, die »alte Literatur«, und fügt das Stichwort »Gegenüberstellen« hinzu. Dem folgt das »Gespräch«, wenn Clemens den Blick auf die Gedichte der »Anthologie« lenkt, »die schön sind ohne diese schwüle Bezauberung« (82), plastisch und schön, da sie den »geformten Gedanken« (84) repräsentieren. Die alten Begriffspaare naiv-sentimentalisch oder klassisch-modern erscheinen in neuer Gestalt, Form und Gedanke konkurrieren mit dem Hauch. Clemens und Gabriel lassen sich auf eine neue Querelle des anciens et des modernes ein, die hier nicht weiter zu verfolgen ist.⁶³

Zur »schwülen Bezauberung« des Hauchs aber führt der »mystische« Weg. Die Stationen, die das Wort »mystisch« aufladen – Hebbels »innige Verbindung« »mit der höheren Welt« –, sind gut sichtbar. Novalis steuert die Leitworte ›Auflösung‹, ›Bezauberung‹ und ›Identifikation‹ bei: »Poesie löst fremdes Dasein im eigenen auf. Alle Bezauberung geschieht durch partielle Identification mit dem Bezauberten«.⁶⁴ Der Vorgang der Vereinigung heißt dann »Communicieren mit der Natur«, bekräftigt mit der Wendung: »das vollkommene Gedicht ist tiefes mystisches Ereignis: wie selten ist«.⁶⁵ Das Symbol, der eigentliche Zielpunkt, meldet sich mit Synonymen, die Gabriel aufnehmen wird: »Figuren« in Gedichten sind wahrhaft alchymistische ›Figuren‹ sind Hieroglyphen, sind ›Stellungen‹ des Dichters im Weltdasein willkürliche Punkte, von ihnen aus die Welt zu fühlen«.⁶⁶ Gabriel spricht von »Hieroglyphen« und »Chiffren« (79). Das Symbolische ereignet sich, wenn das »Innere [...] in die symbolischen Gestalten hinausprojiziert ist«.⁶⁷ »Jedes Symbol verursacht ein

⁶² SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 321.

⁶³ So könnte man zeigen, daß Gabriel wohl zunächst auch die Gedichte der »Anthologie« aus dem »Hauch« hervorgehen lassen möchte. Dazu die Variante (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 326): »G: Ja ja sie sind wie Edelsteine, wie Perlen. Der plastische Gedanke ist schön. Aber wir können nicht von ihnen leben. Sie war<ren> vielleicht einmal ein Hauch. Was wir brauchen ist ein gegenwärtiger Hauch.«

⁶⁴ Ebd., S. 323. Die Einzelnachweise im Kommentar, S. 346.

⁶⁵ Ebd., S. 324.

⁶⁶ Ebd., S. 325.

⁶⁷ Ebd., S. 322.

partielles Sich-verwandeln, ein kleines Drama«.⁶⁸ So sieht, in rascher Summierung, das semantische Umfeld aus, in dem der Hauch seine »mystischen« Qualitäten gewinnt. Der Hauch generiert das Symbol, sofern er sich in den Dingen auflöst und mit ihnen identisch wird. Ein später weggelassener Satz Gabriels faßt den Vorgang so: »Unaufhörlich lassen wir unsren Leib als leere Hülle am Ufer liegen und tauchen für eine mystische Dauer unter, um im Leib des Schwanen, im Leib des Reihers aufzutauchen«⁶⁹ – die Seele findet sich im Symbol wieder.

Nichts anderes als eine solche »mystische« Vereinigung führt das »Drama« der »symbolischen« Opferhandlung vor Augen. Und noch einmal wird deutlich: der dichtgedrängte Kommentar, den Gabriel seiner Erzählung anschließt, geht nicht auf den Ursprung, sondern auf die befremdlich-unglaubliche Qualität des »mystischen« »Communicierens«, der »partiellen« und blitzhaften Identität zwischen Seelen-Hauch und Natur, die das Symbolische ausmacht und im poetischen Symbol wiederkehrt. Gabriel also über die »Magie« der Natur und die »Zauberei« der Poesie:

Die Natur hat kein anderes Mittel, uns zu fassen, uns an sich zu reißen, als diese Bezauberung. Sie ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen. Sie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist. Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu röhren, und uns unaufhörlich zu verwandeln (81).

Man lasse sich durch das »darum« nicht täuschen, auch hier geht es um ein Verhältnis der Analogie. Wie die Natur im symbolischen Augenblick den Leib an sich reißt und bezwingt,⁷⁰ so geschieht es in den symboli-

⁶⁸ Ebd., S. 327.

⁶⁹ Ebd., S. 328.

⁷⁰ Hofmannsthals Notizen betten diesen Gedanken, im Gefolge des Motivs der »Bezauberung« als Auflösung, in eine Collage von Novalis-Zitaten ein. Da heißt es: »Alle Bezauberung geschieht durch partielle Identification mit dem Bezauberten, den ich so zwingen kann, eine Sache zu sehen, zu glauben, zu fühlen, wie ich will [...]. Überzeugung beruht auf magischer Wahrheit. Die Natur ist der Einbegriff von allem was uns röhrt. Um es zu verstehen, müssen wir unseren Körper verstehen.« SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 323f. Die Novalis-Fundstellen verzeichnet der Kommentar, S. 346.

schen Worten der Poesie. In beiden Fällen ereignet sich, »für die Dauer eines Atemzugs«, eine Auflösung und Verwandlung des Ich.

»[...] daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind« (82). Auf verschlungenen und zuletzt dramatischen Gängen gelangt Gabriels Theorie des symbolischen Hauchs zu ihrem (metaphysischen) Fundament. Verhaltener kann man das nicht formulieren. Zehn Jahre zuvor hatte Hofmannsthal die klassische, Goethesche Fassung des gleichen Befundes, auch da als Erklärungsgrund für die Metapher, »die wahre Wurzel alles Denkens und Redens«, in seiner Biese-Rezension angeführt:

Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen läßt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.⁷¹

Und Hofmannsthal übersetzte Goethes Maxime gleich auch in seine Sprache, wenn er des »seltsam vibrierenden Zustandes« gedenkt,

in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt.⁷²

Kein Zweifel, an diesem »mystischen« Punkt setzt auch das »Gespräch« an. Wieder geht es um den »großen Weltzusammenhang«, in den der Hauch eintaucht, um das Symbol zu gewinnen. Doch der klassische Glanz und seine Begriffe kehren nicht wieder. Gabriels »Hauch« ist moderner als Goethes »originales Wahrheitsgefühl«, vielleicht darf man sagen: monistischer.⁷³ Magisch und sinnlich jedenfalls, blutig auch und leibnah umschreibt Gabriel das Symbol, das bis zum Ekel schale, verkrustete Wort, und dessen »Synthese« mit der Welt. Clemens verspürt

⁷¹ GW RA I, S. 190. Hofmannsthal zitiert die Goethesche Maxime (Hecker, Nr. 562) verkürzt, so wie er sie bei Biese vorfand. Vgl. Alfred Biese, Philosophie des Metaphorischen (wie Anm. 24), S. 16.

⁷² GW RA I, S. 192.

⁷³ Dazu die grundlegende Arbeit von Monika Fick, Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993, bes. S. 340ff.

sogar Unbehagen: »Etwas Seltsames liegt in dem Gedanken, etwas Beunruhigendes.« In Gabriels Entgegnung tritt die leibliche Komponente machtvoll hervor – und mit ihr nun auch der Ausdruck »sich entladen«, den bereits die Notate ausdrücklich mit dem Hauch »von innen« verbunden hatten:

Im Gegenteil, etwas unendlich Ruhevolles. Es ist das einzige Süße, einen Teil seiner Schwere abgegeben zu sehen, und wäre es nur für die mystische Frist eines Hauches. In unserem Leib ist das All dumpf zusammengedrückt: wie selig, sich tausendfach der furchtbaren Wucht zu entladen (82).

Das Wort »sich entladen« bringt seine philologische Geschichte mit. Zu Recht weist Robertson auf das Modell der Katharsis und Hofmannsthals Bekanntschaft mit Jacob Bernays' medizinisch-pathologischer Neudeutung der aristotelischen Lehre hin.⁷⁴ In der Tat spielt hier der Begriff »Entladung« eine Schlüsselrolle. Katharsis, so definiert Bernays und verabschiedet damit die moralisierende Deutung Lessings, ist die »erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen«,⁷⁵ ein medizinischer Heilvorgang. Manche Formulierungen Bernays' führen sogar dicht an den Wortlaut von Gabriels Äußerung heran:

eine Sollicitation des Affects, welche ihm sein Object so vorzuhalten versteht, dass jene ekstatische, von innen her die Persönlichkeit erweiternde und sprengende Lust das Uebergewicht gewinnt über die Gewalt des von aussen her die Persönlichkeit gleichsam *zusammendrückenden* und daher mit Unlust erfüllenden Objects, wird den affirirten Menschen »unter Lustgefühl erleichtern [...] d.h. ihm eine Katharsis gewähren.⁷⁶

⁷⁴ Ritchie Robertson, The Theme of Sacrifice (wie Anm. 4), S. 28f.

⁷⁵ Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas (1880), 2. Aufl., Darmstadt 1968, S. 21. Ausdrücklich verhandelt auch Hermann Bahrs »Dialog vom Tragischen« Bernays' Deutung des Aristoteles, die »erleichternde Entladung«, in dichtem Zusammenhang mit den Hysterie-Studien von Breuer und Freud. Hermann Bahr, Dialog vom Tragischen (wie Anm. 19), S. 17ff. Bahr bezieht sich dabei auf eine Abhandlung, die Alfred Berger der Aristoteles-Übersetzung von Theodor Gomperz angeschlossen hatte. Alfred Frhr. von Berger, Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles. In: Aristoteles' Poetik. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz, Leipzig 1897, S. 69–98. Alle Autoren waren Hofmannsthal gut bekannt.

⁷⁶ Jacob Bernays, Zwei Abhandlungen (wie Anm. 75), S. 69.

Oder, prägnanter und als Resümee der Abhandlung:

Dagegen weist Aristoteles der Tragödie die gewiss nicht niedrige Aufgabe zu, dem Menschen sein Verhältnis zum *All* so darzustellen, dass die von daher auf ihn *drückende* Empfindung, unter deren *Wucht* die Menge *dumpf* dahinwandelt [...], für *Augenblicke* in *lustvolles* Schaudern ausbreche.⁷⁷

Noch einmal zeigt sich die außerordentliche Allusions- und Integrationskraft, über die Gabriel in jeder Phase des »Gesprächs« verfügt. Sie ist kaum auszuschöpfen. Der Hauch und das Symbol stiften die Augenblicke der Lyrik. Die in den Hauch verwandelte Seele und die Welt schließen in der Magie dieser Augenblicke »mystisch« zusammen. Der Auflösung des Ich im Hauch antwortet das Symbol mit einer neuen, punktuellen Identität. Die neue »Verfassung unsers Daseins«, die neue Erfahrung der Seele, und das mystisch radikalierte Symbol sind die Elemente, die Gabriels ›Theorie‹ des Gedichts konstituieren. Erst die ingeniose Intuition vom »Hauch« aber verbindet sie. Und das alles geschieht in der schwebenden Eleganz einer Metaphernsprache, die den Begriffen nicht traut, sie gezielt unterläuft und doch bis ins Detail genau ist, angefüllt mit Reflexion und Bezügen. Theorie als literarisches Kunstwerk – dies Wagnis macht Reiz und Rang von Hofmannsthals »Gespräch« aus.

Auflösung und doch Vereinigung: noch ist der »große Weltzusammenhang« nicht zerrissen, sind »wir und die Welt nichts Verschiedenes«, findet die Seele ihren Raum auch und gerade »draußen« – sehr anders als Lukács' George-Essay, der, womöglich in verschwiegener Replik auf Hofmannsthal, die Einsamkeit der »Seele« feststellt, »das ehrliche Stillstehen vor der uralten Traurigkeit, dem Nirgendhin-gehören-können«.⁷⁸ So ist Gabriels Finale auf einen triumphalen Ton gestimmt:

Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind Tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle. Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen. Und diese Augenblicke sind die Geburten der vollkommenen Gedichte (86).

Quod erat demonstrandum.

⁷⁷ Ebd., S. 78. Die Kursivierungen vom Verfasser.

⁷⁸ Georg von Lukács, Die Seele und die Formen (wie Anm. 33), S. 190.

Aber hatte nicht auch der Lord Chandos von solchen Augenblicken, »guten Augenblicken«, gesprochen (übrigens auch, ebenfalls abwehrend, vom »gestirnten Himmel«)? Es ist nicht üblich, seinen »Brief« mit dem »Gespräch« in Beziehung zu setzen, obwohl nur ein Jahr zwischen ihnen liegt und beide von Hofmannsthal zur Gattung der »Erfundenen Gespräche und Briefe« gezählt werden. Die Chandos-Krise, der Faszinationspunkt schlechthin, soll, so scheint es, in ihrer Radikalität nicht angetastet werden. Wie aber, wenn hier tatsächlich Zusammenhänge bestünden, wenn Chandos ein Vorläufer Gabriels oder vielmehr Gabriel ein Nachfolger des Lords wäre, beide also durchaus zusammengehörten?

Chandos, übrigens kein Lyriker, ist literarisch am Ende. Sein großes Projekt mit dem Titel »Nosce te ipsum« scheitert. Und dies, obwohl (oder weil?) er »das ganze Dasein als eine große Einheit« erfährt, in deren Mitte er steht:

überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaf tes gewahr: Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperren könnte.

Ausdrücklich fügt er hinzu: »Soweit erklärt sich der Titel, den ich jenem enzyklopädischen Buche zu geben gedachte.«⁷⁹ Dieses Zentrums-Ich⁸⁰ bricht nun zusammen und mit ihm, wie zur Genüge bekannt ist, die Sprache der Begriffe, der Urteile und der Literatur. Nicht von ungefähr versagen zuerst die Worte »Geist«, »Seele« und »Körper«.⁸¹ Der Zerfall

⁷⁹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 47f.

⁸⁰ Im Anschluß an eine Formulierung aus Hofmannsthals Brief an Beer-Hofmann vom 15. Mai 1895: »Ich glaub' immer noch, daß ich imstand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen [...]. Es handelt sich freilich immer nur darum, ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkinsche Dörfer aufzustellen, aber solche, an die man selber glaubt. Und dazu gehört ein Zentrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge und ein besonderes Glück, nämlich daß die begegnenden Dinge wie Karten bei der Kartenschlägerin gut-symbolisch fallen, reich, vielsagend und durch ihre Kühnheit auch im schönen Sinn schauerlich tragisch.« Hugo von Hofmannsthal, Briefe 1890–1901, Berlin 1935, S. 130.

⁸¹ Ebd., S. 48.

dieser Begriffe besiegt den Bankrott des großen Ich. Eine »aufgeschwollene Anmaßung«⁸² nennt Chandos jetzt jenen Zustand, und man darf annehmen, daß auch die Sprache an dieser Anmaßung teilhatte.

Der Anmaßung folgt der Absturz. Trotz der fulminanten Rezeptionsgeschichte von Chandos' Sprachkrise ist doch nicht von der Hand zu weisen, daß sie keineswegs das Kern- und Zielstück des »Briefs« ausmacht; nur ein Sechstel des Textes gehört ihr. In der Dynamik des Ablaufs bildet sie vielmehr ein Intervall, ein notwendiges Stadium, das allererst die Erfahrungen ermöglicht, auf die es ankommt – Erfahrungen einer neuen *unio mystica* mit den Dingen, mit dem »Leben«. Schon die alten Mystiker kannten ein solches Stadium. Sie nannten es, so Meister Eckhart, »Abgeschiedenheit« und dachten es als Freisein von Bestimmungen jeglicher Art, das einer absoluten Leere gleichkommt. Die Analogie drängt sich förmlich auf. Denn trägt Chandos' Sprach- und Bewußtseinsverlust nicht die gleichen Züge? Und fällt ihm nicht, in der dreitaktigen Logik des Textes, strukturell die gleiche Funktion zu wie der alten »Abgeschiedenheit«? In der Tat wird die Logik des »Briefs« erst so verständlich. Ohne die »Krise« der zweiten sind die »guten Augenblicke« der dritten Phase nicht zu haben. Das ist das Muster der Mystik.

Auch hat die Vermutung, das Stadium der Krise sei nicht nur in pauschaler Kenntnis des mystischen Vorbildes modelliert, einen kräftigen Anhaltspunkt. Im ersten, ihm gut bekannten Band von Fritz Mauthners »Kritik der Sprache« konnte Hofmannsthal einen langen Passus Eckharts finden, der die »Herrlichkeit des Schweigens« (wie Mauthner für »Abgeschiedenheit« sagt) eindrucksvoll vorstellt:

Könntest du aller Dinge zumal unwissend werden, ja könntest du in ein Unwissen deines eigenen Lebens kommen ... da hätte der Geist alle Kräfte so ganz in sich gezogen, daß er des Körpers vergessen hätte, da wirkte weder Gedächtnis noch Verstand, noch die Sinne, noch die Kräfte So sollte der Mensch allen Sinnen entweichen und all seine Kräfte nach innen kehren und in ein Vergessen aller Dinge und seiner selber kommen Alle Wahrheit, die die Meister je lehrten mit ihrer eigenen Vernunft und ihrem Verstände oder in Zukunft lehren bis an den jüngsten Tag, die verstanden nie das mindeste von diesem Wissen und diesem Verborgenen. Wenn es schon ein Unwissen heißt und eine Unerkenntheit, so hat es doch mehr in sich drinnen als alles Wissen und Erkennen von außen: denn dies äußere Unwissen reizt und zieht dich von allen Wissensdingen ab und auch von dir selbst.

⁸² Ebd.

Folgt die Deutung eines Christus-Wortes: »Wer nicht alle Äußerlichkeit der Kreaturen läßt, der kann in diese göttliche Geburt weder empfangen noch geboren werden. Ja: wenn du dich deines Selbst beraubst und alles dessen, was äußerlich ist, dann findest du es in Wahrheit.«⁸³ Unnötig zu sagen, daß ein einfacher Transfer für den »Mystiker ohne Mystik«⁸⁴ nicht in Betracht kommt. Die strukturelle Ähnlichkeit aber ist kaum zu übersehen: hier, bei Eckhart, wie dort, bei Chandos, ein Zustand der Leere, der Privationen und Negationen, der Aufgabe des Selbst. »Unwissen«, »unwissend«, Abgezogenheit von »allen Wissensdingen« heißen die Leitworte Eckharts. »Geistlos« und »gedankenlos« nennt Chandos sein Dasein,⁸⁵ »ein Leben von kaum glaublicher Leere« und »Gleichgültigkeit«.⁸⁶ Der Eckhart-Übersetzer und Mauthner-Rezensent Gustav Landauer hat die Logik der »Abgeschiedenheit« offenbar wahrgenommen, wenn er dem Chandos-Brief mit dem Begriffspaar »Skepsis und Mystik« beizukommen sucht.⁸⁷ Es bezeichnet die konsequente Abfolge mystischer Erfahrung, die hier statthat.⁸⁸

⁸³ Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 3 Bde., Frankfurt a. M. u. a. 1982, S. 82f. Mauthner benutzt die Eckhart-Ausgabe von Gustav Landauer. Hofmannsthal selbst hat Mauthner bestätigt, daß er den ersten Band der Sprachkritik gelesen habe. Vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 286f. Ferner: Joachim Kühn, Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk, Berlin–New York 1975, S. 20ff.; Martin Stern, Der Briefwechsel Hofmannsthal – Fritz Mauthner. In: HB 19/20 (1978), S. 21–38. – Zum Begriff der »Abgeschiedenheit«: Kurt Ruh, Meister Eckhart. Theologe. Prediger, Mystiker, München 1985, S. 155ff.

⁸⁴ So die bekannte Formulierung aus dem »Ad me ipsum« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295): »Die Situation des Mystikers ohne Mystik. Zur Mystik zu viel Weltfrömmigkeit. Anständiges Schweigen (!) als Resultat.«

⁸⁵ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50.

⁸⁶ Ebd., S. 52.

⁸⁷ Daß es dabei verwirrend zugeht, schon deshalb, weil Landauer bereits den Literaten Chandos als Mystiker versteht, zeigt kritisch Karl Pestalozzi, Zur zeitgenössischen Rezeption des Chandos-Briefes. In: Karl Pestalozzi – Martin Stern, Basler Hofmannsthal-Beiträge (wie Anm. 58), S. 113–127, hier S. 116ff. Erstaunt stellt Pestalozzi fest: »Überraschend an Landauers Verständnis des Chandos-Briefes ist es, daß er ihn aus einem Zeugnis der Krise, als das wir ihn gemeinhin auffassen, zu einem der Heilung und der Rettung mache« (S. 120). Aber hat Landauer nicht zumindest darin Recht?

⁸⁸ Noch die über den Mystiker Chandos sonst gut informierte Arbeit von Uwe Spörle kommt hingegen zu dem Ergebnis, Hofmannsthal habe »die drei ‚Phasen‘ seiner Figur nicht in ein gegenseitiges Kausal- oder Bedingungsverhältnis gesetzt, so daß die Charakteristika der Phasen unvermittelt nebeneinander stehen«. Uwe Spörle, Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende, Paderborn u. a. 1997, S. 382.

Je tiefer und leerer die »Abgeschiedenheit«, desto seliger die »Momente der Erhöhung«,⁸⁹ die Chandos im dritten Stadium des »Briefs« erlebt. Es sind die mystischen Augenblicke der »Weltfrömmigkeit«, Ekstasen, Epiphanien, Einheitserlebnisse, die, nun im Status der Humilität, den Zugang zu den einfachen, niedrigen, häßlichen Kreaturen bewirken – das Gegenspiel zur »aufgeschwollenen« Sublimität des Zentrum-Ich. Über Beschaffenheit, Voraussetzungen und Hintergründe dieser Erlebnisse liegt eine reiche Forschung vor.⁹⁰ Für den hier entwickelten Zusammenhang müssen wenige Beobachtungen genügen.

Eine Leitmetapher begleitet die sonst unbenennbaren Vereinigungs-Augenblicke von Anfang an. Gemeint ist das Bildfeld der Flut und des Fließens. Eine »überschwellende Flut höheren Lebens« erfüllt die Erscheinungen der alltäglichen Umgebung »wie ein Gefäß« und macht sie zur »Offenbarung«. Auch der Vorstellung abwesender Gegenstände wird die »unbegreifliche Auserwählung« zuteil, »mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden«⁹¹ – ausgegerechnet der Todeskampf der Ratten bezeugt es. Nicht Mitleid »erfüllt« Chandos. »Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid; ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist – von woher?« Und noch einmal: »ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte«.⁹² Selbst das neue Denken, vom Bild-Splitter des Crassus entzündet, nähert sich der Metapher – ein »Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte«.⁹³ Flut, Lebens-Fluidum und Hinüberfließen, mit diesen Bildern sucht Chandos seinen Erfahrungen auf die Spur zu kommen.

⁸⁹ Ad me ipsum, SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 295.

⁹⁰ Den entschiedensten und anregendsten Vorstoß in die (Schopenhauersche) Metaphysik des »Briefes« verdankt die neuere Forschung Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin–New York 1996, S. 1–39.

⁹¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50.

⁹² Ebd., S. 52.

⁹³ Ebd., S. 54.

Von Gabriel war mit Blick auf den Opferer zu hören: »Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte« (80). Um diesen Kern lagern sich alle Elemente des »Gesprächs«. Nichts anderes geschieht in der dritten Phase des »Briefs«. Die Metaphernsprache bedient sich eines anderen Registers – der »mystische« Vorgang aber ist der gleiche. Wo Chandos das Bildfeld »Flut« zu Hilfe nimmt, fällt Gabriel der »Hauch« zu. Das Widerspiel von Hinüber- und Herüberfließen des »Fluidums« entspricht dem Ein- und Ausatmen des Hauchs. Selbst die unerhörte Krassheit der Beispiele stiftet Verbindungen. Wie Chandos von den auf sein Geheiß vergifteten Ratten erzählt, um das »Hinüberfließen in jene Geschöpfe« begreiflich zu machen, so erdenkt sich Gabriel die Geschichte vom ersten Opferer und dem Opfertier, um das »Mysterium« der ›Auflösung‹ »in dem fremden Dasein« anzuzeigen. Man kommt an der Konklusion nicht vorbei: Gabriels »Hauch« übernimmt das Erbe und die Botschaft von Chandos' »Flut«. Die »Flut« wie der »Hauch« bezeichnen, nachdem in beiden Fällen das »rettungslose« Ich preisgegeben wird, die Möglichkeiten eines neuen Weltverhältnisses. Gabriel setzt dort ein, wo der Chandos der »guten Augenblicke« aufgehört hat. Der Fortschritt liegt auf der Hand: in Gabriels Augen werden die »mystischen« Augenblicke zu »symbolischen« Handlungen und damit zum Einfallstor der neuen Poesie.

Nicht »Noli foras ire, in te ipsum redi«, sondern »draußen sind wir zu finden, draußen« lautet schon die Lösung des weltlichen Mystikers Chandos. Auch ihm schon will es vorkommen, »als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen«. Auch er spricht von einer »sonderbaren Bezauberung« und vom »neuen, ahnungsvollen Verhältnis zum ganzen Dasein«, gar von der »mich und die ganze Welt durchwebenden Harmonie«.⁹⁴ Doch wenn er »mit dem Herzen« »denken« (und schreiben) möchte, greift er ins Unmögliche; alles andere, man male sich ein happy end aus, hätte die literarische Force des Textes verdorben. Einsam und ausweglos in seine »Krise« gebannt allerdings bleibt Chandos deshalb nicht, schon gar nicht sein Autor.⁹⁵ »Ich weiß

⁹⁴ Ebd., S.52.

⁹⁵ Das hatte schon früh (1975) Rudolf Hirsch eingeschärft. Rudolf Hirsch, Ein Brief des Lord Chandos, jetzt in: Rudolf Hirsch, Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal's, Frankfurt a. M. 1995, S. 45–52. So auch Joachim Kühn, Gescheiterte Sprachkritik (wie Anm. 83), S. 23ff., und neuerdings Uwe Spörl, Gottlose Mystik (wie Anm. 88), S. 354ff.

kein größeres Zauberwort«, sagt Gabriel vom »Hauch«, und man lernt ihm zu glauben. Denn der »Hauch« ist nicht nur wie die »Flut« und das »Fluidum« die Metapher des Einheitsgefühls mit der Welt, er ist zugleich, und darin liegt seine besondere Gunst, die geborene und erprobte Metapher der Poesie. Man sollte, zu beider Nutzen, das »Gespräch« als Fortschreibung des »Briefs« lesen. Übrigens hat Gabriel den Vergleich mit Chandos dann nicht zu scheuen.

Die durchschnittene Laute

Zu einem Motiv in Hofmannsthals »Ur-Jedermann«

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

J<edermann>

Mein Freund, nun soll ich fort.

Fr<eund>

Nicht es aussprechen.

[...]

J<edermann>

[...] so – aufstehn vom Gastmahl des Lebens, zusammen [...]

Fr<eund>

Was für üppige Träume

[...]

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

Jedermann>

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

Freund>

Ich verstehe dich nicht.

[...]

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

Jedermann>

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

Frreund>

Sieh mich doch nicht bös an

Jedermann> gibt ihm die durchschnittene Laute.²

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

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

² SW IX Dramen 7, S. 22–24.

³ Ebd., S. 9.

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

Mammon

Darf ich das Instrument – ? Sie befahlen es mitzunehmen.

Jedermann

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

Mammon

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

[...]

Mammon

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

Jedermann

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

Mammon

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

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

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

⁴ Ebd., S. 11–13.

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

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

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

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

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

Celinde singend und spielend auff der Laute.

[...]

Flisst jhr herben Threnen-Bäche /
Lescht der Augen Fackeln aufß /
Deß gekränckten Leibes Hauß.
Sinckt vnd stürtzt, Ich selbst zubreche /
Weil der Donner vmb mich kracht /

⁵ Ebd., S. 233.

⁶ Ebd., S. 142

⁷ Ebd., S. 136

⁸ Ebd., S. 144.

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

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

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

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

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

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

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

Golo

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

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

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

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

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

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

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

Mit einem zornigen Blick auf sie.
Mir deucht, ich sollte heut dasselbe tun!¹²

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

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

Medea

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

[...]

Sie hebt [...] die Leier auf.

[...]

Jason

hinzutretend und nach der Leier greifend

Ich aber nehme sie.

Medea

ohne sich vom Platz zu bewegen, die Leier zurückziehend
Umsonst!

Jason

ihre zurückziehenden Hände mit der seinigen verfolgend
Gib!

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

Medea

die Leier im Zurückziehen zusammendrückend, daß sie krachend zerbricht.
Hier!

Entzwei!

Die zerbrochene Leier vor Kreusa hinwerfend
Entzwei die schöne Leier!

Kreusa

entsetzt zurückfahrend

Tot!¹³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Und heilt er nicht, so tötet ihn!«

Subjektzerfall und Dichtertheologie in Kafkas Erzählung »Ein Landarzt«

Im Spätherbst 1919 veröffentlichte Franz Kafka einen Band mit insgesamt vierzehn Erzählungen, die vornehmlich aus der ersten Hälfte des Jahres 1917 stammten und zum Zeitpunkt der Buchpublikation bereits in Zeitschriften oder Almanachen gedruckt vorlagen. Wie aus Tagebuch-einträgen und Briefen an den Verleger Kurt Wolff hervorgeht, traf Kafka die Auswahl und Anordnung der für den Band vorgesehenen Prosa-stücke mit großer Sorgfalt. Die knapp 200 Seiten umfassende Sammlung erhielt schließlich den Titel »Ein Landarzt. Kleine Erzählungen«.¹ Warum Kafka gerade den »Landarzt« in den Rang einer Titelgeschichte erhoben hat, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen. Ein Grund für diese Entscheidung mag jedoch in der besonderen Wertschätzung liegen, die er der Erzählung entgegenbrachte.² In einem Brief an Max Brod erklärte Kafka sogar, mit der Geschichte über die unheilbare Wunde des kranken Knaben habe er den Ausbruch seiner eigenen Tuberkulose literarisch antizipiert.³

Obwohl Kafka den »Landarzt« besonders schätzte, hat sich die germanistische Forschung dieser Erzählung nur zögerlich angenähert. Angesichts der kompositorischen Komplexität und aufgrund der fast undurchdringlichen Hermetik dieser Geschichte schien es vielen Interpreten opportun, sich auf vage und allgemein gehaltene Deutungsmuster zurückzuziehen. Ältere Studien begnügten sich häufig damit, den »Landarzt« als symbolisch verschlüsselte Darstellung der

¹ Zur Druckgeschichte des Bandes »Ein Landarzt« siehe Franz Kafka: Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe (künftig: KKA). Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996. S. 288–300.

² Vgl. KKA. Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990. S. 838.

³ Vgl. Max Brod – Franz Kafka. Eine Freundschaft. Bd. 2: Briefwechsel. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1989. S. 160.

conditio humana zu lesen oder als Variation der in Kafkas Werken allgegenwärtigen Todessehnsucht zu interpretieren. Seit den sechziger und siebziger Jahren widmete sich dann vor allem die psychoanalytische Literaturwissenschaft dem »Landarzt«, da zentrale Handlungssequenzen in Kafkas Meistererzählung den Einfluß Sigmund Freuds verraten.⁴ Es ist zweifellos legitim, daß die psychoanalytische Literaturwissenschaft mit dem nur ihr zur Verfügung stehenden Instrumentarium Kafkas Erzählung wiederholt zu dechiffrieren versuchte, allzu oft aber haben Interpreten den Freudschen Ansatz verabsolutiert und den »Landarzt« in ein ödipales Kuriositätenkabinett verwandelt.⁵ Kafkas surrealistische Erzählung weist Sinnenschichten auf, die sich allein mit Hilfe tiefenpsychologischer Deutungsmuster erschließen lassen. Diese Sinnenschichten sind jedoch in einen Problemzusammenhang eingelassen, der auch eine kulturhistorisch ausgerichtete Texthegeze erforderlich. Psychoanalytische und kulturgeschichtliche Interpretationsansätze müssen sich also wechselseitig ergänzen, damit die komplexe Vielschichtigkeit des »Landarztes« angemessen gewürdigt werden kann.

Subjekutzerfall und mystische Verinnerlichung

Kafkas Erzählung verrät die spezifische Struktur eines Traums: Die Grenzen von Raum und Zeit sind aufgehoben, die Gesetzmäßigkeiten alltäglicher Handlungsabläufe annulliert. Die psychischen Dispositionen des träumenden Subjekts werden in vielgliedrige Bilderfolgen übersetzt und in unterschiedlichen Figurenkonstellationen plastisch ausgestaltet. Bereits in der Eingangspartie folgt die Handlung des »Landarztes« dem Muster expressionistischer Traumszenen: Der Protagonist findet sich des Nachts in einer stürmischen Winterlandschaft wieder; die beiden Pferde, die seinen Wagen durch dichtes Schneegestöber an das Bett eines

⁴ Einen umfangreichen und bis zur Mitte der siebziger Jahre reichenden Forschungsbericht enthält die Studie von Peter U. Beicken: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main 1974. S. 293–302.

⁵ Einige Beispiele der psychoanalytischen »Landarzt«-Exegese führt Stefan Möbus an: Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas. Göttingen 1994. S. 115f. – Siehe auch Hans Helmut Hiebel: Franz Kafka: »Ein Landarzt«. München 1984. S. 137–144.

schwerkranken Patienten bringen sollen, legen die unwegsame Strecke von immerhin zehn Meilen in Sekundenschnelle zurück; der Wagen des Arztes wird fortgerissen »wie Holz in die Strömung« (255).⁶ Der Landarzt hat die Kontrolle über das Geschehen verloren. In seiner Ohnmacht gleicht er der Hauptfigur aus Kafkas kleiner Erzählung »Ein Traum«, die zum näheren Umkreis des »Proceß«-Romans gehört und ebenfalls in die 1919 publizierte »Landarzt«-Sammlung Eingang fand: In diesem Prosastück entdeckt der Protagonist auf einem Friedhof ein frisch ausgehobenes Grab, das sich im weiteren Verlauf der Erzählung als sein eigenes entpuppt. Über den labyrinthischen Weg, der ihn zu diesem Grab führt, gleitet er »wie auf einem reißenden Wasser« (295). Nicht nur die Suspensionsierung alltäglicher Bewegungsabläufe kennzeichnet die Handlung des »Landarztes« als surrealistisches Traumgeschehen, auch die wiederholt auftretenden Wahrnehmungsstörungen des Protagonisten sowie die widersprüchlichen Diagnosen während der Untersuchung des kranken Knaben weisen darauf hin. Dem Traumcharakter entspricht nicht zuletzt auch die äußere Disposition der Erzählung: Wie die textkritische Neuedition der Werke Kafkas zeigt, verzichtet der Autor im »Landarzt« komplett auf sinngliedernde Abschnitte. Der traumhaften Ereignisfolge und dem surrealen ineinanderfließen aller Geschehnisse korrespondiert somit auf formaler Ebene ein überaus amorphes Druckbild.⁷

Die Eingangspassage der Erzählung zeigt den Landarzt »in großer Verlegenheit« (252). Das Läuten der Nachtglocke ruft ihn zu einem kranken Patienten. Er hat seine Instrumententasche gepackt und steht bereits reisefertig neben dem Wagen. Doch ihm fehlt ein Pferd, da sein eigenes in der Nacht zuvor verendet ist – »infolge der Überanstrengung

⁶ KKA. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1994. Zitate aus den »Drucken zu Lebzeiten« werden direkt im fortlaufenden Text durch die jeweilige Seitenzahl nachgewiesen.

⁷ Erste Hinweise zum Traumcharakter der »Landarzt«-Erzählung finden sich bei Clemens Heselhaus: Kafkas Erzählformen. In: DVjs 26 (1952) S. 351–376, hier S. 355. Eine ausführlichere Analyse zur spezifischen Traumstruktur der Erzählung bietet Martin Stern: Der Traum in der Dichtung des Expressionismus bei Strindberg, Trakl und Kafka. In: Therese Wagner-Simon und Gaetano Benedetti (Hg.): Traum und Träumen. Traumanalysen in Wissenschaft, Religion und Kunst. Göttingen 1984. S. 113–132, hier S. 126–129. Die generelle Bedeutung des Traums für Kafkas poetische Verfahrensweise untersucht Peter-André Alt: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München 2002. S. 350–364.

in diesem eisigen Winter« (252f.). Der Tod des Pferdes wirft ein grelles Licht auf die berufliche Situation des Landarztes, der sich offenbar ohne jeden Rückhalt seiner Profession verschrieben hat und nun in eine lebensgeschichtliche Sackgasse geraten ist. Sein Dasein erschöpfte sich in einer normierten Berufsexistenz, die alle emotionalen und sexuellen Bedürfnisse ignoriert. Wie sehr sich der Protagonist an sein ärztliches Metier verloren hat, geht nicht nur aus dem Tod des Pferdes, sondern auch aus dem Verhältnis zum Dienstmädchen Rosa hervor, das zunächst nur als namenloses Neutrum agiert (»das Mädchen«). Erst der Pferdeknecht, der die verdrängte Triebsphäre des Arztes verkörpert, wird Rosas Namen aussprechen und ihre jugendliche Attraktivität entdecken. Der Tod des Pferdes unterbricht die eingespielten Arbeitsabläufe und stürzt den Protagonisten in eine bislang unbekannte Orientierungslosigkeit: »[...] immer mehr vom Schnee überhäuft, immer unbeweglicher werdend, stand ich zwecklos da« (253). Das aufbrechende Sinnvakuum lässt den Landarzt »zerstreut« gegen die Tür eines schon »seit Jahren unbenützten Schweinstalles« treten (253). Die Adverbien »zerstreut« und »zwecklos« kennzeichnen die lebensgeschichtliche Situation auf das genaueste: Die rationale Formierung der eigenen Persönlichkeit löst sich auf, während die sinnstiftende Ordnung der beruflichen Existenz zerfällt. In diesem Augenblick suspendierter Rationalität aber bricht, wie so oft in Kafkas Erzählungen, all das über den Protagonisten herein, was er jahrelang verdrängt hat.

Aus der Tür des Schweinstalls schälen sich zwei hochbeinige Pferde, die dem Landarzt die Ausführung seiner dringenden Mission ermöglichen. Welcher Sphäre diese »mächtigen« und »flankenstarken« Tiere angehören, verdeutlicht die Metaphorik des Schweinstalls in expressiver Drastik (253). Pferde chiffrieren in der literarischen Tradition sehr häufig die unterschiedlichen Triebkräfte der menschlichen Seele. Ausgangspunkt für diesen bereits antiken Topos ist der platonische Dialog »Phaidros«, den Kafka in der Übertragung von Rudolf Kassner selbst besaß und wahrscheinlich auch intensiv studierte.⁸ Im »Phaidros«

⁸ Siehe hierzu Jürgen Born: Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge. Frankfurt am Main 1990. S. 120. Max Brod schreibt in seiner Biographie über Franz Kafka: »Wir lasen an der Hochschule gemeinsam Platon«. Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie. Frankfurt am Main 1962. S. 35.

vergleicht Sokrates die menschliche Seele mit einem ungleichen Pferdegespann. Verkörpert das eine Pferd die edlen Antriebe des Menschen, so repräsentiert das andere die niederen Leidenschaften. Die menschliche Vernunft in Gestalt des Wagenlenkers ist vor die überaus schwierige Aufgabe gestellt, den Wagen halbwegs sicher zu führen.⁹ Kafka greift im »Landarzt« unverkennbar auf die platonische Motivik zurück, doch nimmt er zugleich auch signifikante Veränderungen vor. So verkörpert bei ihm das verendete Pferd die Rationalität der beruflichen Existenz, die sich vollständig erschöpft hat; das vernunftbestimmte Ich ist am Ende seiner Kräfte. In dieser existentiellen Krisensituation drängen nun die bislang unbekannten Pferde aus dem seit Jahren verschlossenen Schweinestall. Das animalisch Triebhafte, das der Arzt über einen langen Zeitraum hinweg tabuisiert hat, bricht sich Bahn; eine Wahrheit kommt ans Licht, die bislang in der Dunkelheit des Stalls verborgen blieb. »Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat«, konstatiert das Dienstmädchen Rosa (253). Es spielt damit auf eine Formulierung Sigmund Freuds aus dem Jahre 1917 an, derzufolge das rational bestimmte Ich die Herrschaft in seinem »eigenen Haus« aufgeben muß, da die aus dem Unbewußten aufsteigenden Handlungsimpulse nicht kontrollierbar sind.¹⁰ Der Aufstand der Triebwelt hat sich auf dem Hof des Protagonisten bereits seit längerem angekündigt. Dies zeigt sich vor allem daran, daß die Tür des Schweinestalls, die der Landarzt »zerstreut« auftritt, »brüchig« ist und nur noch lose in ihren Angeln hängt. Die Verdrängungsmechanismen haben also schon seit geraumer Zeit in ihrer Wirkung nachgelassen und bedurften nur noch eines konkreten Anlasses, um vollständig auszufallen.¹¹

Daß die Triebosphäre, die über viele Jahre verdrängt wurde, sich in entstellten Zügen zurückmeldet, demonstriert der Pferdeknecht, der zu-

⁹ Vgl. Platon: Phaidros, 246a–b.

¹⁰ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago 5/1 (1917) S. 1–7, hier S. 6f.: »Aber die beiden Aufklärungen, daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bändigen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden, kommen der Behauptung gleich, daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus«. Wiederabgedruckt in: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Hg. von Anna Freud u. a. Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917–1920. London 2¹⁹⁵⁵. S. 11.

¹¹ Siehe hierzu Gerhard Kurz: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart 1980. S. 121.

nächst wie ein Tier auf allen Vieren den Stall verläßt, die beiden Pferde als »Bruder« und »Schwester« apostrophiert, sich dann jedoch vom servilen Diener zum brutal agierenden Herrn aufwirft. Die Anweisungen des Landarztes ignoriert der Knecht ebenso wie das Flehen des Dienstmädchen, das er zunächst verletzt und dann vergewaltigt. Der Pferdeknecht repräsentiert wie die beiden Tiere eine bislang verschüttete Seelenschicht des Protagonisten. Dem Landarzt tritt er zunächst als »Fremder« entgegen (254), was nicht verwundern kann, da seine Existenz über Jahre hinweg ignoriert und geleugnet wurde, gleichwohl gehört er zum Hofpersonal. Er kennt den Namen des Dienstmädchen Rosa und reagiert auf den unausgesprochenen Wunsch des Landarztes, als dieser die Tür zum Schweinestall aufstößt. Ungeachtet seiner niedrigen sozialen Stellung übernimmt der Pferdeknecht die Befehlsgewalt. In seiner Gestalt manifestiert sich das destruktive Potential der lange verdrängten und aus dem Lebensalltag exilierten Triebsphäre. Die Vergewaltigung Rosas, die der Landarzt resignativ als unabwendbares Schicksal betrachtet, ist beklemmender Ausdruck einer zerstörerischen Affekteruption, die aus jahrelanger Abwehr alles Sexuellen resultiert.¹²

Da Kafkas Erzählung den Strukturmustern eines Traumes folgt, sind die auftretenden Figuren nicht als eigenständig agierende Individuen, sondern als Verkörperungen verschiedener Wesensanteile des träumenden Subjekts zu begreifen. Während der aus dem Schweinestall hervorkriechende Knecht sowie die beiden Pferde die triebverfallene Seite des Protagonisten chiffrieren, steht der kranke Knabe, der in einem zehn Meilen entfernten Dorf auf die Hilfe des Arztes wartet, für eine diesem Persönlichkeitsbestandteil entgegengesetzte Wesensdimension. Daß auch der Knabe eine Spiegelfigur des Landarztes ist, verdeutlicht die Erzählung durch verschiedene Textsignale. Auffällig sind zunächst die von der

¹² Rosa flüchtet in das Haus des Landarztes, um der drohenden Vergewaltigung durch den Knecht zu entkommen. »[...] ich höre die Türkette klinnen, die sie vorlegt«, erklärt der Landarzt, »ich höre das Schloß einspringen; ich sehe, wie sie überdies im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen« (254). Rosas Hoffnung, hinter der verschlossenen Haustür des Hofes Schutz zu finden, erweist sich jedoch als illusionär, denn der Pferdeknecht bahnt sich seinen Weg mit brutaler Entschlossenheit: »[...] noch höre ich«, so der Landarzt im Augenblick seiner Abreise, »wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert« (255). Kafkas Erzählung aktualisiert in dieser Szene das traditionelle Virginitätssymbol der *porta clausa*.

Forschung wiederholt hervorgehobenen Possessivpronomina, die eine besondere Beziehung zwischen dem Protagonisten und seinem Patienten indizieren. So schildert etwa der Landarzt seine »nur einen Augenblick« währende Kutschfahrt zum Knaben folgendermaßen: »[...] als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken, bin ich schon dort« (255). Neben der Häufung besitzanzeigender Pronomina finden sich auch andere Hinweise, die eine Identität zwischen dem Protagonisten und seinem Patienten nahelegen. Während beispielsweise die Eltern des kranken Knaben dem Landarzt mit Hochachtung begegnen, zeigt der Junge nicht den geringsten Respekt; er duzt den Arzt und behandelt ihn wie einen Vertrauten. Obwohl die medizinische Untersuchung von den Familienangehörigen genau verfolgt wird, scheint das Gespräch zwischen dem Arzt und seinem Patienten von den Umstehenden nicht wahrgenommen zu werden. Es ist ein intimer Dialog, an dem weder die Schwester noch die Eltern des Kranken teilhaben. Schließlich unterstreichen auch die widersprüchlichen Diagnosen des Landarztes, daß es sich bei dem Kranken nur um eine Spiegelung des eigenen Ichs handeln kann: Die Existenz der Wunde ist abhängig von der mentalen Situation des Protagonisten; ihr Verschwinden und erneutes Auftauchen verweist auf den Umschlag seiner psychischen Verfassung.

Verkörpert der Pferdeknecht die entfesselte Triebnatur, so repräsentiert der kranke Knabe die aus allen Lebenszusammenhängen herausgelöste Innerlichkeit. Er steht für jenen Persönlichkeitsbestandteil, der zu einer mystischen Negation alles Weltlichen tendiert und nach dem Wesentlichen der eigenen Existenz fragt. Der Knabe figuriert einen seelischen Impuls, der auf das ›authentische‹ Ich vor aller Triebgebundenheit und jenseits aller gesellschaftlichen Formierung zielt. Das Motiv der Kindheit, das Kafka in der Gestalt des kranken Knaben aktualisiert, findet sich in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts immer wieder; unter dem Einfluß einer neuromantischen Strömung verwenden es viele Schriftsteller als Chiffre für ein ursprüngliches Dasein sowie als Metapher für eine noch nicht korrumptierte, ganzheitliche Lebensform. Kafkas »Landarzt« partizipiert an dieser Motivtradition, weist aber zugleich einige entscheidende Modifikationen auf. So leidet der Knabe an einer gefährlichen Wunde; er ist geschwächt und möchte sterben. Die Todesnähe des Knaben macht deutlich, in welche Sphäre sich der Landarzt mit seiner Suche nach dem ursprünglichen Ich begibt: Er muß seine bisherige Exi-

stenzform aufgeben und aus allen lebensweltlichen Zusammenhängen heraustreten. Gerade dies aber gelingt ihm nicht, wie die Untersuchung des kranken Knaben zeigt, die von ständigen Erinnerungen an das dem Pferdeknecht überlassene Dienstmädchen Rosa unterbrochen wird. Dem ins Innere strebenden Persönlichkeitsanteil stellt sich die triebgesteuerte Seite des eigenen Ichs als unüberwindbares Hindernis entgegen.

Die Suspendierung der Rationalität, die den Landarzt in der Eingangspartie der Erzählung »zwecklos« und »zerstreut« neben seinem Reisewagen stehen lässt, führt zu einer chaotischen Psychodynamik. Das konsistente Ich des Protagonisten zerfällt in antagonistische Persönlichkeitsbestandteile, die sich in fortwährender Konkurrenz bekämpfen. Die Auflösung des homogenen Ichs in eine Vielzahl heterogener Instanzen gehört zu den zentralen Themen im erzählerischen Werk Franz Kafkas. Es bestimmt bereits die Gesamtkonzeption seiner frühesten Erzählung »Beschreibung eines Kampfes«, wo der Protagonist in einen gesellschaftsbezogenen und triebgebundenen sowie in einen zu mystischer Verinnerlichung drängenden Ich-Bestandteil zerfällt. Zwischen diesen beiden Persönlichkeitsanteilen herrscht ein ständiger Kampf, wobei mal der eine, mal der andere Anteil die Oberhand gewinnt – zu einem einigermaßen stabilen Ausgleich in diesem antagonistischen Verhältnis kommt es nie. Indem Kafkas Erzählungen das Thema der Ich-Dissoziation vielfach aufgreifen und variieren, rücken sie in eine literarische Tradition ein, die von der romantischen Literatur um 1800 begründet wird und an der Wende zum 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Immer entschiedener problematisieren Autoren wie Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal die Vorstellung von einem homogenen und in sich geschlossenen Ich; statt dessen betrachten sie das Subjekt als inkonsistentes Konglomerat. Friedrich Nietzsche verspottet in »Jenseits von Gut und Böse« das »sogenannte Ich«, indem er es als bloße Fiktion des cartesianischen Rationalismus entlarvt: »Es denkt: aber dass dies ‚es‘ gerade jenes alte berühmte ‚Ich‘ sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme«.¹³ Der Wiener Physiker Ernst Mach erklärt in seinem Hauptwerk zur »Analyse der Empfindungen«, das Ich sei keine unveränderliche und scharf begrenzte Einheit, sondern lediglich ein labiler Komplex fluktuerender

¹³ Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. In: Ders.: Werke. Bd. 6/2. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1968. S. 25.

Gefühle, Stimmungen und Erinnerungen. Machs Überlegungen kulminieren in dem vielzitierten Ausspruch: »Das Ich ist unrettbar«.¹⁴ Eine weitere Erschütterung des traditionellen Subjektbegriffs geht schließlich von Freuds Psychoanalyse aus, die das Ich in unterschiedliche Seelenareale parzelliert und überdies einen Bezirk des Unbewußten etabliert, der dem unmittelbaren Zugriff des Ichs entzogen ist, obwohl er dessen Vorstellungen und Handlungen nachhaltig beeinflußt. Die traditionelle Subjektauffassung dankt spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts ab. Ihre Suspendierung ist das vielleicht auffälligste Syndrom einer kulturellen Identitätskrise, die weite Teile der deutschsprachigen Literatur von Wien bis Prag und Berlin bestimmt.¹⁵

Die Eingangspassage des »Landarztes« inszeniert den Zerfall eines Ichs in antagonistische Wesensanteile. Der Pferdeknecht spiegelt die neu erwachte Triebosphäre des Protagonisten, der Knabe dessen Drang zu einer mystisch grundierten Verinnerlichung. Beide Tendenzen beziehen sich ex negativo auf die bisherige Existenzform und verraten damit trotz ihrer gegensätzlichen Ausrichtung einen unterschwelligen Zusammenhang. Metaphorischen Ausdruck findet dieser Zusammenhang in der metonymischen Beziehung zwischen dem Dienstmädchen Rosa und der rosafarbenen Wunde des kranken Knaben.¹⁶ Daß die Tendenz zur Verinnerlichung trotz aller Gegenläufigkeit mit der gerade erst aufgebrochenen Sexualität verknüpft ist, verdeutlichen die Pferde aus dem Schweinstall, die den Arzt zu seinem Patienten führen: Die Rebellion der Triebwelt katalysiert den Aufbruch in eine vergeistigte Innenwelt, die sich ihrerseits von allem Irdischen abzulösen beginnt. Was Freud als Phänomen der Triebsublimation beschrieben hat, übersetzt Kafkas Erzählung in surreale Bilderfolgen. Nicht zufällig rücken die Pferde aus dem Schweinstall in eine spirituelle Sphäre auf. Am Schluß der Erzäh-

¹⁴ Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Nachdruck der 9. Auflage von 1922. Darmstadt 1991. S. 20.

¹⁵ Siehe hierzu Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998. S. 60–98.

¹⁶ Gerhard Kurz hat in seiner aspektreichen Studie darauf hingewiesen, daß der Arzt bei der Beschreibung der Wunde das Farbadjektiv »rosa« in die Anfangsposition eines Satzgefüges rückt und dadurch eine graphische Identität zwischen dem Dienstmädchen und der offenen Wunde in der Seite des kranken Knaben herstellt. Gerhard Kurz: Traum-Schrecken (Anm. 11). S. 126.

lung spricht der Landarzt in einer auffälligen Wendung von »unirdischen Pferden« (261). Doch auch vorher schon idealisiert er die beiden Tiere, wenn er beispielsweise erklärt, daß ihm die Pferde von »Göttern« geschickt worden seien, oder wenn er darauf hinweist, daß man das wiederholte Wiehern während des Krankenbesuchs wohl »höhern Orts angeordnet« habe, um die Untersuchung zu »erleichtern« (258). Der mit der Triebwelt verknüpfte Impuls zur Verinnerlichung wird sakralisiert, dadurch aber seiner sexuellen Dimension beraubt und zu einem gleichsam ideellen Antrieb umgedeutet.¹⁷

Bereits die Ankunft vor dem Haus des kranken Knaben signalisiert, daß der Landarzt nunmehr in eine andere Sphäre eintritt: Das Schneegestöber hat sich verflüchtigt, magisches Mondlicht erhellt den Schauplatz. Im parataktischen Telegrammstil wird die Szenerie skizziert: Die Eltern des Knaben bestürmen den Arzt und drängen ihn an das Krankenbett, die Luft im Zimmer des Jungen ist »kaum atembar« (255). Als sich der Arzt schließlich dem Knaben zuwendet, flüstert dieser ihm ins Ohr: »Doktor, laß mich sterben«. Im Todeswunsch des Jungen artikuliert sich ein radikaler Appell zur Verinnerlichung, denn nur wer alle Brücken zur Welt hinter sich abbricht und in den Augen der Mitlebenden gleichsam stirbt, kann zum authentischen Kern seiner selbst vordringen. Erst mit der Trennung von allem Gesellschaftlichen und mit der Lösung von allem Triebgebundenen kann das Ursprüngliche der eigenen Existenz entdeckt werden; das authentische Ich läßt sich nur in

¹⁷ Walter H. Sokel übersieht in seiner Interpretation des »Landarztes«, daß sich die spirituelle Dimension des Pferdegespanns einem Akt subjektiver Zuschreibung verdankt. Er versteht die Rede von den »unirdischen Pferden« ganz wörtlich. Wie aber läßt sich an der vermeintlich objektiven Idealität der beiden Tiere festhalten, wenn sie doch zusammen mit dem Pferdeknecht aus dem Schweinestall kommen? Den offenkundigen Widerspruch versucht Sokel mit einer Deutungskonstruktion aufzulösen, die nicht überzeugen kann: Das »Unreine« des Schweinestalls gründet seines Erachtens nicht nur in der animalischen Triebgebundenheit, für die der Pferdeknecht steht, sondern auch und vor allem in der notwendigen Trennung zwischen sexuellem Verlangen auf der einen und vergeistigter Existenz auf der anderen Seite: »Das Unreine, Schweinische ist also nicht die Viehische Gier allein, sondern die Spaltung zwischen Gier und Unirdischem, die Kombination des Viehischen mit dem Asketischen. Das Schweinische ist die Notwendigkeit, das Ich auf zwei solche Extreme aufteilen zu müssen, wie sie der Pferdeknecht einerseits und die Pferde anderseits darstellen«. Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. Frankfurt am Main 1983. S. 291.

der Sphäre des Todes auffinden.¹⁸ Wie aus den Reaktionen des Arztes hervorgeht, weicht er dem Aufruf des Knaben aus. Verlegen kramt er in seiner Instrumententasche. Der Junge lässt jedoch nicht nach, indem er »immerfort aus dem Bett« nach dem Landarzt tastet, um diesen »an seine Bitte zu erinnern« (255). Der Knabe unterstreicht die existentielle Dringlichkeit seines Todeswunsches, während der Arzt sich in ein erneutes Ausweichmanöver flüchtet: »[...] ich fasse eine Pinzette, prüfe sie im Kerzenlicht und lege sie wieder hin« (255). Das Verhalten des Protagonisten gegenüber dem kranken Knaben erinnert an eine analoge Szene in Kafkas fragmentarischer Erzählung vom Jäger Gracchus. In dieser Erzählung, die fast zeitgleich zum »Landarzt« entstanden ist, kommt es zu einer Aussprache zwischen dem Bürgermeister von Riva und dem Jäger Gracchus, der wie der kranke Knabe einen abgespaltenen und verdrängten Persönlichkeitsanteil seines Gesprächspartners verkörpert. Indem der Jäger den Bürgermeister von Riva fragt: »Wer bist Du?«, fordert er ihn auf, nach dem Unverwechselbaren und Wesentlichen der eigenen Existenz zu forschen. Der Angesprochene flüchtet sich indes wie der Landarzt in die etablierte Ordnung seiner Rollenexistenz und antwortet: »Der Bürgermeister von Riva« (N 308).¹⁹ Auch er weicht dem Appell zur Verinnerlichung aus, indem er sich auf seine gesellschaftliche Funktion zurückzieht.²⁰

Der Landarzt marginalisiert seinen Auftrag, der ihn an das Bett des kranken Knaben geführt hat. Er leugnet die Dringlichkeit des Hilferufs, sucht nach entlastenden Entschuldigungen für sein zögerliches Verhalten und entwickelt sich dabei fortwährend in Widersprüche: »Es bestätigt sich, was ich weiß«, erklärt er, »der Junge ist gesund« und »am besten mit einem Stoß aus dem Bett zu treiben« (256). Im ersten Satz der Erzählung

¹⁸ Im Entstehungsjahr des »Landarztes« notiert Kafka: »Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben«. KKA. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1992. S. 43.

¹⁹ KKA. Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993. Zitate aus den »Nachgelassenen Schriften und Fragmenten I« werden direkt im fortlaufenden Text durch die jeweilige Seitenzahl in Verbindung mit der Sigle N nachgewiesen.

²⁰ Siehe zu diesem Aspekt auch Thorsten Valk: Der Jäger Gracchus. In: Michael Müller (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Erweiterte Neuausgabe. Stuttgart 2003. S. 333–345.

hatte es noch geheißen, ein »Schwerkranker« warte dringend auf seine Hilfe. Der Landarzt erliegt seinen Autosuggestionen und verfällt einem larmoyanten Selbstmitleid. Er lehnt jede Verantwortung für den Knaben ab, der als Spiegelfigur doch lediglich einen verdrängten Wesensanteil seiner selbst verkörpert. »Ich bin kein Weltverbesserer und lasse ihn liegen. Ich bin vom Bezirk angestellt und tue meine Pflicht bis zum Rand, bis dorthin, wo es fast zu viel wird. Schlecht bezahlt, bin ich doch freigebig und hilfsbereit gegenüber den Armen« (256f.). Die wiederholten Ansätze zur Selbstrechtfertigung zeigen, daß der Arzt dem Appell des Knaben ausweicht und der Konfrontation mit dem eigenen Ich zu entkommen sucht. Nicht zufällig denkt er mehr und mehr an Rosa, die er anfangs dem brutalen Pferdeknecht widerstandslos überlassen hat. Die Sorge um das Dienstmädchen überlagert immer stärker die Bemühungen um den Patienten und läßt sie schließlich sogar ganz erlahmen. Der Landarzt stellt die Berechtigung seiner nächtlichen Reise in Frage. »[...] man hat mich wieder einmal unnötig bemüht«, lamentiert er, »daran bin ich gewöhnt, mit Hilfe meiner Nachtglocke martert mich der ganze Bezirk, aber daß ich diesmal auch noch Rosa hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte – dieses Opfer ist zu groß« (257). Der Arzt reflektiert seine eigene Lebenssituation; zugleich bemüht er sich, den Ausnahmecharakter seines nächtlichen Einsatzes herunterzuspielen, indem er für seine desolate Lage den »Bezirk« verantwortlich macht.

Wie der Landarzt anfangs das Dienstmädchen Rosa ihrem Geschick preisgab, so will er nunmehr auch den Knaben sich selbst überlassen. Als er seine Instrumententasche packt, um nach Hause aufzubrechen, schwenkt die Schwester des Kranken ein »schwer blutiges Handtuch« vor seinen Augen. Sogleich zeigt sich der Landarzt »irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch vielleicht krank ist« (257f.). Dieser von skrupulösen Einschränkungen durchzogene Satz macht deutlich, daß die psychischen Abwehrreaktionen des Protagonisten von einem Gegenimpuls jäh durchkreuzt werden. Anstatt aufzubrechen untersucht der Arzt noch einmal den kranken Knaben und entdeckt dabei eine »handtellergroße« Wunde in dessen rechter Seite. Die Wunde des Jungen verweist ihn auf jene verborgene Innenwelt, vor welcher er zunächst zurückschreckte, da er der Konfrontation mit dem eigenen Ich entgehen wollte. Bei der Wunde handelt es sich um ein außergewöhn-

liches Stigma, dessen ästhetisierende Beschreibung durch den Arzt an Baudelaires »Fleurs du mal« erinnert: »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags« (258). Wenn der Landarzt die Wunde des Knaben mit der Tagesöffnung eines Bergwerks vergleicht, dann ruft er eine Motivtradition auf, die sich bis in die Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. Das Bergwerk mit seinem unterirdischen Stollen-system chiffriert in der Romantik immer wieder die Tiefenschichten der menschlichen Seele. Hardenbergs Roman »Heinrich von Ofterdingen« operiert mit dieser Metaphorik ebenso wie Hoffmanns Erzählung »Die Bergwerke zu Falun«.²¹ Daß auch die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts noch von dieser Motivtradition geprägt wird, belegt exemplarisch Rilkes Gedicht »Orpheus. Eurydike. Hermes« von 1904: »Das war der Seelen wunderliches Bergwerk«, lautet gleich der Eingangsvers.²² Ob sich Kafka bei der metaphorischen Beschreibung der Wunde durch Hoffmanns »Bergwerke« anregen ließ, ist nicht sicher nachzuweisen. Es finden sich jedoch Indizien, die einen intertextuellen Bezug zumindest nahelegen. In Hoffmanns Erzählung tritt der Protagonist Elis Fröbom an die Tagesöffnung der Faluner Bergwerke; aus der dunklen Tiefe des Schachtes glaubt er »abscheuliche Untiere« aufsteigen zu sehen, die ihre »häßlichen Polypen-Arme« nach ihm ausstrecken.²³ Wie in der Tagesöffnung der Faluner Bergwerke finden sich auch in der offenen Seite des kranken Knaben seltsame Tiergestalten: Vielbeinige Würmer – »rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt« – bevölkern die klaffende Wunde (258). Folgt Elis Fröbom trotz aller Beklemmungen schließlich den Lockungen des Bergwerks, so widmet sich der Landarzt zumindest vorübergehend dem Faszinosum der Wunde, aus deren dunkler Tiefe plötzlich ein blendender Glanz hervorbricht. Es handelt sich um jenes

²¹ Siehe hierzu Thorsten Valk: Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde. Hoffmanns »Bergwerke zu Falun«. In: Günter Saße (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart 2004 (im Druck).

²² Rainer Maria Rilke: Werke. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn u. a. Bd. 1: Gedichte 1895–1910. Frankfurt am Main 1996. S. 500. An der Motivtradition des Seelenbergwerks partizipiert auch Hofmannsthals Drama »Das Bergwerk zu Falun« (1899).

²³ E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke. Hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht u. a. Bd. 4: Die Serapions-Brüder. Frankfurt am Main 2001. S. 221.

geheimnisvolle Licht, das aus dem innersten Bereich des eigenen Ichs nach außen dringt.²⁴

Mit dem Auffinden der Wunde tritt der Gedanke an Rosa in den Hintergrund, während die Tendenz zur mystischen Verinnerlichung die Oberhand gewinnt. Kennzeichnend für den Vorgang der Verinnerlichung ist zunächst, daß die Eltern des Kranken und die Ältesten des Dorfes den Landarzt entkleiden, bis er nackt dasteht. Das Ablegen der Kleider markiert den ersten Schritt im Prozeß der Loslösung aus allen gesellschaftlichen Zusammenhängen; es metaphorisiert den Rückzug auf das Individuelle jenseits sozialer Verhaltensmuster und lebensgeschichtlicher Fixierungen. Die zweite Phase in diesem mehrfach gestuften Verinnerlichungsprozeß zeigt den entkleideten Landarzt an der Seite des kranken Jungen, nachdem die Umstehenden ihn in dessen Bett gehoben haben: »Zur Mauer, an die Seite der Wunde legen sie mich« (259). Wände und Mauern besitzen im Werk Kafkas eine zentrale Funktion, verweisen sie doch immer wieder auf existentielle Grenzsituationen, in welchen die Protagonisten sich zu bewähren haben, ohne daß ihnen dies gelingt. Das Zimmer, in dem es zur Aussprache zwischen dem Bürgermeister von Riva und dem Jäger Gracchus kommt, liegt an der Hinterseite eines Hauses, »dem gegenüber kein Haus mehr, sondern nur eine kahle grauschwarze Felsenwand zu sehen war« (N 307). Ebenso verhält es sich im »Urteil«, wo Georg Bendemann seinen Vater aufsucht, um ihm mitzuteilen, daß er den in Sankt Petersburg lebenden Jugendfreund über seine bereits erfolgte Verlobung mit Frieda Brandenfeld unterrichten will: »Georg staunte darüber, wie dunkel das Zimmer des Vaters selbst an diesem sonnigen Vormittag war. Einen solchen Schatten warf also die hohe Mauer, die sich jenseits des schmalen Hofes erhob« (50). Daß es in dem Gespräch zwischen Georg und seinem Vater um eine Auseinandersetzung von existentieller Tragweite geht, verdeutlicht der Kontext der Szene: In diesem Zimmer wird Georgs gesamte Biographie verhandelt, hier spricht der Vater schließlich auch das Todesurteil über seinen Sohn. Wo Mauern im Werk Kafkas die Aussicht versperren, wo sie das Ende eines Weges markieren oder Territorien gegeneinander ab-

²⁴ Vgl. hierzu die analoge Lichtmetaphorik in der Parabel »Vor dem Gesetz«. Kafka löste diese Prosaminiatur aus dem »Prozeß«-Roman heraus und integrierte sie in den Sammelband »Ein Landarzt«.

grenzen, verweisen sie auf lebensgeschichtlich entscheidende Situationen. So auch im »Landarzt«: Der Protagonist findet sich unbekleidet im Bett des kranken Knaben wieder, auf der einen Seite berührt er die klaffende Wunde in der Seite des Jungen, auf der anderen Seite stößt er an die Zimmerwand, die ein Zurückweichen vor der Wunde unmöglich macht. Die Auseinandersetzung mit dem über Jahre verdrängten Wesensanteil erweist sich nunmehr als unumgänglich. Die letzte Stufe im Prozeß der Verinnerlichung ist erreicht, als alle Anwesenden den Raum des Knaben verlassen: »Dann gehen alle aus der Stube; die Tür wird zugemacht; der Gesang verstummt; Wolken treten vor den Mond« (259). Die Umstehenden verlassen das Krankenzimmer, selbst der Mond verbirgt sich hinter Wolken, damit es zur entscheidenden Aussprache zwischen dem Arzt und seinem Patienten kommen kann. Alle Instanzen, die den sukzessiven Verinnerlichungsprozeß des Protagonisten begleitet haben, weichen zurück, da sich die Begegnung des Ichs mit seinen bislang verdrängten Wesensanteilen nur in völliger Abgeschiedenheit zu vollziehen vermag. Im »Jäger Gracchus« entwirft Kafka eine analoge Konstellation: Hier verlassen ebenfalls alle Personen das Zimmer, bevor es zur Unterredung zwischen dem Bürgermeister von Riva und dem unbekannten Toten auf der Bahre kommt: »Der Bootsführer winkte den Trägern, das Zimmer zu verlassen, sie giengen hinaus, vertrieben die Knaben, die sich draußen angesammelt hatten und schlossen die Tür. Dem Herrn schien aber auch diese Stille noch nicht zu genügen, er sah den Bootsführer an, dieser verstand und gieng durch eine Seitentür ins Nebenzimmer. Sofort schlug der Mann auf der Bahre die Augen auf« (N 308).

Sobald sich die Umstehenden aus dem Zimmer des kranken Knaben entfernt haben, attackiert dieser den neben ihm liegenden Arzt. Es kommt zur schonungslosen Abrechnung der bislang verdrängten Innerlichkeit mit der rational formierten Rollenexistenz, die der Arzt über viele Jahre hinweg geführt hat. »[...] mein Vertrauen zu dir ist sehr gering«, erklärt der Junge seinem Bettnachbarn. »Du bist ja auch nur irgendwo abgeschüttelt, kommst nicht auf eigenen Füßen. Statt zu helfen, engst du mir mein Sterbebett ein« (259f.). Der Landarzt weiß diesen heftigen Vorwürfen nichts entgegenzusetzen und zieht sich daher wie der Bürgermeister von Riva auf seine sozial definierte Lebensform zurück: »Nun bin ich aber Arzt« (260). Zum zweiten Mal weicht der Protagonist dem Appell zur Verinnerlichung aus, indem er sich auf sein berufliches Dasein reduziert.

Er verschließt sich dem bislang abgespaltenen Persönlichkeitsanteil auch weiterhin und denkt allein an seine »Rettung« aus dem Krankenzimmer. Das Motiv des Rettens grundiert Kafkas Erzählung auf eigentümliche Weise: Als der Landarzt mit der Untersuchung des kranken Knaben beginnt, denkt er darüber nach, wie er sein Dienstmädchen »retten« könne (256). Nachdem er die Wunde in der Seite des Jungen entdeckt hat, fragt dieser ihn schluchzend: »Wirst du mich retten?« (258). Doch der Arzt rettet weder Rosa noch den kranken Knaben; am Schluß der Erzählung denkt er lediglich an seine eigene »Rettung«, die sich freilich im eskapistischen Rückzug auf das alte Rollendasein erschöpft (260). Der Landarzt will die Begegnung mit sich selbst ungeschehen machen. Er annuliert die kathartische Reduktion, die durch das Ablegen der Kleider und durch die Isolation von allen Personen metaphorisch vergegenwärtigt wurde. Die Schlußpassage der Erzählung markiert diesen erneuten Verdrängungsprozeß, indem sie die Accessoires des Amtsarztes wieder in den Mittelpunkt rückt, als dieser sich anschickt, das Haus seines Patienten zu verlassen: »Kleider, Pelz und Tasche waren schnell zusammengerafft« (260). Der Arzt distanziert sich von jenem Wesensanteil, der ihn in der Gestalt des Jungen zur Rede gestellt hat. In einem markanten Tempuswechsel findet diese Abkehr auch ihren erzähltechnischen Niederschlag: Das Präsens, das bislang die affektive Verstrickung des Landarztes in das erzählte Geschehen vergegenwärtigte, weicht einem distanzschaffenden Präteritum.²⁵

Der Landarzt will in die Normalität seiner früheren Alltagsexistenz zurückkehren. Hastig packt er seine Utensilien zusammen, springt, noch nackt, in seinen Reisewagen und treibt die wartenden Pferde mit dem bekannten Kommandoruf des Knechtes an: »»Munter!« sagte ich, aber munter ging's nicht« (261). Während die Fahrt zum kranken Knaben nur einen Augenblick dauerte, erweist sich die Rückkehr als endlose Reise durch die verschneite Nacht. Die symbolische Topographie der »Schneewüste« veranschaulicht die neue Heimatlosigkeit des Landarztes, der nunmehr dazu verdammt ist, ein Dasein »zwischen« allen Sphären

²⁵ Immer wieder kennzeichnen auffällige Tempuswechsel die narrative Ordnung der Erzählung. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht vor allem die Eingangspassage, die zunächst im Präteritum beginnt, mit dem Auftritt des Pferdeknechts jedoch unvermittelt ins Präsens umschlägt.

zu führen: Den kranken Knaben hat er verlassen, doch der Weg nach Hause ist nicht mehr zu bewältigen. Angesichts dieser aussichtslosen Situation verfällt der Landarzt seiner alten Gewohnheit, die Verantwortung für das eigene Mißgeschick anderen zuzuschreiben. Die Hauptschuld lastet er dem »beweglichen Gesindel der Patienten« an, das ihn, so seine Behauptung, umsonst zum nächtlichen Einsatz gerufen habe: »Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen« (261). Der Arzt verleugnet den Impuls zur Verinnerlichung, indem er das Läuten der Nachtglocke, das sich als lebensgeschichtliches Aufbruchssignal entschlüsseln lässt, zum Fehlalarm umdeutet. Die Behauptung, betrogen worden zu sein, erweist sich somit als nachträgliche Selbstmanipulation. In der Klage über die »blühende Praxis«, die nun verloren sei, manifestiert sich die Autosuggestion des Landarztes besonders deutlich, denn erst kurz zuvor hat er voller Selbstmitleid seine schlechte Bezahlung und seine unmenschlichen Arbeitsbedingungen angeprangert. Die alten Verdrängungsmechanismen, die durch den Orientierungsverlust des Landarztes am Beginn der Erzählung kurzzeitig ausfielen, reorganisieren sich. Doch bleibt die Begegnung des Protagonisten mit seinem ›anderen‹ Wesensanteil nicht folgenlos: Der Weg zurück in die frühere Rollenexistenz ist für immer versperrt. Der Landarzt gleicht damit in gewisser Weise dem Jäger Gracchus, der ebenfalls ein Leben zwischen allen Sphären führt – zwischen Innenwelt und Außenwelt, zwischen Leben und Tod.²⁶

²⁶ Ewald Rösch beschreibt die Lebenssituation des Landarztes am Schluß der Erzählung treffend als »doppelte Ausweglosigkeit«: Der Protagonist kann weder in seinen ehemaligen Lebensalltag zurückkehren noch in jener Sphäre heimisch werden, die der kranke Knabe vergegenwärtigt. Der Zustand einer ›doppelten Ausweglosigkeit‹ offenbart eine existentielle Aporie, die als Grundmuster in Kafkas Erzählungen immer wieder durchschimmert. Ewald Rösch: Getrübte Erkenntnis. Bemerkungen zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Landarzt«. In: Rainer Schönhaar (Hg.): Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festschrift für Josef Kunz. Berlin 1973. S. 205–243, hier S. 239f. Siehe in diesem Zusammenhang auch Detlef Kremer: Ein Landarzt. In: Michael Müller (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart 1994. S. 197–214, hier S. 212.

Der Arzt als messianischer Dichter

Kafka verknüpft in der vorliegenden Erzählung ebenso wie in anderen Prosastücken das tiefenpsychologische Dissoziationsgeschehen mit kulturgeschichtlichen und sozialhistorischen Reflexionen. Eine differenzierte Werkinterpretation, die dieser gedanklichen Komplexität Rechnung tragen will, muß daher über die Analyse der tiefenpsychologischen Sinnschicht hinausgehen und auch die soziokulturellen Diskursfelder abschreiten. Der »Landarzt« reflektiert vor allem zwei zeithistorische Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts: Einerseits thematisiert er den immer weiter um sich greifenden Säkularisierungsprozeß, andererseits setzt er sich mit der zeitgenössischen Vorstellung eines messianischen Dichtertums auseinander. Angesichts des allgemeinen Zerfalls traditioneller Ordnungssysteme verschreiben sich um die Jahrhundertwende zahlreiche Schriftsteller einer gleichsam religiösen Aufgabe: Sie wollen der Zersplitterung des modernen Lebens entgegenwirken und im Medium der Poesie eine neue Ganzheit etablieren. Autoren wie Stefan George oder Rainer Maria Rilke erheben den Anspruch, die Selbstentfremdung des modernen Subjekts durch das inspirierte Wort einer mystisch gründierten Poesie zu überwinden. Damit freilich avanciert der Dichter in ihren Augen zu einem esoterischen Sinnstifter, der die Partikularisierung einer weitgehend säkularisierten Welt aufhebt. Kafkas Erzählung scheint bei oberflächlicher Betrachtung von diesen poetologischen Reflexionen nicht berührt zu werden. Eine genaue Textanalyse vermag indes zu zeigen, daß auch der Landarzt – allerdings in einer skeptisch-pessimistischen Kontrafaktur – auf die oben skizzierte Dichtungskonzeption hin entworfen und mit charakteristischen Zügen eines messianischen Dichters ausgestattet ist. Der Landarzt und sein Patient figurieren zwei unterschiedliche Dichtertypen: Verkörpert der kranke Knabe einen Schriftsteller, der auf der Grundlage existentieller Leiderfahrung dichtet, dessen Wunde mithin den Ursprung seines künstlerischen Schaffens darstellt, so steht der Landarzt für das Gegenteil. Zumaldest in den Augen der Dorfbewohner ist er berufen, das Leiden der Menschen aufzuheben und als Dichter jene Wunde zu schließen, an der die Welt nach dem Zerfall religiöser Sinnsysteme zu verbluten droht. Erlösungshoffnungen werden an den Landarzt herangetragen, weil er scheinbar als einziger in der Lage ist, die Aporien der modernen Zivilisation zu überwinden.

Daß die Figur des kranken Knaben poetologisch kodiert ist, veranschaulicht die Erzählung mittels einiger markanter Chiffren. Die zweifellos auffälligste poetologische Metapher ist die der Verletzung. Wie bereits deutlich wurde, evoziert die Wunde in der Seite des Knaben die Tendenz des Protagonisten zur Verinnerlichung. Unter dichtungstheoretischen Gesichtspunkten verweist sie indes auf die außergewöhnliche Sensibilität des kranken Knaben, auf sein Leiden am Dasein. Der Gedanke, daß die Kunst aus einer wie auch immer gearteten Verletzung ihres Schöpfers hervorgeht, findet sich bereits in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Goethes Drama »Torquato Tasso« etwa endet mit dem emphatischen Bekenntnis, daß der moderne Dichter gerade aus der existentiellen Leiderfahrung seine kreativen Energien beziehe. Die seelische Verletzung erweist sich somit als generatives Prinzip. Auch Heine exponiert in der »Romantischen Schule« das poetologische Motiv der schöpferischen Verletzung, indem er die Poesie als »Krankheit des Menschen« bezeichnet und die Kunst mit einer kostbaren Perle vergleicht, die »eigentlich nur der Krankheitsstoff ist, woran das arme Austerthier leidet«.²⁷ Kafkas Erzählung greift die Tradition der schöpferischen Verletzung auf und unterlegt sie der Auseinandersetzung zwischen dem Landarzt und seinem Patienten: »Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt«, erklärt der kranke Junge, »das war meine ganze Ausstattung« (260). Wenn der Knabe seine Wunde mit der ästhetischen Kategorie des ›Schönen‹ in Verbindung bringt, dann unterstreicht er ihre poetologische Valenz. Erst die Verwundung macht den Dichter zum Dichter, die Verletzung ist somit Stigma und Auszeichnung zugleich: »Deine Wunde ist so übel nicht«, erklärt der Landarzt seinem jungen Patienten: »Im spitzen Winkel mit zwei Hieben der Hacke geschaffen« (260).²⁸ Auf das biblische Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl anspielend, fährt er fort: »Viele bieten ihre Seite an und hören kaum

²⁷ Heinrich Heine: Die romantische Schule. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 8/1. Hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979. S. 193.

²⁸ Diese Äußerung macht deutlich, daß Rosas Verwundung durch den Pferdeknecht das Wundmal in der Seite des kranken Knaben bildlich antizipiert. Ist dem Jungen die Verletzung »mit zwei Hieben der Hacke« zugefügt worden, so haben sich in die Wange des Dienstmädchens »zwei Zahnreihen« eingedrückt (254).

die Hacke im Forst, geschweige denn, daß sie ihnen näher kommt« (260).²⁹

Der Landarzt bezeichnet die Wunde des kranken Knaben in einer metaphorischen Umschreibung als »Blume« (258). Damit aktualisiert er eine poetologische Chiffre, die sich schon in der antiken Literatur finden läßt, etwa bei Cicero, der in seiner Abhandlung »De oratore« von den »Blumen der Worte und Sätze« spricht (verborum sententiarumque floribus).³⁰ In der antiken Rhetorik beschränkt sich der Vergleich des Wortes mit einer Blume auf den Aspekt der schmückenden Schönheit. Wenn indes Dichter wie Goethe oder Hölderlin im 18. und frühen 19. Jahrhundert diese Metaphorik wieder aufgreifen, dann schwingt noch eine andere Bedeutung mit, nämlich die Vorstellung, daß sich die Genese des poetischen Werkes ebenso wie das Aufblühen der Blume einem organischen Prozeß verdanke. Die vierte und letzte Fassung seiner Frankfurter Hymne »Diotima« eröffnet Hölderlin mit den charakteristischen Versen: »Leuchtest du wie vormals nieder, | Goldner Tag! und sprossen mir | Des Gesanges Blumen wieder | Lebenatmend auf zu dir?«.³¹ Das inspirierte Wort des Dichters gleicht einer Blume, da es wie diese bis zur vollen Blütenschönheit heranreift. In einem Brief vom 28. November 1798 bezeichnet Hölderlin gegenüber seinem Bruder das »lebendige Wort« als »lebendige Blume«.³² Wenn Kafkas Landarzt die Wunde des Knaben, die dessen Dichtertum chiffriert, als Blume bezeichnet, bezieht er sich unverkennbar auf den hier erläuterten poetologischen Traditionshorizont. Die Wunde – und das ist in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung – verrät gerade jene Lebendigkeit, die der Dichtung bei Goethe oder Hölderlin über das topisch fixierte Motiv der Blume attestiert wird. Der kranke Knabe zeigt sich »geblendet durch das Leben in seiner Wunde«, nachdem er vom Arzt die Auskunft erhalten hat: »An dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde« (258). Hier zeigt sich die doppelte Kodierung der Blume, die einerseits das lebendige Wort

²⁹ Der Schlußsatz des biblischen Gleichnisses lautet: »Denn viele sind gerufen, aber nur wenige auserwählt« (Mt. 22,14).

³⁰ Cicero: De oratore, III 96.

³¹ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Jochen Schmidt. Bd. 1: Gedichte. Frankfurt am Main 1992. S. 179.

³² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe (Anm. 31). Bd. 3: Briefe. Frankfurt am Main 1992. S. 320.

des Dichters metaphorisiert, in ihrer motivischen Verknüpfung mit der Wunde des Jungen indes zugleich auch als Todesmal figuriert.³³

Der kranke Knabe verkörpert einen Schriftsteller, der aus seinem seelischen Leiden ein literarisches Kunstwerk extrahiert. Die existentielle Leiderfahrung bildet die Basis und den lebensgeschichtlichen Bezugsrahmen seiner Poesie; sie generiert Kunst, indem sie Leben aufzehrt. »Wirst du mich retten?«, fragt der kranke Knabe den Landarzt, da er um die Folgen der »schönen« Wunde weiß, die seine »ganze Ausstattung« darstellt (260). Während die Poesie des Knaben unter dem Signum einer unheilbaren Wunde und im Zeichen eines vorzeitigen Todes steht, exponiert sich das Dichtertum des Landarztes im Kontext einer Überwindung des Leidens. Es wird getragen von den religiösen Erlösungshoffnungen der Dorfbewohner, die nach dem Erlöschen traditioneller Glaubensgewissheiten auf das Heilswerk des Landarztes vertrauen. Dieser tritt in seiner Eigenschaft als messianischer Dichter die Nachfolge eines Geistlichen an: »Der Pfarrer sitzt zu Hause und zerzupft die Meßgewänder, eines nach dem andern; aber der Arzt soll alles leisten mit seiner zarten chirurgischen Hand« (259). Die zarte Hand des Arztes verweist metaphorisch auf die schreibende Tätigkeit des Dichters, der nach dem Untergang der überlieferten Glaubensinhalte neue Erlösungsmythen zu entwerfen hat. »Verbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken«, erklärt der Landarzt angesichts der ultimativen Heilserwartungen, mit denen die Eltern des kranken Knaben sowie die Dorfbewohner an ihn herantreten. Nicht nur am kranken Knaben, sondern an allen Anwesenden soll er sein Erlösungswerk verrichten; als Sinnstifter soll er weltanschauliche »Rezepte schreiben«, die das Sinnvakuum wieder auffüllen, das die Säkularisierung hinterlassen hat (257). Die kollektive Hoffnung auf ein gleichsam universales Heilgeschehen artikuliert sich vor allem in der Schlußpartie der Erzählung, wo der Schulchor zu einem Gesang anhebt, der als säkulare Kontrafaktur die christliche Weihnachtsbotschaft parodiert: »Freuet Euch, Ihr Patienten, | Der Arzt ist Euch ins Bett gelegt!« (261). Spätestens

³³ Eine ähnliche Doppelkodierung des Blumenmotivs findet sich in Trakls Sonett »Das Grauen«. Im zweiten Quartett erklärt das lyrische Ich: »Dumpfe Fieberglut | Läßt giftige Blumen blühn aus meinem Munde, | Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde| Blaß schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut«. Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. 2 Bände. Hg. von Walther Killy und Hans Szkenar. Salzburg 1969. Bd. 1. S. 220.

hier wird deutlich, daß sich die Hoffnungen der Umstehenden nicht nur auf die Heilung des kranken Knaben richten, sondern auf die der ganzen Menschheit.³⁴

Mit großer Virtuosität inszeniert die Erzählung die heilsgeschichtlichen Erwartungen der Dorfbewohner. Der Schauplatz des Krankenzimmers gleicht mehr und mehr dem Stall zu Bethlehem, in dem Jesus Christus das Licht der Welt erblickte. Die beiden Pferde, die den Landarzt zu seinem Patienten gebracht haben, übernehmen die Rolle von Ochs und Esel, indem sie ihre Köpfe durch ein Fenster ins Zimmer stecken und aufmerksam den kranken Knaben betrachten (256). Musizierende Schüler fungieren als Engelschor, während die Dorfältesten die Rolle der Hirten adaptieren. Sie lösen das vermeintliche Heilgeschehen aus der privaten Familiensphäre und überführen es in einen öffentlichen Bezugsrahmen (259). Die Ereignisse rund um das Krankenbett erinnern an ein Krippenspiel, das allerdings, einer barocken Tradition folgend, die Passionsgeschichte präfiguriert: Alludiert die Wunde des kranken Knaben die Seitenwunde des gekreuzigten Christus, so verweist das blutige Tuch, das die Schwester des Jungen während der Untersuchung schwenkt, auf das Schweißtuch der heiligen Veronika – Geburt und Passion werden kunstvoll übereinander geblendet. Unverkennbar bezieht die Erzählung das Schicksal des kranken Knaben auf die Geschichte des leidenden und sterbenden Christus. Der Arzt hingegen gleicht einem klerikalen Funktionär, der am Bett des unheilbar Kranken das Sterbesakrament erteilt. Auf die angstvolle Frage des Jungen, ob seine Wunde tatsächlich eine Auszeichnung darstelle, antwortet er voller Zynismus: »Es ist wirklich so, nimm das Ehrenwort eines Amtsarztes mit hinüber. Und er nahm's und wurde still« (260).

Der kranke Knabe, der ein auf existentielle Leiderfahrung gegründetes Dichtertum verkörpert, adaptiert die Züge des sterbenden Christus. Der Arzt jedoch, der als messianischer Dichter jenes Amt übernommen

³⁴ Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang der intertextuelle Bezug auf die Schlusszene in Flauberts »Légende de saint Julien l'hospitalier«. Kafka hat die Heiligenlegende aus den »Trois Contes« schon früh in der Übersetzung von Ernst Hardt gelesen, wie ein Brief an Grete Bloch vom 8. Mai 1914 belegt. Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt am Main 1967. S. 573. Inwiefern es sich bei der Schlusspartie des »Landarztes« um eine Kontrafaktur der »Légende« handelt, erörtert Ewald Rösch: Getrübte Erkenntnis (Anm. 26). S. 236f.

hat, das früher von Geistlichen ausgeübt wurde, gewinnt das Profil eines überforderten Seelsorgers. Er ist seiner Aufgabe nicht gewachsen und vermag das ihm übertragene Amt eines neuen, gleichsam säkularen Sinnstifters nicht auszufüllen; er reagiert unwillig auf die Ansprüche der Dorfbewohner und will sich aus seiner Verantwortung stehlen. Zwar ist er zum Retter erkoren, doch kann er weder den kranken Knaben noch einen anderen Patienten retten. Die Dorfbewohner sind indes nicht bereit, den Landarzt aus seinem Amt zu entlassen. Da der Geistliche abgedankt hat und seine Meßgewänder zerzupft, hoffen sie, von aller Tradition abgeschnitten, auf die dichterischen Heilsangebote des Landarztes. Im Medium der Kunst soll dieser wieder vermitteln, was durch den Säkularisierungsprozeß verloren ging. Die Heilserwartungen, mit denen die Dorfbewohner an den Arzt herantreten, stehen im Zeichen einer tiefen gesellschaftlichen Verunsicherung. Deshalb gewinnen sie auch jene ultimative Dringlichkeit, die im Gesang des Schulchores anklingt: »Entkleidet ihn, dann wird er heilen, | Und heilt er nicht, so tötet ihn! | 'Sist nur ein Arzt, 'sist nur ein Arzt« (259). Der Schulchor, der diese Verse auf eine »äußerst einfache Melodie« vorträgt, macht die Daseinsberechtigung des Landarztes von seinem Erlösungswerk abhängig. Wenn er nicht heilt, dann ist er kein messianischer Dichter, der die Menschen aus ihrer metaphysischen Obdachlosigkeit herauszuführen vermag; dann ist er nur ein gewöhnlicher Arzt, ein gewöhnlicher Dichter, der keine welterlösenden Rezepte ausstellen kann. Kafkas Erzählung macht deutlich: Zeiten der Krise sind Geburtsstunden messianischer Dichter. Doch solche Dichter gleichen hilflosen Ärzten, denn jene Wunden, zu deren Behandlung sie aufgerufen sind, lassen sich nicht schließen.

Hofmannsthal-Bibliographie

1.9.2002 bis 31.8.2003

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.] H.v.H': Gesammelte Werke in zwei Bänden. Band I: Gedichte und Prosa. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping; mit Anmerkungen und einer Zeittafel von Frank Zipfel. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag, 2003 [Winkler Weltliteratur]. 892 S. – Aus dem Inhalt: Gedichte: – *Was ist die Welt? – Für mich – Prolog zu dem Buch »Anatol« – Vorfrühling – Erlebnis – Psyche – Weltgeheimnis – Ballade des äußeren Lebens – Über Vergänglichkeit – Zuweilen kommen niegeliebte Frauen – Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen – Die Stunden! – Die Beiden – Ein Traum von großer Magie – Manche freilich ... – Nox portentis gravida – Lebenslied – Gute Stunden – Der Jüngling in der Landschaft – Der Jüngling und die Spinne – Der Kaiser von China spricht: – Verse auf ein kleines Kind – Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer – Reiselied – Auf den Tod des Schauspielers Mitterwurzer – Reiselied – Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller – Großmutter und Enkel – Im Grünen zu singen – Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt: – Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer – Vor Tag – Josef Kainz zum Gedächtnis – Verse, auf eine Banknote geschrieben – Einem der vorübergeht (2. Fassung) –*

Nach einer Dantelecture. Erzählungen: Gerechtigkeit – Das Märchen der 672. Nacht – Soldatengeschichte – Reitergeschichte – Erlebnis des Marschalls von Bassompierre – Lucidor – Die Frau ohne Schatten. – Andreas –. Erfundene Gespräche und Briefe: Über Charaktere im Roman und im Drama – Ein Brief – Das Gespräch über Gedichte – Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe – Die Briefe des Zurückgekehrten. Reiseprosa: Die Wege und die Begegnungen – Südfranzösische Eindrücke – Augenblicke in Griechenland – Reise im nördlichen Afrika – Sizilien und wir. Reden und Aufsätze: Algernon Charles Swinburne – Gabriele D’Annunzio (1893) – Französische Redensarten – Die Duse im Jahre 1903 – Sebastian Melmoth – »Tausendundeine Nacht« – Balzac – Über die Panomime – Blick auf Jean Paul, 1763–1913 – Goethes »West-östlicher Divan« – Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen – Österreich im Spiegel seiner Dichtung – Shakespeare und wir – Maria Theresia – Preuse und Österreicher – Die Idee Europa – Rede auf Beethoven – Worte zum Gedächtnis Molières – Schöne Sprache – Festspiele in Salzburg – Rede auf Grillparzer – Deutsches Lesebuch – Ansprache bei Eröffnung des Kongresses der Kulturverbände in Wien – Das Schriftum als geistiger Raum der Nation – Gotthold Ephraim Lessing. Aufzeichnungen: Buch der Freunde – Ad me ipsum (1916–1929).

1.2. Auswahlausgaben, einzelne Werke

Dramatische Werke

Lyrik

Prosa

Ein Brief

[1.2.01.] *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (Faksimile) und einem Fax aus der Zukunft an Lord Chandos von Durs Grünbein. Mit einem Nachwort von Rudolf Hirsch und Nachbemerkung von Manfred Schlösser. Berlin: Agora Verlag 2002 [= 32. Erato Druck im Agora Verlag – Erste Edition 1975]. 72 S. – Aus dem Inhalt: *Ein Brief*. Transkription und Faksimile der einzigen Handschrift. – Durs Grünbeins »An Lord Chandos«. Ein Fax aus der Zukunft von Durs Grünbein. Transkription und Faksimile der Handschrift (Berlin, 2002).

Rezension: Lorenz Jäger: Ein Brief und ein Fax. Erleuchtung durch Gießkannen: H's *Lord Chandos*. In: FAZ Nr. 193. 21.8.2003. S. 30.

Reitergeschichte

[1.2.02.] The Dedalus Book of Austrian Fantasy: 1890–2000. Ed. By Mire Mitchell. 421 S. Sawtry: Dedalus, 2002. – Aus dem Inhalt: *Reitergeschichte*. – Rezension: A.S. Byatt. In: Guardian Weekly 19.–25.6.2003. S.20.

1.3. Übersetzungen der Werke Hofmannsthals

Bulgarisch

[1.3.01.] H.v.H': Prosaische Schriften. Österreichische Bibliothek – Serie »Prosa« – 001 /2002. Übersetzung: Ivo Milev. Sacharij Stojanov Verlag, 2002. 255 S. mit Abb. – Aus dem Inhalt: Vorwort des Übersetzers Ivo Milev und von Nilmkolaj Liliev – *Ein Brief* (1902) – *Das Märchen der 672. Nacht* – *Andreas oder die Vereinigten* – Reisebilder: *Südfranzösische Reise* – *Sommerreise* – *Augenblicke in Griechenland* – *Sizilien und wir* – *Die Briefe des Zurückgekehrten*.

Italienisch

[2.7.2.1.24.]

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum erstenmal veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken

Drama

[2.1.1.01.]

Lyrik

Manche freilich ...

[1.4.01.] Stimmporträt H.v.H's, aufgenommen am 22. April 1907 im Phonogrammarchiv von Fritz Hauser. CD-Ausgabe, mit Transkription beigelegt: Hjb 10/2002 [2.2.01.], S. 178f.:Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv: H.v.H' und Schriftsteller seiner Zeit (Anton Bettelheim, Raoul Auernheimer, Julius Gans von Ludassy, Arthur Schnitzler, Josef Pop-

per-Lynkeus, Victor Léon, Leo Feld, Max Burckhard, Anton Wildgans.
OEAW PhA CD 4, 2002.

Prosa

1.5. Tagebuchaufzeichnungen, Notizen

1.6. Briefe

1.6.1. Briefsammlungen

1.6.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an

Felix Salten

[1.6.2.01.] H' an Felix Salten, 1891; Faksimile. In: HJb 10/2002 [2.2.01.]. S. 104f.

1.6.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte Briefe) an Hofmannsthal

1.7. Bildnisse

1874

[2.8.8.02.] H.v.H' auf den Armen seiner Amme, 1874. In: HJb 10/2002 [2.2.01.]. S. 113.

1877

[2.8.8.02.] H.v.H' mit Buch, 1877. In: HJb 10/2002 [2.2.01.]. S. 114.

1929

[2.8.8.02.] H' auf dem Totenbett, 1929. In: HJb 10/2002 [2.2.01.]. S. 115.

o.J.

[2.1.1.01.] Porträt H.v.H's im Profil, Kreidelithographie von Emil Stumpp (1886–1941).

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.0.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Joachim Seng: Zum H'-Archiv. Jahresbericht 2001/2002. Jb-FDH 2002. S.356–365 m. Abb. – Aus dem Inhalt: Rückblick auf die Ausstellung: »Leuchtendes Zauberschloß aus unvergänglichem Material«. H' und Goethe. – Zum Handschriften-Zuwachs: *Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern* 1913/14 (faks., Abb. 16); einige Blätter mit Aufzeichnungen zu H's Goethe-Einleitungen: Typoskript der *Einleitung zu Goethes »West-Östlicher Divan«* (1913); Entwürfe zur Buchbesprechung: *Die Briefe des jungen Goethe* (1903/1904); Aufzeichnungen zu H's *Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckorónski*; Handschriften zu dem Fragment *Semiramis / Die beiden Götter* (1905/1922); Typoskript zur Betrachtung *Die Ironie der Dinge* (1921); Handschriften zu den Erzählungen: *Gerechtigkeit* (1893); *Der goldene Apfel* (1897); *Knabengeschichte* (1906); H's Habilitationsschrift: *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) mit eigenhändigen Bleistiftnotizen; H's Vorwort: *Wert u. Ehre deutscher Sprache* (1927); Manuskript: *Gotthold Ephraim Lessing* (1929); Dokumente aus H's Umkreis; Brief von Elias Canetti vom 8. März 1978 (kritische Rezeption des Dichters); Porträt H's im Profil, Kreidelithographie von Emil Stumpp (1886–1941).

2.0.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hofmannsthals

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Zur Kritischen Ausgabe sämtlicher Werke H.v.H's. Jahresbericht 2001/2002. In: JbFDH 2002. S. 375–377.

2.0.3. Berichte über Einzel- oder Werkausgaben

2.0.4. Bibliographien, Indices

[2.1.4.01.] H'-Bibliographie 1.7.2001 bis 31.8.2002. Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid. In: Hjb 10/2002 [2.2.01.]. S. 391–417.

2.1. Periodica

[2.2.01.] HJb – Zur europäischen Moderne 10/2002. Im Auftrag der H.v.H'Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br.: Rombach, 2002. 446 S. m. zahlr. Abb. u. einer CD. – Aus dem Inhalt:

Ludwig Dietz: Verfasserangaben Franz Bleis für Artikel seiner Zeitschrift der Anonymen »Der Lose Vogel«. Zu Attributionen an Robert Musil und Rudolf Borchardt. – Zwei frühe Rezensionen zu Arthur Schnitzlers Spätwerken »Fräulein Else« und »Therese«. Vorgestellt und kommentiert von Astrid Lange-Kirchheim. – Elsbeth Dangel-Pelloquin: »Das kleine Falsificat«. Ein Spiel von Original und Fälschung mit H's *Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière*. [2.5.09.] – Heinz Hiebler: »... mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert ...«. H' und die Medienkultur der Moderne [2.8.8.02.]. Beilage: CD [1.4.01.]. – Bernhard Neuhoff: Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und H' [2.9.06.]. – Gabriele Brandstetter: Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität. – Caroline Pross: Das Gesetz der Reihe. Zum Verhältnis von Literatur, Wissen und Anthropologie in Schnitzlers »Reigen«. – Otto Neudeck und Gabriele Scheidt: Prekäre Identität zwischen romantischer und galanter Liebe. Zu Zerfall und Restituierung des Subjekts im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. – Bernd Stiegler: Raoul Hausmanns Theorie der Optophonetik und die Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung durch die Kunst. – H.v.H'- Gesellschaft: Mitteilungen.

Rezension von Hansres Jacobi: H' und die modernen Medien. In: NZZ Nr. 50. 1./2. 3.2003. S. 36.

2.2. Tagungsberichte, Ausstellungen

[2.1.1.01.]

2.3. Darstellungen zur Biographie

[2.5.01.]

2.4. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Peter Altenberg

[2.5.01.] Lunzer, Heinz, Victoria Lunzer-Talos: Peter Altenberg – Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur. In Zusammenarbeit mit Andrew Barker, Hermann Böhm, Bernhard Denninger u. a. Salzburg/Wien u. a.: Residenz Verlag, 2003. – Zu H.v.H': passim.

Henri Frédéric Amiel

[2.5.02.] Ripoli, Marco: Alle origini di una crisi: H' e il diario di Henri-Frédéric Amiel. In: Annali di Ca'Foscari 40 (2001). N 1/2. S. 141–172.

Hermann Bahr

[2.5.03.] Dramatika Viedenskej moderny: Arthur Schnitzler, H.v.H', Hermann Bahr, Karl Kraus. Hg.: Moritz Csáky u. a. Bratislava: Divadelny Ustav 1999. 220 S.

Walter Benjamin

[2.9.06.]

Paul Ernst

[2.5.05.] Niefänger, Dirk: Historische und historistische Textverfahren: Skizzenhaftes zu Paul Ernst und H.v.H' im Kontext einer »historistischen« Moderne. In: Historismus und Moderne. Hg.: Harald Tausch. Würzburg: Ergon-Verlag, 1996. S. 181–190.

Sigmund Freud

[2.9.06.]

Stefan George

[2.5.06.] Nutt-Kofoth, Rüdiger: Dichtungskonzeption als Differenz: Vom notwendigen Scheitern einer Zusammenarbeit zwischen George und H'. In: Literarische Zusammenarbeit. Hg.: Bodo Plachta. Tübingen: Niemeier, 2001. S. 217–243.

Johann Wolfgang von Goethe

[2.9.07.]

[2.9.10.]

[2.8.4.02.]

Gerhart Hauptmann

[2.7.2.1.19.]

Franz Kafka

[2.5.07.] Giavotto, Anna Lucia: La ricerca delle radici: H', Rilke, Kafka. In: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne 11. 2001. S. 33–49.

Harry Graf Kessler

[2.5.08.] Barzantny, Tamara: Harry Graf Kessler und das Theater. Autor – Mäzen – Initiator 1900–1933. Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2002. 331 S. – Aus dem Inhalt: Zu H. v. H' passim, besonders in: III.2.1. Wiener Ambitionen: Reinhardt, Bahr und H' in Weimar (S. 84–109); IV. Berlin – Paris – London: Kesslers Katalysatorfunktion in der europäischen Theaterszene (1903–1914): 1. Edward Gordon Craig 2. Max Reinhardt 3. Paris 4. H.v.H': Die Frage der künstlerischen Kooperation – *Josephslegende* (S. 123–187).

Heinrich von Kleist

[2.8.8.01.]

Karl Kraus

[2.5.03.]

Jean Baptiste Poquelin gen. Molière

[2.5.09.] Dangel-Pelloquin, Elsbeth: »Das kleine Falsificat« – Ein Spiel von Original und Fälschung in H's *Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière*. In: HJb 10/2002 [2.2.01.]. S. 59–88.

Johann Nepomuk Nestroy

[2.5.10.] Thomasberger, Andreas: Nestroy, ein Lehrer H's? In: Nestroyana 21, 2001. S. 72–79.

Novalis (Friedrich von Hardenberg)

[2.7.2.1.21.]

Rainer Maria Rilke

[2.5.07.]

Arthur Schnitzler

[2.5.03.]

[2.5.11.] Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften/Contemporaneities. Hg.: Ian Foster und Florian Krobb. Bern u.a.: Peter Lang, 2002 [= Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Bd. 4]. 412 S. – Aus dem Inhalt: Zu H': passim, besonders: I. Foster/F. Krobb: Einleitung: Arthur Schnitzlers synchrone und diachrome Zeitgenossenschaften.

Richard Strauss

[2.5.12.] Matsumoto, Michisuke: Der Streit um Zerbinetta. H.v.H' und Richard Strauss. In: Doitsu bungaku (2001) N. 107. S. 61–71 (in japan. Sprache; deutsche Zusammenfassung S. 70f.).

[2.8.4.02.]

[2.5.13.] Reich-Ranicki, Marcel: Also spielen wir Theater. Die Kraft des Komponisten drohte seinen prominenten Librettisten zu ersticken: Zur Zusammenarbeit zwischen H.v.H' und Richard Strauss. In: FAZ Nr. 136. 14. 6. 2003. S.41 mit der Abb. eines Scherenschnittes von 1914. – Nachbemerkung o. Angaben: H'. In: FAZ Nr.140. 20. 6. 2003. S. 34.

Anton Wildgans

[2.5.14.] Leser, Norbert: H. v. H' und Anton Wildgans: Manuskript Archiv (Innsbruck). Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. Innsbruck 19 (2000). S. 20–29.

2.5. Werkgeschichte und Herausgebertätigkeit

2.6. Werkdarstellungen

2.6.1. Gesamtdarstellungen

[2.7.1.01.] A Companion to the works of H.v.H'. Ed.: Thomas A. Kovach. Camden House, 2002 [= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture]. – Aus dem Inhalt: Thomas A. Kovach: Introduction: H' today – Contexts: Hinrich C. Seeba: H' and Wiener Moderne: The Cultural Context – The Writings: Andreas Thomasberger: H's Poems and Lyric Dramas – Ellen Ritter: H's Narrative Prose: The Problem of Individuation – Thomas A. Kovach: H's *Ein Brief*. Chandos and His Crisis – Benjamin K. Bennett: H's Theater of Adaptation – Joanna Bottenberg: The H' – Strauss Collaboration – W. E. Yates: H's Comedies – Judith Beniston: H' and the Salzburg Festival – Katherine Arens: H's Essays: Conservation as Revolution – The Legacy: Nina Berman: H.v.H's Political Vision – Douglas A. Joyce: H' Reception in the Twentieth Century.

2.6.2. Gattungen

2.6.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

Libretto

[2.7.2.1.01.] Pulvirenti, Grazia: Il settecento nei libretti di H.v.H'. In: Studi germanici 38. 2000. S. 297–319.

Rezension zu: Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2002 (10/2002 [2.7.2.1.04.]), von: czz. In: NZZ Nr. 297. 21./22. 12.2002. S. 36.

Einzelnes

Die Ägyptische Helena

[2.9.05.]

Alexander-Fragment

[2.9.05.]

Alkestis

[2.9.05.]

Ariadne auf Naxos

[2.5.12.]

[2.9.05.]

[2.7.2.1.02.] Programmschrift der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2003: Hiebler, Heinz: »Hier kam alles zu allem!« Ironische Konstellationen in und um H's *Ariadne auf Naxos* (1916). S. 8–15. – Jürgen Maehder: Die artifizielle Synthese der Obergattungen in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos*. S. 37. – Ronny Dietrich: An-Verwandlungen. S. 45.

Ascanio und Gioconda

[2.7.2.1.03.] Rossbacher, Karlheinz: Sucher in und Sucher. H.v.H's Tragödienfragment *Ascanio und Gioconda* (1892). In: »Die Décadence ist da«. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. Hg.: Gabriele Radecke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Elektra

[2.9.05.]

Die Furien

[2.5.08.]

Idylle

[2.9.05.]

Jedermann

[2.7.2.1.04.] Keith-Smith, Brian: From Hagedorn to Süskind: Essays on German Literature. Lewiston u. a.: Mellen, 2000. Aus dem Inhalt: H.v.H's Weltgeheimnis and the theme of love reinterpreted with the help of manuscript material. (zuerst 1974), S. 127–136. – Der Mondseer *Jedermann* (zuerst 1985), S. 155–172. – »Muss der Titel einer Thatsache entsprechen?«: H.v.H's *Prolog zu dem Buch Anatol* (zuerst 1990), S. 137–153.

Josephslegende

[2.5.08.]

Die Lästigen

[2.5.09.]

Ödipus und die Sphinx

[2.7.2.1.05.] Stephan, Inge: *Ödipus und die Sphinx*: Zu einer Geschlechterkonfiguration in der Moderne. In: Deutschlandforschung 6. 1997. S. 98–115.

[2.7.2.1.06.] Gheri, Paola und Lucia Perrone Capano: Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco. Pisa: Edizioni ETS, 2002. 168 S. – Aus dem Inhalt: I. Legami Inter-Testuali: Intertestualità e critica delle fonti – L'»angoscia dell'influenza« – Riscrivere Edipo: H.v.H' e Thomas Mann (S. 7–28). II. Edipo e la Retorica della Totalità: *Ödipus Und die Sphinx* di H.v.H': 1. H' e la tradizione 2. H', Sofocle e Péladan 3. *Ödipus und die Sphinx* come prologo dell' Edipo Re 4. Le ragioni mistiche dell'opera 5. La malattia Moderna della scrittura 6. »Tutta l'arte moderna diventa decomposizione« (S.29–66).

[2.9.05.]

Pentheus-Fragment

[2.9.05.]

Der Rosenkavalier

[2.7.2.1.07.] Stutzer, Dietmar: Das Märchen vom Ochs: Der *Rosenkavalier* hat 1911 wirklich existiert – in Niederösterreich. In: Morgen (2001). H. 6/7. S. 38–40.

[2.5.08.]

Der Schwierige

[2.7.2.1.08.] Kofler, Peter: *Der Schwierige* von H.v.H': Die Geburt der Komödie aus der Gebärde der Melancholie. In: Geste und Gebärde: Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne. Hg.: Isolde Schif-fermüller. Innsbruck u. a.: Studien-Verlag: Bozen, 2001. S. 158–188.

[2.7.2.1.09.] McKenzie, John R.P.: »Wahrhaft das Sacrament«: H's *Der Schwirige* and the sacrament of matrimony. In: MLR 96 (2001). N.2. S. 397–419.

Der Tör und der Tod

[2.7.2.1.10.] Wucherpfennig, Wolf: Die Jünglinge und der Tod von Wien. In: Jugend: Psychologie – Literatur – Geschichte; Festschrift für Carl Pietzcker. Hg.: Klaus Michael Bogdal u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 193–208.

[2.7.2.1.11.] Eichner, Hans: Against the Grain: Huysman's »A Rebours«, Wilde's »Dorian Gray«, and H's *Der Tör und der Tod*. In: H. E.: Against the Grain: Selected Essays – Gegen den Strich: Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Rodney Symington. Bern: Peter Lang, 2003.

Lyrik

Allgemeines

[2.7.2.1.12.] Wieland, Klaus: Formen und Funktionen personaler Identitätskonflikte in der Lyrik H. v. H's. In: Recherches Germaniques 31. 2001. S. 85–111.

[2.7.1.01.]

[2.7.2.1.13.] Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne. Festschrift für Christoph Perels. Hg: Konrad Feilchenfeldt u. a. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2003.

Prosagedichte

[2.7.2.1.14.] Kohlroß, Christian: Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000 [= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 303]. 263 S. – Aus dem Inhalt: Die poetische Vermittlung der Begriffe bei H': *Ein Brief – Das Gespräch über Gedichte*. S. 59–71.

[2.7.2.1.15.] Wunberg, Gotthart: »Ohne Rücksicht auf Inhalt, lauter Venerabilia«: Überlegungen zu den Prosagedichten H.v.H's. In: 2001 (zuerst 1993). S. 290–300.

Einzelnes

Glückliches Haus

[2.7.2.1.16.] Weinzierl, Ulrich: Wanderphantasien. In: Frankfurter Anthologie: Gedichte und Interpretationen. Hg.: Marcel Reich-Ranicki: Frankfurt a.M./Leipzig: Insel Verlag, 2001. S. 97–100.

Lebenslied

[2.8.1.03.]

Prolog zu dem Buch »Anatol«

[2.7.2.1.04.]

Weltgeheimnis

[2.7.2.1.04.]

Prosa

Allgemeines

[2.7.2.1.17.] Nehring, Wolfgang: Das Unheimliche hinter den schönen Dingen: Zu H's Erzählstrukturen. In: Erzählstrukturen: Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Hg.: Károly Csúri und Géza Horvath. Szeged: Institut für Germanistik an der József-Attila-Universität, 1999, Bd. 2 [Acta Germanica, 10], S. 82–93.

[2.7.2.1.18.] Nehring, Wolfgang: Das Unheimliche in H's frühen Erzählungen: Zum Zusammenhang von Form und Gehalt. In: *Studia austriaca*. Ed. Fausto Cercignani. Milano: Ed. dell' Arco Bd. 9: H.v.H', Imma von Bodmershof, Thomas Bernhard, Peter Handke, Robert Musil, Elfride Jelinek, Christoph Ransmayr, August Ernst von Steigentesch. 2001. S. 9–23.

[2.7.1.01.] Einzelnes

Augenblicke in Griechenland

[2.7.2.1.19.] Santini, Daria: »Wir wollen in uns spazierengehn«: Gerhart Hauptmann's and H.v.H's Greek travel writings. In: Oxford German studies 29. 2000. S. 131–154.

Brief des letzten Contarin

[2.7.2.1.20.] Jäger, Lorenz: Schöner Verlust: Chandos und die Börse. In: FAZ Nr. 229. 2.10.2002. S. N 3.

Ein Brief

[2.8.2.02.]

[2.8.2.01.]

[2.7.2.1.21.] Zeck, Jürgen: Zwei Dialoge im Dialog: Der »Monolog« von Novalis und *Ein Brief* von H'. In: Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Hg.: Richard Brittnacher und Fabian Stoermer. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2000. S. 132–148.

[2.7.2.1.22.] Kilian, Esther: Der Augenblick in der Stimme ohne Sprache: ein sprachlicher Versuch über das, was den Dichter Chandos sprachlos

macht und doch ihm zur Sprache gereicht; *Ein Brief* von H.v.H'. In: »Alles ist nicht es selbst«: Das kairotische Gedächtnis der Dichtung. Hg.: Gert Hofmann und Esther Kilian. Aachen: Shaker, 2001. S. 81–92.

[2.8.2.05.]

[2.7.2.1.23.] Sharman, Gundula M.: Twentieth-Century Reworkings of German Literature. An Analysis of six fictional Reinterpretations from Goethe ot Thomas Mann. Camden House, 2002. 221 S. Aus dem Inhalt: Constellation of Character: Goethe's »Die Wahlverwandtschaf-ten«; H.v.H's The Chandos Letter; and Banville's »The Newton Letter«. S. 151–174.

[3.02.]

[2.7.2.1.24.] H.v.H' – Lettera di Lord Chandos. Panoptikon. Rivista di cultura mitteleuropea. Seregno/Milano: Herren haus Edizioni, 2002. Aus dem Inhalt: Alessandra Iadicicco: Eugenio Borgna lettore di *Ein Brief*; Andrea Sandri, Sofar. Il suono iniziale dell'indicibile. – Aus dem Inhalt: Introduzione – H.v.H': *Ein Brief* – Mario Bernardi Guardi: H.v.H': Lettera di Lord Chandos. Ipotesi di un poscritto – Marino Freschi: La grande Madre della Mitteleuropea – Massimo Donà: Delle cose mute. Parola poetica e parola significante – Amelia Valtolina: In forma di desi-derio – Alfio Bosatra: Dentro le parole. H' tra Lord Chandos e L'uomo difficile – Romano Gasparotti: Pensare con il cuore. Sui temi della lingua sconosciuta e delle cose mute nel *Chandosbrief* – Flavio Ermini: Il pare-taio – Matteo Brega: Lord Chandos ovvero lo smarrimento del grande stile – Edoardo Massimilla: L'arte pura e la sfinge della conoscenza. Una lettera di Edmund Husserl a H.v.H' – Frammenti e Miniature: Cristina Beretta Rebus. Il ritorno di Filip Latinovicz (1932) di Miroslav Krleza; Cesare Legramanti: Sull'indicibilità della sofferenza; Eugenio Borgna lettore di *Ein Brief*; Andrea Sandri, Sofar. Il suono iniziale dell'indicibile.

[2.7.1.01.]

Das Märchen der 672. Nacht

[2.7.2.1.25.] Csúri, Károly: Jugendstil als narratives Kontruktionsprinzip: Über H's *Das Märchen der 672. Nacht*. In: Erzählstrukturen: Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Hg.: Károly Csúri und Géza Horvath. Szeged: Institut für Germanistik an der József-Attila-Universität. Bd. 1. 1998 [Acta Germanica, 7]. S. 36–53.

Erlebnis des Marschalls von Bassompierre

[2.7.2.1.26.] Vogel, Juliane: H. v. H': *Das Erlebnis des Marschalls von Bassom-*

pierre. In: Literatur um 1900: Texte der Jahrhundertwende neu gelesen. Hg.: Cornelia Niedermeier und Karl Wagner. Köln u. a.: Böhlau, 2001. S. 127–133.

Gespräch über Gedichte

[2.8.2.01.]

Glück am Weg

[2.7.2.1.27.] Steiner, Uwe C.: Das unglückliche Bewußtsein im Historismus: Die Zeit der Schrift und die Emblematik des Verschwindens in H's *Das Glück am Weg*. In: Historismus und Moderne. Hg.: Harald Tausch. Würzburg: Ergon-Verlag, 1996. S. 191–209.

Sizilien und wir

[2.9.10.]

8.8. Thematische Schwerpunkte

8.8.1. Epochen/Kulturräume

Antike

[2.9.05.]

Russland

[2.8.1.01.] Zerebin, Alexej I.: Der unheimliche Garten: H' und die russische Moderne. In: Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n) = Vena i Sankt Peterburg na rubezach vekov: Kulturelle Interferenzen. Hg.: W. Belobratow. St. Petersburg: Verlag »Peterburg. XXI Vek«, 2001 [=Jb der Österreich Bibliothek in St. Petersburg 4,2]. S. 684–704.

Wien

[2.8.1.02.] Wunberg, Gotthart: Wiener Perspektiven im Werk von Schnitzler, H' und Freud. In: G.W.: Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne. Tübingen: Narr, 2001 [zuerst 1985]. S. 168–175.

[2.7.1.01.]

[2.8.1.03.] Literature in Vienna at the Turn of the Centuries. Continuities and Discontinuities around 1900 and 2000. Ed.: Ernst Grabovszki and James Hardin. Camden House, 2003 [= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture]. Aus dem Inhalt: Zu H': passim, besonders: Rüdiger Görner: Notes from the Counter-World: Poetry in Vienna from H.v.H' to Ernst Jandl. S. 51–66.

8.8.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.8.2.01.] Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000 [=Communicatio; Bd. 23]. 631 S. mit zahlr. Abb. – Zu H.v.H': passim; besonders: 2. Tendenzen der frühen symbolistischen Poetikentwürfe: Erneuerung ästhetischer Totalität oder Aufbruch ins Chaos der »Dekadenz«? 2.2. Der Verlust des schönen Ganzen – Literarische Dekadenz als Totalitätskritik: Nietzsches »Der Fall Wagner« und H's *Gespräch über Gedichte*. 4. Verdichtung von literarischen Beobachtungsverhältnissen 4.2. Die Engführung alternativer Beobachtungstypen im Kontext der literarischen Krisensemantik der Jahrhundertwende. H's *Ein Brief*, Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« und Lukács' Kassner-Essay als Paradigma subtiler werdender Textbeobachtungen.

[2.8.2.02.] Hoffmann, Yasmin: »Tout cela ne nous regarde pas«: Bemerkungen zur fragmentarischen Wahrnehmung in der österreichischen Literatur der Moderne. In: Über das Fragment = Du fragment. Hg.: Arlette Camion u. a. Heidelberg: Winter, 1999 [= Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen, 4; Reihe Siegen, 140]. 320 S., S. 72–84.

[2.8.2.03.] Lönker, Fred: Das Verschwinden des Subjekts in der Literatur der Jahrhundertwende (H', Rilke, Musil). In: Kontinuität und Wandel, Apokalyptik und Prophetie: Literatur an Jahrhundertschwellen. Hg.: Dietmar Jacobsen. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2001. S. 137–160.

[2.8.2.04.] Blasberg, Cornelia: Ornament, Schrift und Lektüre: Überlegungen zu Ernst Haeckel, Gustav Klimt und H.v.H'. In: »Wunderliche Figuren«: Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften. Hg.: Hans-Georg von Arburg u. a. München: Fink, 2001. S. 293–315.

[2.8.2.05.] Bartl, Gerald: Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002 [= Epistemata – Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 412]. 454 S. – Aus dem Inhalt: Teil A: Spuren und Narben: I. Sprachkrise? H.v.H's *Ein Brief* (1902) II. Sprachdefizite III. Jenseits des Defizits: Lord Chandos auf dem Weg zum Körper IV. Der Körper in Präsenz Teil B: Die Fleischwerdeung der Literatur V. Inschriften: Franz Kafka »In der Strafkolonie« (1914) VI. Transfusionen: Hans Henny Jahnn »Fluß ohne Ufer« (1950) VII. Inkorporationen: Botho Strauß »Die Widmung«

(1977) / Marcel Beyer »Das Menschenfleisch« (1989) VIII. Körpertexturen. Eine Schlussbetrachtung.

8.8.3. Bildende Künste

8.8.4. Musik und Tanz

[2.8.4.01.] Pickerodt, Gerhart: Gebärdensprache, Sprachgebärde, musikalische Gebärde in der Oper *Elektra*. In: Geste und Gebärde: Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne. Hg.: Isolde Schiffermüller. Innsbruck u. a.: Studien-Verlag: Bozen, 2001. S. 135–157.

[2.8.4.02.] Birus, Hendrik: »Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge«. Über Goethes musikalische Dramen, mit Seitenblicken auf Mozart und Ausblicke auf H' und Strauss. In: JbFDH 2002. S. 270–295.

[2.7.1.01.]

[2.7.2.1.02.]

[2.5.13.]

8.8.5. Geschichte, Kultur, Politik

[2.5.05.]

[2.8.5.01.] König, Christoph: Wahrheitsansprüche: Goethes, Nietzsches und H's Idee für eine allgemeine Philologie um 1905. In: Konkurrenten in der Fakultät: Kultur, Wissen und Universität um 1900. Hg.: Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1999. S. 44–58.

[2.8.5.02.] Wolgast, Karin: H.v.H' und der Erste Weltkrieg. In: Text und Kontext 22. 2000. H. 1/2. S. 41–52.

[2.7.1.01.]

8.8.6. Philosophie, Religion, Ethik

8.8.7. Psychologie

8.8.8. Theater und Film

[2.8.8.01.] Gheri, Paola: »Tra la marionetta e Dio«. H' e la filosofia dell'attore. In: L'Io de Poeta. Figure e Metamorfosi della Soggettività.

Hg.: Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini. PACINIeditore SpA, 2002 [Studi di Letterature moderne e comparate, 7]. S. 167–195.

[2.8.8.02.] Hiebler, Heinz: »... mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert ...«. H' und die Medienkultur der Moderne. In: Hjb 10/2002 [2.2.01.]. S. 89–181 mit CD [].

[2.9.04.]

8.9. Einzelaspekte

Dekadenz

[2.9.01.] Bauer, Roger: Décadence und Dekadenz. In: Euphorion 96. H. 2. 2002. S. 117–126.

Glück und Unglück

[2.9. 02.] Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kunst. Hg.: Pierre Béhar. Bern u. a.: Peter Lang, 2003. – Aus dem Inhalt: Emanuela Veronica Fanelli: »La beauté est une promesse de bonheur« oder von der Art, »in Schönheit glücklich zu sein«. H.v.H's Weg zum Glück. – Anke-Marie Lohmeier: Der Gott in der Giesskanne. H' und die Moderne.

Identität

[2.7.2.1.12.]

Individuation

[2.7.1.01.]

Judentum

[2.9.03.] Kane, Michael: From Ghetto to nation: H's poetic of assimilation. In: Ghetto writing: Traditional and Eastern Jewry in German-Jewish literature from Heine to Hilsenrath. Ed. By Anne Fuchs and Florian Krobb. Columbia: Camden House, 1999 [=Studies in german literature, linguistics, and culture]. 231 S. 140–155.

[2.9.04.] Wang, Pao-Hsiang: Crisis of identity of German Jews in fin-de-siècle Vienna: operas and plays by H', Schnitzler, Zemlinsky, and Schreker. Ann Arbor, Mich.: University Microfilm International, 2000. VIII, 361 S.

[2.9.05.] Gilman, Sander L.: Smart Jews in Fin de Siècle Vienna: »Hybrids« and the Anxiety about Jewish superior Intelligence; H' and

Wittgenstein. In: »The Spirit of Poesy«: Essays on Jewish and German Literature and Thought in Honor of Geza von Molnar. Ed.: Richard Block and Peter Fenves. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press, 2000. S. 193–207.

Jugendstil

[2.7.2.1.25.]

Libretto

[2.5.12.]

Medien

[2.9.04.] Hiebler, Heinz: H.v.H' und die Medienkultur der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003 [= Epistemata Literaturwissenschaft; 416]. 690 S. – Aus dem Inhalt: Der Dichter und seine Zeit – Schrift und Buchdruck – Photographie – Medien als Metaphern: H's *Elektra* – *Telephon* – Phonograph & Grammophon – Film – Hörfunk – Hofmannsthal Revisited – Literatur- und Medienverzeichnis – Materialteil.

Mythos

[2.9.05.] Uhlig, Kristin: H's Anverwandlung antiker Stoffe. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2003 [= Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, Bd. 104]. 395 S. – Aus dem Inhalt:

Erster Teil: Die Vision einer dionysischen Antike: Die Beschwörung des »Lebens« im dramatischen Frühwerk I. Die Rehabilitierung mythischer Weltsicht im Zuge von Rationalitäts- und Dekadenzkritik II. Die Sehnsucht nach mythischer Ursprünglichkeit: *Idylle* III. Die Bearbeitung einer antiken Vorlage als »Verlebendigung des erstarrten Mythos«: *Alkestis* IV. Die Ambivalen von dionysischer Entgrenzung und Selbstverlust: Das *Alexander*-Fragment

Zweiter Teil: Die entmythisierte Wirklichkeit: Die Infragestellung des Subjektes in den Tragödien I. Der antike Mythos als Spiegel moderner Bewusstseinsproblematik II. Die Pathologisierung des mythischen Geschehens: *Elektra* III. Die Analogie von mythischer und psychischer Disposition: *Ödipus und die Sphinx* IV. Die »Auflösung des Individualbegriffes«: Das *Pentheus*-Fragment.

Dritter Teil: Die Restituirung mythischer Totalität: Die »Überwindung des chaotischen Weltzustandes« in den Operndichtungen I. Der Rekurs auf die Antike als Rückbindung an die Tradition II. Zwischen Ironisie-

rung und Affirmation mythischer Weltdeutung: *Ariadne auf Naxos* III.
Die synthetisierende Macht des Mythos: *Die Ägyptische Helena*.
Ritual und Trauma

[2.9.06.] Neuhoff, Bernhard: Ritual und Trauma – Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und H'. In: HJb 10/2002 [2.2.01]. S. 183–211.

Salzburger Festspiele

[2.9.07.] Perels, Christoph: »Der zweite Teil des »Faust« ist eine Kette von Festen und Feierlichkeiten«: Goethe, H' und die Geburt der Salzburger Festspiele. In: Jeux et fêtes dans l'œuvre de J.W. Goethe : Fest und Spiel im Werk Goethes. In : Études réunies par Denise Blondeau u. a. Strasbourg : Presses Universitaires, 2000. S. 295–304.

[2.9.08.] Müry, Andres : *Jedermann* darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920–2001ff. Salzburg/München: Anton Pustet, 2001. 159 S. mit zahlr. Abb.

[2.9.09.] *Jedermann* darf nicht sterben. Ein Film von Günter Schilhan und Andres Müry. Text: Andres Mury. Mainz: ZDF; Wien: ORF, 2002. Videokassette (VHS, 40 Min.) farb., dt. – Enthält Äußerungen u. a. von: Christian Stückl, Tobias Moretti, Veronica Ferres, Gert Voss, Klaus Maria Brandauer, Ulrich Tukur, Fritz Muliar, Sophie Rois.

[2.7.1.01.]

Schauspieler

[2.8.8.01.]

Sizilien

[2.9.10.] Apel, Friedmar : La visibilité de la Sicile dans l'œuvre de Goethe, H' et Chotjewitz. In : Johann Wolfgang Goethe : L'un, l'autre et le tout. Année Goethe, Paris 1999, sous la dir. de Jean-Marie Valentin. Paris : Klincksieck, 2000 [=Germanistique, 1]. 750 S., S. 217–228.

Das Unheimliche

[2.7.2.1.1.17.] [2.7.2.1.1.18.]

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte:

[3.01.] Wunberg, Gotthart: Öffentlichkeit und Esoterik: Zur Wirkungsgeschichte H. v. H's. In: Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne. Hg.: Stephan Dietrich. Tübingen: Narr, 2001. S. 258–289.

[2.7.1.01.]

Literatur

[3.02.] »Lieber Lord Chandos« – Antworten auf einen Brief. Hg.: Roland Spahr, Hubert Spiegel und Oliver Vogel. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2002. 256 S. (Vorabdruck in FAZ, vgl. Hjb 10 /2002, Bibliographie [3.02.]) Aus dem Inhalt: H.v.H': Ein Brief – Antworten von: Ilse Aichinger, Feridun Zaimoglu, James Salter, Georg Klein, Thomas Hettche, Jenny Erpenbeck, Bruno Richard, Durs Grünbein, Heinrich Detering, Louis Begley, Nadja Einzmann, Monika Maron, Rainer Merkel, Felicitas Hoppe, Dieter Forte, Zsuzsa Bánk, Thomas Hürlimann, Harry Rowohlt, Michael Lentz, Lavinia Greenlaw, Andrea Paluch und Robert Habeck, Brigitte Kronauer, Stephan Wachwitz, Viktor Pelewin, Perikles Monioudis, Burkhard Spinnen, Friederike Mayröcker, Henning Ahrens, Dirk von Petersdorff, Judith Kuckart, Wolfgang Hilbig, Klaus Böndl, Marlene Streeruwitz, J. M. Coetzee.

[2.1.1.01.]

Theater, Film, Funk Fernsehen

Zu einzelnen Inszenierungen

Die Ägyptische Helena

Koch, Gerhard R.: Der trojanische Krieg geht glatt. Voll Wonne: Essen setzt sich klangrauschend für die rare *Ägyptische Helena* von Strauss ein. In: FAZ Nr. 140. 20.6.2003. S.35 mit 1 Abb.

Rohde, Gerhard: Ohne Schminkköfferchen. Asketisch blaß: Die *Ägyptische Helena* konzertant in Salzburg. In: FAZ Nr. 175. 31.7.2003. S. 31.

Elektra

Richter, Peter: Ein Fall für den Psychiater: H's *Elektra* im Burgtheater-Casino. In: FAZ (Sonntagszeitung) Nr. 3. 19.1.2003. S.16 m. 1 Abb.

Halter, Martin: Die Axt im Frauenhaus. Vom Nutzen und Nachteil des Vergessens. Jacqueline Kornmüller inszeniert H's *Elektra* in Stuttgart. In: FAZ Nr. 115. 19.5.2003. S. 41 mit 1 Abb.

Busch, Frank: Tango in Mykene. Leander Haussmann inszeniert H's *Elektra* in Berlin. In: FAZ Nr.121. 26.5.2003. S. 43 m. 1 Abb.

Die Frau ohne Schatten

Hanimann, Joseph: Wo die Liebe hinfällt weicht der Stein. Beseeelte Räume, fremde Gesten.: Robert Wilson inszeniert, Ulf Schirmer dirigiert *Die Frau ohne Schatten* an der Bastille Oper. In: FAZ Nr. 289. 12.12.2002. S. 35 mit 1 Abb.

Jedermann

Rossmann, Andreas: Zirkus Schmumann. Wie Johann Kresnik in Essen den »Everyman« hinrichtet. In: FAZ Nr. 10. 13.1.2003. S. 31. – (*Jedermann*-Projekt nach H.v.H' für Johann Kresnik von Christoph Klimke).

4. Hofmannsthal-Forscher

Mitteilungen

Zum Tod von Renate Böschenstein-Schäfer

Die Literaturwissenschaftlerin Renate Böschenstein-Schäfer ist am 25. Juni 2003 in ihrem siebzigsten Lebensjahr völlig überraschend gestorben.

Die Literatur, und zwar die gesamteuropäische seit Homer und der Bibel, war für Renate Böschenstein zeitlebens geliebter und kompetent behandelter Lehr- und Forschungsgegenstand, zugleich aber auch ur-eigenes Lebenselement. Unersättliche Leserin, die sie war, die ganze Kapitel der »Buddenbrooks« auswendig konnte, halfen ihr die Texte aus Vergangenheit und Gegenwart dabei, sich in der schwierigen Zeit, in der sie zu leben hatte, zu orientieren, mit sich selbst zurecht zu kommen und Familien- und Alltagsprobleme klarend zu durchdenken. Das machte alles, was sie zur Literatur äußerte, so authentisch. Dabei war ihr mehr und mehr die Psychoanalyse zum Schlüssel des Verstehens geworden. Diese machte sie skeptisch gegenüber der klassischen Forderung nach einem autonomen, kohärenten Selbst. Ihr kontinuierliches Interesse galt denn auch Autorinnen und Autoren, in deren Werk sie ähnliche Erfahrungen gestaltet fand, Friedrich Hölderlin, E.T.A. Hoffmann, Annette von Droste-Hülshoff, Paul Celan. Nicht minder fragwürdig wurde ihr die Annahme einer erzählbaren äußeren Realität. Das war ihr wohl an der Gattung der Idylle aufgegangen und lenkte, nur scheinbar paradoxerweise, ihr Interesse auf die sogenannten Realisten, Gottfried Keller, Wilhelm Raabe und immer wieder den vielschichtigen Theodor Fontane, über den sie eine Monographie in Arbeit hatte. Es waren stets eng umrissene Fragen, von denen aus sie ins Grundsätzliche vordrang, wie etwa von derjenigen nach den antiken Musen zum Rätsel der dichterischen Produktivität. Diese Gegenstandsnähe ermöglichte ihr auch die neugierige Distanz, aus der sie während ihres beruflichen Lebens in Bonn, Berlin und Genf das Kommen und Gehen literaturtheoretischer Konzepte verfolgte und kommentierte.

Hugo von Hofmannsthal gehörte, schon als wichtige Domäne ihres Mannes Bernhard Böschenstein, zu Renate Böschensteins literarischem Fundus. Wissenschaftlich hat sie sich jedoch nur wenige Male zu ihm verlauten lassen. Der früheste Beitrag (in »Kirchensprache/Sprache der Kirche«, hg. von Joachim Burkhardt, 1964) befaßt sich mit dem Chandos-Brief und ordnet diesen in die Tradition negativen mystischen Sprechens ein, dem ihre Bonner Dissertation von 1959 gegolten hatte. Die berühmt gewordene Gattungsmonographie zur »Idylle« (1967) sagt von Hofmannsthals kleiner Dichtung dieses Titels, sie wirke »wie ein Siegel auf die Geschichte der Gattung«, da sie deren Elemente noch ein letztes Mal vereinige. Wider Erwarten nimmt die Doppelgänger-Anthologie von 1987 vom Andreas-Fragment keine Notiz. Der einläßlichste Beitrag ist der große Aufsatz »Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache« im ersten Band des Hofmannsthal-Jahrbuches (1993). Abgesehen von den differenzierten poetologischen und erkenntnistheoretischen Überlegungen und ihrer Anwendung, etwa auf das »Gespräch über Gedichte«, ist er auch ein bewegendes Zeugnis von Renate Böschensteins vorwissenschaftlicher Liebe zu Tieren als Individualitäten eigenen Rechts – eine weiterer kleiner Beleg für die enge Verschlungenheit von Literaturwissenschaft und persönlichem Leben, die sie auszeichnete.

Sie war Mitglied der Hofmannsthal-Gesellschaft und hatte sich seit 1994 für deren Beirat zur Verfügung gestellt.

Renate Böschenstein fehlt nun allen schmerzlich, die selber haben erfahren dürfen, wieviel literarischer Witz, nachdenklicher Ernst und anregende Kraft immer aufs neue vom Gespräch mit ihr ausgegangen waren.

Karl Pestalozzi

Andreas Zimmer
(14. Mai 1930 – 21. Juni 2003)

Am 21. Juni 2003 ist Andreas Zimmer gestorben. Er ist einem Jahrzehntelangen schweren Nierenleiden erlegen. Wir verlieren mit Andreas Zimmer ein Mitglied des Ehrenrats unserer Gesellschaft, dem er seit der Tagung in Marbach 1994 angehörte. Wir verlieren mit ihm den Enkel Hofmannsthals, der sich in besonderer Weise dem Erbe seines Großvaters verpflichtet fühlte. Aus diesem Grunde schenkte er in seiner freundlichen und zugewandten Art auch den Angelegenheiten der Hofmannsthal-Gesellschaft sein Interesse.

Daß vor allem Andreas Zimmer sich für die Hofmannsthalschen Belange in der Familie zuständig fühlte, mag mit der biographischen Konstellation zusammenhängen. Er ist der zweite von Christianes vier Söhnen, von denen einer im Kleinkindalter an Lungenentzündung und einer als junger Mann durch einen Unfall gestorben ist. Durch den Tod des zweijährigen Christoph, des einzigen Enkels, den Hofmannsthal noch erlebt hatte, kam Andreas die Rolle des Ältesten der Brüder und überhaupt aller Enkel Hofmannsthals zu. Andreas ist zehn Monate nach dem Tod des Großvaters und genau am Geburtstag seiner Mutter, am 14. Mai 1930, zur Welt gekommen. Im Jahr seiner Geburt erschien in den ersten beiden Heften der Zeitschrift *Corona* die erste Publikation des Andreas unter dem Titel *Fragment eines Romans*, an dessen Herausgabe der Vater des gerade geborenen Kindes, Heinrich Zimmer, maßgebend beteiligt war. In einem Brief an Herbert Steiner vom 18. Mai 1930 spricht Heinrich Zimmer vom »ausgesprochenen, aber glücklichen Durcheinander«: »Der leibhafte und bildhafte Andreas sind übereinander gepurzelt, d.h. an ihrem Geburtstag, Mittwoch dem 14. Mai morgens um dreiviertel 9 hat Christiane einen gesunden Jungen zur Welt gebracht.« Mit dieser Konstellation und diesem Namen war dem Neugeborenen die Zuständigkeit und die Verantwortung für das großväterliche Erbe sozusagen in die Wiege gelegt. Als junger Mann soll Andreas Zimmer auch noch dem Großvater auffallend ähnlich gesehen haben. Thomas Mann schreibt in einem Brief an Christiane vom 28. Juli 1945, Andreas habe »Hofmannsthals Augen«.

Andreas Zimmer war – solange sein prekärer Gesundheitszustand es erlaubte – regelmäßiger Teilnehmer an unseren Tagungen: 1991 in

Neubeuern, 1994 in Marbach, 1997 in Bad Aussee und 2000 in Weimar. Er kam zu diesen Anlässen extra aus den USA angereist. In Wien 2002 war ihm dann eine Teilnahme auf Grund einer neuerlichen dramatischen Verschlechterung seines Befindens nicht mehr möglich. Mit seiner Präsenz auf den Tagungen sorgte Andreas Zimmer – mit der kurzen Unterbrechung der Berliner Tagung von 1989 – für die Kontinuität der Familie Hofmannsthals in der Gesellschaft: er hat damit seine Mutter Christiane abgelöst, die bis zu der Tagung in Pont-à-Mousson 1986, also bis kurz vor ihrem Tod im Januar 1987, regelmäßig zu den Veranstaltungen der Gesellschaft gekommen war.

Als Wahrer dieser Kontinuität war Andreas Zimmer auch aus anderen Gründen prädestiniert. Er hatte als Ältester der Söhne Christianes noch am längsten die deutschsprachige Umgebung erlebt und sprach flüssig und korrekt Deutsch (wenn auch manchmal mit reizenden kleinen Fehlern, so, wenn er von den ›Gläubigen‹ statt den ›Gläubigern‹ sprach), und er war derjenige, der sich am meisten für die Werke des Großvaters engagierte, der sie nicht nur ausgezeichnet kannte, sondern sich auch um ihre Vermittlung im anglo-amerikanischen Sprachraum bemühte. Gegen Ende seines Lebens hat er noch die von Marie Thérèse Miller-Degenfeld herausgegebene amerikanische Ausgabe des Briefwechsels Hofmannsthals mit Ottonie von Degenfeld – 2000 unter dem Titel *The Poet and the Countess* erschienen – mit einer Einleitung versehen.

Seine Krankheit ertrug Andreas Zimmer mit bewundernswerter Gefäßtheit: es sei ihm zur Zeit leider nicht möglich zu reisen, so das vornehme ›Understatement‹ des Schwerkranken. Diese freundliche Gelassenheit, die ihn im Umgang mit Menschen auszeichnete und mit der er überhaupt allem Problematischen und Schwierigen begegnete, wird uns dankbar in Erinnerung bleiben.

Elsbeth Dangel-Pelloquin

Tagung der Hugo vom Hofmannsthal-Gesellschaft in Wien 12.–15. September 2002

Die Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, die vom 12. bis 15. September 2002 in Wien stattfand, feierte das hundertjährige Jubiläum des Chandos-Briefs. Sie sollte Gelegenheit geben, ein Gründungsdokument moderner Literatur einer neuen Lektüre zu unterziehen. So waren die Vortragenden und Arbeitsteilnehmer gebeten worden, Hofmannsthals Brieffiktion nicht nur als ein Dokument der Sprachkrise zu lesen, als welches es die germanistische Aufmerksamkeit bisher fast ausschließlich gefesselt hatte, sondern Spuren zu verfolgen, die diese in einem neuen Licht und einem erweiterten Kontext erscheinen ließe. Die Tagung über den Chandos-Brief sollte von jenem Punkt ihren Ausgang nehmen, wo man am Ende angekommen zu sein schien, so die stellvertretende Vorsitzende der Hofmannsthal-Gesellschaft Elsbeth Dangel-Pelloquin, die in ihren eröffnenden Worten die lange Forschungsgeschichte dieses Schlüsseltextes skizzierte. Dabei war man sich des Wagnisses, einen allzu vertrauten und allzu oft behandelten Text in den Mittelpunkt einer Tagung zu stellen, bewußt. Das Augenmerk fiel nun auf bislang unbeobachtete Textstrategien Hofmannsthals, vor allem auf die Rhetorizität des Briefes. Es galt die konsequente Erschließung seiner Metaphernfelder sowie die Würdigung der gesteigerten Rolle der Bildlichkeit in einem Text, der den sprachlichen Zeichen mißtraute und ihre Korruption konstatierte. Die Beachtung des medialen und anthropologischen Kontextes des Briefes bereicherte die Diskussion um eine weitere Facette.

Die Tagung fand in den Räumlichkeiten des Bildungszentrums Strudlhofstiege im neunten Wiener Gemeindebezirk statt, d. h. in unmittelbarer Nähe zu einer der architektonischen Ikonen der österreichischen Literatur: der Strudlhofstiege. Hugo von Hofmannsthal und Heimito von Doderer gerieten auf diesem Wege in unverhoffte Nachbarschaft. Die Verbindung aus Seminar-Hotel und den Tagungsräumen, die in dem restaurierten Palais d. h. wiederum in historischer Umgebung untergebracht waren, ermöglichten eine in der Großstadt ungewohnte Konzentration des Publikums während des gesamten Tagungszeitraums. Vor allem die großzügigen Zuwendungen des Büros Dr. Hubert Christian Ehalt von der Forschungsförderung der Stadt Wien und der ALG

haben es der Gesellschaft erlaubt, in einem solchen Rahmen zusammenzukommen. In ihrer Eröffnungsrede sprach Elsbeth Dangel-Pelloquin den Sponsoren den herzlichen Dank der Gesellschaft aus.

Zur Einleitung des wissenschaftlichen Programms wurde der Chandos-Brief von dem Wiener Schauspieler Alexander Lutz vorgelesen. Im Anschluß hielt Konstanze Fiedl (Universität Salzburg) den Eröffnungsvortrag mit dem Titel: »Unmögliche Pädagogik. Chandos als Vater« (siehe Hjb 2003), der ausgehend von einer rhetorischen Analyse der Katharina Pompilia-Episode die Krise des väterlichen Wortes in Literatur und Kultur der Jahrhundertwende analysierte. Der anschließende Vortrag von Wendelin Schmidt-Dengler, der in dankenswerter Weise und mit großem Gewinn für die Tagung kurzfristig für Henning Ritter einsprang, beschäftigte sich unter dem Titel »Die Metamorphosen des Lord Chandos« mit der doppelten Bedeutung der Ovidschen Metamorphosen für den Brief sowohl auf thematischer Ebene – in den zahlreichen mythologischen Reminiszenzen des Textes – als auch in Bezug auf die Sprachkrise, die als ein Verwandlungsgeschehen von größter Tragweite ebenfalls im Horizont der Metamorphosen aufscheint. Der Vortrag nahm seinen Ausgang von der Selbstcharakteristik des literarischen Schaffens des Lord Chandos im ersten Teil des Briefes, die eine Krise begreiflich macht, die selbst wiederum Gegenstand des Schreibens werden mußte. Chandos präsentierte sich anfangs als stilsicherer Autor, der im souveränen Umgang mit den Genres sowohl bereits Geschriebenes (Schäferdichtungen, Epithalamia, Traktat über Architektur) als auch Projektiertes (Historiographie, Metamorphosen bzw. der Versuch einer Enzyklopädie in einer Sammlung von ›Apophthegmata‹) vorzuweisen hat. Der literarhistorische Bezugsrahmen wird genau abgesteckt. Salust wird die »Erkenntnis der Form« und Ovid das metamorphotische Prinzip verdankt. In dem Titel ›Die Verwandlungen des Lord Chandos‹ sind sowohl die geplanten Dichtungen als auch die Verwandlungen des Redenden selbst impliziert. Chandos will Autor und Figur zugleich sein – »verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden«. Beschworen werden die Verwandlungsgeschichten von Narziß, Aktäon und Perseus, vor allem aber der Verwandlungsgott Proteus, der sich ständig wandelt. Proteus ist aber vor allem Philip Lord Chandos selbst – eine Figur, die in unendlich vielen Zeichen erscheint und daher deren Gültigkeit verhängnisvoll in Frage stellt. Aus der sicheren

Architektur der lateinischen Perioden stürzt er ab und vertraut sich der Vielgestalt an, die die Gefahr der Gestaltlosigkeit in sich birgt.

In einer Rekonstruktion der narrativen Handlungslogik des Chandos-Briefes ermittelte David Wellbery (University of Chicago) in seinem Vortrag zum Thema »Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals« einen Dreischritt von »Vergehen« – »Strafe« – »Reinigung«, der zugleich das Schema einer poetologischen Reflexion konstituiert. Wellbery zeigte, wie aus dem Scheitern eines sich an der infantilen Phantasie der »Alleinheit« orientierenden »laktopoetischen Modells« ein alternatives Modell hervorgeht, das sich als eine »sakrifiziale Poetologie« erfassen lässt (Vgl. HJb 2003).

In ihrem Beitrag »Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz« las Sabine Schneider (Universität Würzburg) die erleuchteten Augenblicke des Lord Chandos als Illuminationen im medialen Spannungsfeld von Sprache und Bild. Das Einschießen visionärer Bilder im Zwielicht der Dämmerzustände des Bewußtseins stellte sie in den Kontext einer Poetologie des inneren Sehens und erläuterte deren diskursiven Zusammenhang mit der zeitgenössischen sinnesphysiologischen, lebensphilosophischen, kulturanthropologischen und psychoanalytischen Diskussion um die endogenen Bilder bei abgesenktem Bewußtsein (Vgl. HJb 2003).

In seinem Vortrag »Die Erlebnisse des Lord Chandos« las Heinrich Bosse (Universität Freiburg) den »Brief« als die Geschichte einer kreativen Spaltung. Vor dem Hintergrund einer Ernst Mach-Lektüre im Sommer 1902 habe Hofmannsthal die Einheit zwischen Erlebnis und Ausdruck, die seit Goethe als poetische Ich-Instanz eingesetzt und beglaubigt war, suspendiert (vgl. HJb 2003).

In seinem Arbeitskreis »Zur Poetik der Leere« las Lorenz Jäger (FAZ) den Brief des Lord Chandos als die Krise eines Erbes. Chandos, so legt der erste Teil des Briefes nahe, schließt zunächst mit prächtigen Werkplänen an die Tradition an. Dichterische Produktivität sollte sich zunächst mühelos aus der Sammlung, Sichtung und Weiterführung des Überlieferten ergeben. Die Krise, die nun diese ungebrochene Fortschreibung vereitelt, ist nicht nur als eine Sprachkrise bzw. als ein Entzug der Begriffe zu beschreiben. Sie macht den Dichter auch mit einem neuen Produktionsrhythmus bekannt. Zwischen den isolierten

Momenten dichterischer Erleuchtung, so zeigt sich dem aus dem literarischen Leben zurückgezogenen Chandos, liegen nun lange Perioden der geistigen Brache, in denen der Zusammenbruch der überkommenen Ästhetik deutlich wird. Dabei verändern sich auch die Gegenstände, an denen sich diese Erleuchtung bildet. Wie bei van Gogh stehen sie auch bei Hofmannsthal im Zeichen der Armut. Demgegenüber kann die Fülle der Tradition und ihre virtuose Handhabung keine authentische und autonome Dichtung verbürgen. Der Abstand zwischen dem Erbe, der Tradition und der vom Moment geforderten autonomen künstlerischen Reaktion stellt ein poetologisches Problem, dem sich Hofmannsthal immer wieder konfrontiert sieht.

Im Arbeitskreis von Claudia Öhlschläger (Universität München) zum Thema »Stumme Wesenheit der Dinge«. Hofmannsthal und die Abstraktion der Moderne. Wurde der Versuch unternommen, Hofmannsthals Chandos-Brief auf der Folie der Abstraktionstheorie Wilhelm Worringers zu lesen. Dessen 1908 erschienene Dissertation »Abstraktion und Einfühlung« faßte das Geistige der Abstraktion als den entscheidenden Motor menschlicher Kunstproduktion, zugleich aber als eine anthropologisch verankerte Tendenz, solche Formen zu schaffen, die von der Kontingenz der willkürlichen Außenwelterscheinungen befreien können. Andererseits lassen sich im Begriff des Ornaments die Immanenz und Transzendenz, Entzinnlichung und Versinnlichung spannungsreich verbinden. – Hofmannsthal interessiert sich für das »Strukturelle und Geistige« der Theoreme Worringers, die über die historistischen Nachahmungspraktiken des 19. Jahrhunderts hinausweisen. Auch sein Ornamentbegriff vollzieht eine Abstraktionsleistung im Sinne Worringers, indem er alle Erlebnisse »ihres realen Inhalts entkleidet und nur mehr die abgezogene Gebärde der Wesen betrachtet.« – In Bezug auf den Chandos-Brief erscheint Abstraktion als ein Weg zum »Wesen« der Dinge, ohne daß jedoch die Substanz dieser »Wesenhaftigkeit« entschlüsselt würde. Im Kontext der Arbeitsgruppe erwies sie sich sowohl als ästhetisches Gestaltungsprinzip wie auch als epistemologisches Prinzip. Ersteres artikulierte sich im Verfahren der metonymischen Reihung von Gegenständen, Tieren, Objekten etc., die keine Referentialität mehr aufweisen. Unaufschließbare Chiffren des Unsagbaren sind sie sowohl Figuren eines Bilderarchivs als auch Träger epiphanischer Offenbarungen. In erkenntnistheoretischer Perspektive erwies sich Abstraktion als

ein Verfahren, das den Brief des Lord Chandos zwischen Sehschärfe (Hyperrealismus) und Unsichtbarkeit, zwischen Starre und Liquidität, zwischen der Entleerung begrifflicher Sprache und ihrer imaginativen Anreicherung, zwischen der inneren, gleichsam somatischen Durchdringung der Materie und ihrer Vergeistigung changieren lässt.

Der Arbeitskreis von Heinz Hiebler »Medienästhetische Aspekte des Chandos-Briefes« ging der Fragestellung nach, was eine als »angewandte Medienwissenschaft« begriffene Literaturwissenschaft für ein Verständnis des Chandos-Briefes leisten kann. In der Diskussion wurde der Brief selber vor allem in Hinblick auf seine materiellen Erscheinungsformen betrachtet. Beginnend mit der einzigen erhaltenen Notiz und der Reinschrift des »Briefes« wurden zunächst Hofmannsthals Reflexionen über die eigene Handschrift im erweiterten Kontext der Schriftproblematik diskutiert. Wie sich zeigen ließ, entscheidet sich dieser schon früh für eine Schrift, die nicht selbst Bild sein (wie etwa die typographischen Spiegelerien der Dadaisten und Futuristen), wohl aber Bilder umschreiben und beim kundigen Leser evozieren will. Hier erweist sich Hofmannsthal als Protagonist einer modernen Ästhetik, die sich der Materialität ihres Mediums bewußt ist, aus pragmatischen Rücksichten jedoch auch weiterhin der idealistischen Mechanik von genialer Schöpfer- und Einbildungskraft verpflichtet bleibt. – Medienwissenschaftlich wurde der Chandos-Brief zunächst als ein individuelles, privates und gleichwohl »schriftliches Gespräch« definiert. Als klassisches Feuilleton in zwei Teilen vollzieht er sodann den Schritt aus der ursprünglich privaten individuellen Gesprächssituation wie aus der handschriftlichen Form heraus in das öffentliche Tagesgespräch der massenhaft verbreiteten Zeitung. Während sich die Stimmung für den aufmerksamen Leser am Samstag nach einer kurzen Laudatio temporis acti mit der Darstellung der Krise verfinstert, bringen die Epiphanie-Schilderungen des zweiten Teils wieder mehr Licht im Wortsinn. – Das weitere Schicksal des »Briefes«, das im Zeichen des Buchdrucks der literarischen Moderne stand, gab Anlaß zur Diskussion von Hofmannsthals Buchverständnis und Buchästhetik, wobei die Ansprüche Hofmannsthals an das ideale Buch herausgearbeitet wurden. Seine beharrlichen Forderungen nach der einfachen Antiqua-Schrift und seine Abneigung gegen jeglichen bildlichen oder ornamentalen Buchschmuck haben als buchästhetisches Endziel nicht die Handpresse, sondern den Verlag der Bremer Presse, dessen

Buch- und Schriftgestaltung Hofmannsthals Ansprüche auf Schönheit, Lesbarkeit und Wirkung vereint.

Der von Joachim Seng geleitete Arbeitskreis »Fremd und doch daheim« Celan liest Hofmannsthal« ging den Spuren der Hofmannthal-Lektüre bei Paul Celan nach, die für ihn seit seiner Zeit in Czernowitz präsent und bedeutend war. Noch kurz vor seinem Tod las er Hofmannsthals Chandos-Brief. Anstreichungen und Randbemerkungen der im Deutschen Literaturarchiv aufbewahrten Hofmannthalbände der Celanschen Bibliothek zeugen von der engagierten Hofmannthal-Lektüre des Autors, der sich besonders für den Andreas-Roman, für »Der Dichter und diese Zeit«, sowie für »Ad me ipsum«, das »Buch der Freunde« und den Chandos-Brief interessierte. In einer Lektüre der Bremer Rede »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen« von 1958 wurde die Sprachthematik Celans in Hinblick auf die Sprachkrise des Lord Chandos diskutiert. Ausgehend von der Büchner-Preis-Rede erörterte man zunächst die Beziehungen zwischen Büchner und Celan, um sie zuletzt auch für eine Lektüre von Hofmannsthals »Der Dichter und diese Zeit« fruchtbar zu machen. Wie aus den Randnotizen ersichtlich, war vor allem das Bild des Bettlers unter der Treppe, des Leidend-Genießenden für Celan von Bedeutung, das er in die Nähe des »Auf dem Kopf gehen« des Büchnerschen Lenz rückte. Offenkundig besaß Hofmannsthal für Celan Aktualität und Modernität. Wie sich anhand verschiedener Konkretisierungen und Indizien zeigen ließ, weckten seine Texte starke Resonanzen im Werk des jüngeren Dichters.

Die Arbeitsgruppe »Der Chandos-Brief im Kontext der Epoche«, die von Karl Pestalozzi (Universität Basel) geleitet wurde, fragte nach Bezügen zu zeitgenössischen Texten. Aus dem sprachskeptischen Mittelteil hörte Fritz Mauthner ein Echo seiner »Beiträge zu einer Kritik der Sprache« von 1901/02 heraus, zu denen ihn Nietzsche und Schopenhauer angeregt hatten. In »Skepsis und Mystik« (1903) beschrieb Gustav Landauer die »Augenblicke« des Lord Chandos als moderne Versionen der Mystik Meister Eckarts, den er neu übersetzt hatte. Eine ähnliche »Neomystik« (Spörl) propagierten gleichzeitig Maurice Maeterlinck und Rudolf Kassner. Wie Chandos seine Jugenddichtung beschreibt, erinnert an den »Monolog« des neu entdeckten Novalis, aber auch an die Tradition der Goethe-Zeit in der Sicht der »Modernen«. In der Arbeitsgruppe

wurden Ausschnitte aus solchen Intertexten gelesen und in ihrem Verhältnis zum Chandos-Brief besprochen.

Wie bei jeder Hofmannsthal-Tagung stellte Heinz Röllecke, der Leiter der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe und neu gewählte Vorsitzende der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft die neu erschienenen Bände vor. Im Rahmenprogramm des Chandos-Tagung wurden drei Veranstaltungen angeboten. Am Freitag nachmittag bestand die Möglichkeit, das Grab Hofmannsthals am Rodauner Friedhof sowie das Wohnhaus Hofmannsthals in Rodaun, zu besuchen, wo die Tagungsteilnehmer auf sehr freundliche Weise von den derzeitigen Besitzern empfangen und durch die Räumlichkeiten des Fuchsschlössels geführt wurden. Das Gasthaus Rodauner Hof bot anschließend Gelegenheit für das traditionelle gesellige Beisammensein. Eine öffentliche Lesung am Samstag abend machte die Tagungsteilnehmer mit dem unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und seinen Eltern bekannt. Konrad Heumann vom Freien Deutschen Hochstift führte auf kompetente Weise in die Problematik dieses umfangreichen Editionsprojektes ein, während die folgende Lesung der Schauspieler Sylvia Lukan, Florentin Groll und Max Mayer die *folie à trois* im Hause Hofmannsthal mit Nachdruck und Ausdruck in Szene setzte. Zum Abschluß der Tagung wurde der Chandos-Brief von österreichischen Autoren der Gegenwart gleichsam auf die literarische Probe gestellt. Gemeinsam mit dem Kunstverein Alte Schmiede veranstaltete die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft eine Matinee in der Wiener Schönlatergasse. Der Leiter des Literaturprogramms der Alten Schmiede Dr. Kurt Neumann hatte dem Kongreß freundlicherweise die Räumlichkeiten der Alten Schmiede zur Verfügung gestellt, die als Ort der österreichischen Gegenwartsliteratur in Wien eine kaum zu überschätzende Rolle spielen. Auch bei der Erstellung des Programms und bei der Kontaktierung der Autoren war er der Gesellschaft sehr behilflich gewesen. So setzten sich am Sonntag morgen Friederike Mayröcker, Elfriede Czurda, Richard Obermayr und Peter Waterhouse in eigenen und eigens für diese Veranstaltung geschriebenen Texten mit dem Chandos-Erbe bzw. der Chandos-Hypothek auseinander – in unterschiedlichster Form, wie wiederum im Hofmannsthal-Jahrbuch 2003 nachzulesen, und mit großem Erfolg.

Juliane Vogel

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.
SW XVI.1 Dramen 14.1 Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.

<i>SW XVI.2 Dramen</i> 14.2	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000
<i>SW XVII Dramen</i> 15	Die Heirat wider Willen/Die Lästigen u.a. Hg. von Gudrun Kotheimer. 1998
<i>SW XVIII Dramen</i> 16	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen</i> 17	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen</i> 18	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen</i> 19	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen</i> 20	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen</i> 1	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen</i> 2	Die ägyptische Helena/Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001
<i>SW XXV.1</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen</i> 3.1	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXV.2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>Operndichtungen</i> 3.1	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</i> 4	
<i>SW XXVIII Erzählungen</i> 1	
<i>SW XXIX Erzählungen</i> 2	
<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>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 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</i> (1991)	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.
<i>BW Degenfeld</i>	Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühl. Frankfurt 1974.
<i>BW Degenfeld</i> (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 Mühl. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 1986.
<i>BW Clemens Franckenstein</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5/1997, S. 7–146.
<i>BW Clemens Franckenstein</i> (1998)	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg 1998.
<i>BW George</i>	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
<i>BW George</i> (1953)	Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. Hg. von Robert Boehringer. München, Düsseldorf 1953.
<i>BW Gomperz</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg 2001.
<i>BW Haas</i>	Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
<i>BW Harden</i>	Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6/1998 S. 7–115.
<i>BW Hellmann</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11. Stuttgart 1967. S. 170–224.
<i>BW Herzfeld</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.

<i>BW Heymel I</i>	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: <i>HJb</i> 1, 1993, S. 19–98.
<i>BW Heymel II</i>	Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: <i>HJb</i> 3, 1995, S. 19–167.
<i>BW Heymel (1998)</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke†. Freiburg 1998. (= <i>BW Heymel I und II</i>)
<i>BW Insel</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 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: <i>HJb</i> 5, 1997, S. 147–198.
<i>BW Lieben</i>	Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: <i>HJb</i> 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: <i>HJb</i> 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 – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giaccon. In: <i>HJb</i> 7/1999, S. 7–99.
<i>BW Oppenheimer II</i>	Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giaccon. In: <i>HJb</i> 8/2000, S. 7–155.
<i>BW Pannwitz</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt 1994.
<i>BW Redlich</i>	Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971.
<i>BW Rilke</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
<i>BW Schmujlow-Claassen</i>	Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
<i>BW Schnitzler</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.
<i>BW Schnitzler (1983)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
<i>BW Strauss</i>	Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin, Wien, Leipzig 1926.
<i>BW Strauss (1952)</i>	Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952 Erw. Auflage. Zürich 1954.
<i>BW Strauss (1954)</i>	Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
<i>BW Strauss (1964)</i>	Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1970. 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
<i>BW Strauss (1970)</i>	
<i>BW Strauss (1978)</i>	

<i>BW Thun-Salm</i>	Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>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 Hugo von 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 1993 ff.
<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. Aleida Assmann

FG Literaturwissenschaft – Anglistik

Universität Konstanz, Fach D 161, D-78457 Konstanz

Dr. Heinrich Bosse

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg

Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i.Br.

Dr. Klaus E. Bohnenkamp

Hölderlinstr. 8, D-70174 Stuttgart

Elfriede Czurda

Bonhoeffer Ufer 15, D-10589 Berlin

Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin

Deutsches Seminar der Universität Basel

Nadelberg 4, Engelhof, CH-4051 Basel

Prof. Dr. Konstanze Fliedl

Institut für Germanistik der Universität Salzburg

Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg

Friederike Mayröcker,

Zentagasse 16/40, A-1050 Wien

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München

Schellingstr. 3, D-80799 München

Richard Obermayr

Simon Denk-Gasse 11, A-1090 Wien

Prof. Dr. Karl Pestalozzi

Strengigässli 17, CH-4123 Allschwil

Prof. Dr. Ursula Renner

Universität GH Essen, Fachbereich 3, Sprach- und Literaturwissenschaften, Universitätsstraße 12, D-45117 Essen

Prof. Dr. Heinz Rölleke

Goetheweg 8, D-41469 Neuss-Hoisten

Prof. Dr. Hans-Jürgen Schings

Institut f. Deutsche u. Niederl. Philologie, Freie Universität Berlin,
Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Priv.-Doz. Dr. Sabine Schneider

Institut für Deutsche Philologie, Neuere Abteilung, Universität Würzburg,
Am Hubland, D-97074 Würzburg

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i.Br.

Dr. G. Bärbel Schmid

Frankenweg 8, D-79117 Freiburg i.Br.

Dr. Thorsten Valk

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Elisabeth Juliane Vogel

Institut für Germanistik, Universität Wien
Dr. Karl Lueger-Ring, A-1010 Wien

Peter Waterhouse,

Rechte Bahngasse 28, Stge. 1, A-1030 Wien

Prof. Dr. David E. Wellbery, Ph.D.

Department of Germanic Studies
1050 East 59th Street, Chicago, IL 60637, USA

Prof. Dr. Gotthart Winberg

Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK),
Reichsratsstraße 17, A-1010 Wien

Register

- Abrecht, Claudia 415
Achelis, Thomas 189
Adorno, Theodor W. 307, 311–315
Ahrens, Henning 395
Aichinger, Ilse 395
Alt, Peter André 178, 353
Altenberg, Peter (eigentl. Richard Engländer) 110
Altenhofer, Norbert 416
Althaus, Thomas 186
Amiel, Henri Frédéric 317, 381
Andersen, Hans Christian 347
Anderson, Jaynie 243
Andrian, Leopold von (Poldy) 76, 86, 412
Antonin, Pater: Siehe Schlesinger, Hans
Apel, Friedmar 394
Arburg, Hans-Georg von 237, 390
Arens, Katherine 383
Aristoteles 332
Arnim, Bettina von 348f.
Arnim, Ludwig Achim von 345, 348
Asmus, Walter 263
Assmann, Aleida 267, 272, 417
Assmann, Jan 267
Auernheimer, Raoul 377
Augustinus, Aurelius 318
Aurnhammer, Achim 225
Baatz, Ursula 214
Bachmaier, Helmut 347
Bacon, Francis 29f., 141, 168f., 185f., 194f., 200, 222, 254f., 262, 268f.
Badur, Maharadscha Sir Dschagad-schid Singh 123
Baedeker, Karl 75, 102
Bahr, Hermann 19f., 43, 45, 50, 59, 61–63, 80, 94, 178, 187, 189, 193f., 216, 269, 317f., 332, 381
Balzac, Honoré de 63, 198, 226f., 376
Bánk, Zsuzsa 395
Banville, John 388
Barker, Andrew 381
Barkhoff, Jürgen 223
Barret-Browning, Elisabeth 44, 46, 83
Bartel, Gerald 390
Barzantny, Tamara 382
Bassiano, Marguerite Fürstin 135
Baudelaire, Charles 46, 78, 83, 363
Bauer, Felice 372
Bauer, Roger 392
Baumann, Gerhart 9
Becker, Felix 102, 116
Beer, Hermann 257
Beer, Theodor 193–195
Beer-Hofmann, Paula, geb. Lissy 31, 71
Beer-Hofmann, Richard 20, 31f., 37f., 42, 57, 64, 71, 241, 257–259, 334, 412
Beer-Hofmann-Lens, Mirjam 258
Beese, Henriette 323
Beethoven, Ludwig van 376
Begemann, Christian 235
Begley, Louis 395
Béhar, Pierre 392
Beicken, Peter U. 352
Bellermann, Ludwig 345
Bellmann, Werner 409f.
Belobratow, Alexandr W. 389
Belsey, Catherine 270
Benedetti, Gaetano 353
Beniston, Judith 383
Benjamin, Walter 299, 380f., 394

- Bennett, Benjamin 383
Beregi, Oskar 114
Berenson, Bernhard 107, 116f., 134
Berenson, Mary 107
Berger, Alfred Freiherr von 23, 31,
 197–199, 238, 332
Bergson, Henri 306
Berlage, Andreas 187
Berman, Nina 383
Bernay, Jacob 332
Bernhard, Ernst 203
Bernhard, Thomas 387
Bernstein, Elsa 347
Bertens, Rosa 56
Bessemer, Hermann 126
Bettelheim, Anton 377
Beyer, Marcel 391
Beyer-Ahlert, Ingeborg 410f.
Bie, Oscar 19, 45, 47, 58f., 109
Bierbaum, Otto Julius 46
Biese, Alfred 224, 226, 318f., 325, 331
Binet, Alfred 229
Birus, Hendrik 391
Bisland, Elizabeth 104
Bismarck, (Maria) Fürstin Herbert
 18, 101f., 135
Bittner, Jörg 237
Blake, William 13
Blank, Herbert 41f.
Blasberg, Cornelia 390
Blaß, Josef Leonhard 263
Blaukopf, Herta 92
Blei, Franz 78, 380
Bloch, Grete 372
Block, Richard 393
Blondeau, Denise 394
Böckel, Fritz 50
Bode, Wilhelm 134
Bodenhausen, Dora von 37f., 67, 124,
 412
Bodenhausen, Eberhard von 31, 37f.,
 45, 55, 60, 62, 66f., 78, 84–86, 91,
 124, 412
Bodenhausen, Mädi 124
Bodmer, Daniel 85
Bodmershof, Imma von 387
Boehm, Gottfried 213, 235
Boehringer, Robert 413
Bogdal, Klaus Michael 386
Böhm, Hermann 381
Böhme, Gernot 189
Böhme, Jakob 175
Bohnenkamp, Klaus E. 7, 10, 49, 409,
 417
Bohrer, Karlheinz 278
Bois-Reymond, Emil du 214
Böldl, Klaus 395
Bondi, Georg 48
Bonvallet, Charlotte (siehe Suzanne
 Després)
Borch, Maria von 119
Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt 412
Borchardt, Rudolf 19f., 99, 132, 380,
 412
Borchmeyer, Dieter 237
Borck, Karl Heinz 13
Borgna, Eugenio 388
Born, Jürgen 354, 372
Bosatra, Alfio 388
Böschenstein, Bernhard 397
Böschenstein, Renate 202, 313, 397f.
Bosis, Adolfo de 62
Bosse, Heinrich 171, 177, 403, 417
Boswell, James 102
Bottenberg, Joanna 383
Bradish, Joseph A. von 416
Brahm, Otto 42, 54, 60, 73
Brandauer, Klaus Maria 394
Brandes, Georg (eigentl. Cohen) 63,
 83, 109
Brandstetter, Gabriele 33, 240, 380
Braun, Felix 127
Braungart, Georg 230, 248, 273
Brega, Matteo 388
Brentano, Clemens 202, 235, 348
Breuer, Josef 237, 332

- Brinkmann, Rolf Dieter 386
Brittnacher, Hans Richard 312, 387
Broch, Hermann 300, 305
Brod, Max 351, 354
Browning, Robert 14f., 20, 44, 46, 81,
83, 252f., 261
Brücke, Ernst 214
Bruckmann, Elsa, geb. Cantacuzène
28, 30, 36, 53, 59, 64, 67, 69, 71,
73–75, 77, 81–84, 91, 93, 95f., 101f.,
109, 112, 115, 119, 124, 131, 134f.,
238
Bruckmann, Friedrich 66
Bruckmann, Hugo 32f., 53, 58, 66,
91, 109, 124, 135
Brydges, Grey (5th B. Chandos of
Sudeley) 141
Buber, Martin 81f., 128f., 133, 135
Büchner, Georg 406
Budischowsky, Verena 25, 61
Bühler, Karl 187
Bunyan, John 44
Burckhard, Max 378
Burckhardt, Carl Jakob 8, 112,
412f.
Burger, Hilde 414, 416
Burkhardt, Joachim 397
Burleigh, Robert 255
Burleigh, William 255f.
Burne-Jones, Sir Edward 9, 11, 13
Busch, Frank 395
Byatt, Antonia Susan 377
Calasso, Roberto 326
Calderón de la Barca, Pedro 13, 44f.,
315
Camion, Arlette 390
Campbell, Mrs. Patrick, geb. Beatrice
Tanner 121
Campe, Rüdiger 202
Cancik, Hubert 225
Canetti, Elias 379
Cantacuzène, Elsa (siehe Bruckmann)
Capano, Lucia Perrone 385
Carossa, Hans 31, 132
Carr, Gilbert 223
Celan, Paul 397, 406
Cellbrot, Hartmut 414
Cellini, Benvenuto 236
Cercignani, Fausto 387
Cervantes Saavedra, Miguel de 72
Chamberlain, Houston Stewart 7,
9f., 26, 32, 37, 42, 74–76, 82f., 93,
112, 114, 119, 133, 135
Chamberlain, Sir Neville 119
Chamfort, Sébastien Roch Nicolas
112
Chamisso, Adelbert von (eigentl.
Louis Charles Adelaide de C.) 347
Champollion, Jean François 267
Channing, William Ellery d.J. 17
Chapple, Gerald 136
Charcot, Jean-Martin 229
Chaucer, Geoffrey 44
Chotjewitz, 394
Cicero, Marcus Tullius 370
Clair, Jean 214
Coetzee, John Michael 395
Colli, Giorgio 213, 307, 358
Collini, Patrizio 392
Craig, Edward Gordon 382
Crary, Jonathan 214, 228f.
Crassus, Marcus Licinius 203, 233f.,
337
Cremerius, Johannes 259
Csáky, Moritz 19, 193, 381
Csúri, Károly 387f.
Cust, Harry 115
Czurda, Elfriede 155, 407, 417
Czycholl, Dietmar R. 215
d'Humières, Robert 101
d'Albert, Eugen 114
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 380, 382,
400–402, 417
d'Annunzio, Gabriele 24, 34, 182,
376
Dante Alighieri 48

- Daudet, Alphonse 80
Dauthendey, Max 134
David, Claude 323
Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin von 107, 400, 413
Dehmel, Richard 13
Deneke, Otto 19f.
Denis, Ruth St., geb. Ruth Dennis 122f., 126
Denker, Klaus Peter 127
Denkinger, Bernhard 381
Dennis, Buzz 122
Dennis, Ruth Emma 122
Descartes, René 228, 358
Després, Suzanne (eigentl. Charlotte Bonvallet) 80
Detering, Heinrich 395
Deussen, Paul 326
Dewey, John 229
Dewitz, Hans-Georg 236, 409f.
Diderot, Denis 63, 80, 82f., 112
Diederichs, Eugen 11f., 27, 32, 37, 60, 77, 95
Dietrich, Margret 414
Dietrich, Ronny 384
Dietrich, Stephan 394
Dietz, Ludwig 380
Dilthey, Wilhelm 196f., 217
Dittrich, Heinrich 201
Doerr, Wilhelm 225
Donà, Massimo 388
Donath, Alfred 50f.
Donnay, Maurice 62
Donne, John 270
Dostojevskij, Fjodor Michajlowitsch 62
Drexler, Hans 201
Droste-Hülshoff, Annette von 397
Drugulin, Wilhelm E. 52f.
Dumas, Alexandre 80
Duse, Eleonore 24, 34, 61–63, 116, 376
Ebbecke, Ulrich 215
Ebenstein, [Wiener Schneidersalon] 128
Ebner-Fußgänger, Helga: Siehe Fußgänger, Helga
Eckhart, Meister E. 335f., 406
Eckstein, Bertha geb. Diener (Pseud. Sir Galahad) 17
Eckstein, Friedrich 17
Effrena, Stelio 182
Ehalt, Hubert Christian 401
Eibenschütz, Camilla 114
Eich, Günter 386
Eichner, Hans 386
Einzmann, Nadja 395
Eliot, Thomas Stearns 268
Elizabeth I., Königin von England 270
Emerson, Ralph Waldo 17, 33, 83
Engel, Manfred 363
Engelbrecht, Helmut 262
Engelhardt, Wolfgang 217
Epkenhans, Michael 136
Eppelsheimer, Hanns Wilhelm 416
Ermini, Flavio 388
Ernst, Paul 381
Erpenbeck, Jenny 395
Eugen von Savoyen, Prinz 376
Euripides 304
Eysoldt, Gertrud 40, 54–57, 59, 62, 114, 125
Fackert, Jürgen 409
Fanelli, Emanuela Veronica 392
Farese, Giuseppe 193
Feilchenfeldt, Konrad 386
Feld, Leo 378
Fellner, Fritz 59
Fenves, Peter 393
Ferres, Veronica 394
Fick, Monika 248, 331
Fidus (eigentl. Hugo Höppener) 312
Fiedler, Corinna 64, 108
Fiedler, Konrad 213, 233, 235
Fiedler, Leonhard M. 136, 239, 326
Fiedler, Theodore 107, 109

- Fischer, Hedwig 64, 108
Fischer, Kuno 223
Fischer, Samuel 46, 59, 64, 69, 78,
99, 108, 131
Flasch, Kurt 318
Flashar, Hellmut 226
Flaubert, Gustave 372
Fliedl, Konstanze 191, 217, 249, 402,
417
Flühmann, Adrian 110
Foerste, William 13
Fohrmann, Jürgen 213
Fontane, Theodor 384, 397
Ford, John 9
Forster, Georg 102
Forte, Dieter 395
Fosse, Jon 347
Foster, Ian 382
Fouqué, Friedrich de La Motte 348
France, Anatole 49
Franckenstein, Clemens von (Cle)
17, 43f., 128, 343, 413
Franckenstein, Georg von (Buby /
Bubi/Bui) 11, 17, 128
Franckenstein, Leopoldine von
(Poldi) 128
Frank, Manfred 246, 278
Franz Joseph I., Kaiser 23
Frazer, James George 224, 306f.
Freschi, Marino 388
Freud, Anna 355
Freud, Sigmund 218, 221f., 231,
237, 299, 332, 355, 359, 380f., 389,
394
Fricke, Gerhard 328, 346
Friedmann, Louis Philipp 116, 118,
130
Friedmann, Marianne Alexandrine
(Mizi) 116, 130
Friedmann, Rose, geb. von Rosthorn
116, 118, 130
Friedrich, Caspar David 234f.
Friemel, Georg 53, 55
Friemel, Marie 134
Frisby, David P. 305
Frisé, Adolf 216
Fritz, Gottlieb 10, 17f., 24f., 27f., 32,
35–37, 42, 45f., 51, 53, 60, 77, 82f.,
102
Fröhlich, Hermann 136
Früh, Eckart 194
Fuchs, Anne 392
Fuchs, Peter 176
Fülleborn, Ulrich 363
Funk, Gerald 244
Fußgänger, Helga 415
Gadamer, Hans-Georg 196
Gagliardi, Maria 33
Galiani, Ferdinand 83, 87
Galton, Francis 216
Gamper, Michael 237
Gasparotti, Romano 388
George, Stefan 8f., 15, 27f., 30, 38f.,
41, 47–49, 54, 57, 66, 91, 95, 102,
307, 311–313, 321, 323, 333, 368,
381, 413
Geyger, Ernst Moritz 19
Geyger, Lili, geb. von Hopfen, spätere
Lili Schalk (siehe Hopfen)
Gheri, Paola 385, 391
Ghika, Prinzessin Elisabeth von
116f.
Giacon, Nicoletta 415
Giavotto, Anna Lucia 381
Gide, André 32, 41f., 52f., 78, 90, 95,
134
Gilbert, Mary Enole 414
Gilman, Sander L. 392
Giorgione 243, 245, 247
Girard, René 305
Gleichen, Alexander Graf von 113
Goethe, Johann Wolfgang von 17,
19f., 89, 110, 112, 172, 178, 196, 199,
210, 215–217, 236f., 252, 324f., 328,
331, 369f., 379, 381, 386, 388, 391,
394, 406

- Goetsch, Paul 177
Gogh, Vincent van 246, 404
Goldsmith, Oliver 102
Gomperz, Heinrich 192
Gomperz, Marie von 413
Gomperz, Nelly (Cornelia) von 413
Gomperz, Theodor von 192, 253, 332
Göpfert, Herbert G. 173
Görner, Rüdiger 389
Göttsche, Dirk 186
Grabovszki, Ernst 389
Greenaway, Kate 261
Greenlaw, Lavinia 395
Greve, Felix Paul 46
Greve, Ludwig 192
Grillparzer, Franz 43, 51, 346, 376
Grimm, Jacob 319, 324
Grimm, Wilhelm 319, 324
Groll, Florentin 407
Groos, Karl 216
Grünbein, Durs 376, 395
Gryphius, Andreas 344–346
Guardi, Mario Bernardi 388
Guéard, Wilhelm von 44
Gundolf, Friedrich 16, 42, 47–49,
 64, 77, 102
Günther, Timo 180, 186, 228
Gußmann, Olga 36
Gütschow, Carl von 62
Haas, Willy 413
Habeck, Robert 395
Hadamowsky, Franz 63
Hadley, Rollin Van N. 107, 117
Haeckel, Ernst 390
Hagedorn, Friedrich von 385
Halbfass, Werner 228
Halter, Martin 395
Haltmeier, Roland 409
Hamburger, Michael 120, 214
Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr
 von 63, 198
Hamsun, Knut (eigentl. K. Pedersen)
 119
Handke, Peter 387
Hanimann, Joseph 396
Harden, Maximilian 54–56, 58, 413
Hardin, James 389
Harding, Walter 17
Hardt, Ernst (eigentl. Ernst Stöck-
 hardt) 63, 372
Härter, Andreas 210
Hartmann, Eduard von 174, 319
Hartz, Martina 136
Hauptmann, Gerhart 40, 81, 381, 387
Hauser, Fritz 377
Hausmann, Raoul 380
Haussmann, Leander 395
Hearn, Lafcadio 104
Hebbel, Friedrich 81, 83f., 314, 328f.,
 345f.
Hegel, Georg Wilhelm Fried-
 rich 319–321
Heimann, Moritz 131
Heine, Heinrich 369, 392
Heinrich VIII., König von England
 200
Heintz, Günter 48
Heiseler, Gertrud von 49, 135
Heiseler, Henry von 81
Heller, Erich 372
Heller, Hugo 62, 87, 95, 108, 110, 238
Hellmann, Irene 413
Hellmann, Paul 413
Hellmold, Martin 173
Hello, Ernest 33
Helmholtz, Hermann Ludwig
 Ferdinand von 172, 214, 218–221,
 231, 233, 237
Helmstetter, Rudolf 282, 291
Hennemann-Barale, Ingrid 392
Herbart, Johann Friedrich 262–264
Herder, Johann Gottfried 172, 189,
 205
Hérelle, Georges 24, 182
Herzfeld, Marie 15, 237f., 413
Heselhaus, Clemens 353

- Hesse, Hermann 312
Hettche, Thomas 395
Heumann, Konrad 59, 117, 136, 192,
236f., 407
Heymel, Alfred Walter 77, 132, 205,
414
Heyse, Paul von 94
Hiebel, Hans Helmut 352
Hiebler, Heinz 380, 384, 392f., 405
Hilbig, Wolfgang 249f., 395
Hildebrandt, Kurt 49
Hilsenrath, Edgar 392
Hinderer, Walter 237
Hirsch, Rudolf 17, 20, 44, 79, 338,
376, 409, 411, 415f.
Hitz, Dora 116
Hladny, Ernst 39
Hlawitschka, Eduard 173
Hoffmann, David Marc 218
Hoffmann, Dirk O. 410
Hoffmann, E. T. A. 202, 363, 397
Hoffmann, Volker 347
Hoffmann, Yasmin 390
Höflich, Lucie 56
Hofmann, Alois 257
Hofmann, Gert 388
Hofmann, Ludwig von 38, 73, 90
Hofmannsthal, Anna Maria Josefa
von, geb. Fohleutner [Mutter] 29,
30, 45, 47, 49, 86, 407
Hofmannsthal, Christiane von 7–136,
252, 399f., 416
Hofmannsthal, Christoph 399
Hofmannsthal, Franz von 52, 73
Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von,
geb. Schlesinger 7–136
Hofmannsthal, Hugo Augustin von
(Vater) 11, 54, 59, 98, 109, 113,
116, 125, 128, 131, 341, 407
Hofmannsthal, Raimund von 117,
119
Hohenlohe-Waldenburg Schillingsfürst,
Carola (Caroline) Prinzessin zu 105
Hohenlohe-Waldenburg Schillingsfürst,
Maria Theresia, Prinzessin zu
(gen. Geginia) 105
Hölderlin, Friedrich 348f., 370, 397
Hölderlin, Karl 370
Holitscher, Arthur 120
Hollmer, Heide 174
Holweg, Friedrich Georg 44
Homer 397
Hopfen, Hans von 19
Hopfen, Lili von (siehe auch Lili
Schalk) 19
Hoppe, Felicitas 395
Hoppe, Manfred 409f.
Horvath, Géza 387f.
Hošek, Chaviva 202
Hoyos, Alexander Graf 135
Hoyos, Ednée Gräfin 135
Hübner, Götz Eberhard 409
Hugo, Victor 41f., 379
Humperdinck, Engelbert 347
Hürlmann, Thomas 395
Husserl, Edmund 388
Huysmans, Joris Karl 386
Iadicicco, Alessandra 388
Ibsen, Henrik 87
Italiaander, Rudolf 413
Jacobi, Hansres 380
Jacobs, Monty 345
Jacobsen, Dietmar 390
Jacobsen, Jens Peter 178
Jaeckle, Erwin 415
Jaensch, Erich R. 215f.
Jäger, Georg 262
Jäger, Lorenz 377, 387, 403
Jahnn, Hans Henny 390
Jakobson, Roman 181
James, Henry 306
Jandl, Ernst 389
Janz, Rolf-Peter 312
Jean Paul (eigtl. Johann Paul Friedrich
Richter) 174, 215, 376
Jelinek, Elfriede 387

- Jenkins, Harold 256
Jerusalem, Else 130
Jesus Christus 336, 372
Johnstone, Alan 117
Johnstone, Antoinette (siehe Antoinette Pinchot)
Joyce, Douglas A. 383
Joyce, James 277
Jünger, Ernst 307
Junker, Kurt 56
Just, Klaus Günther 13
Kaemmlein, Gicki (auch Gicky, Gigi, Kiki gleich Marie) 76, 131
Kafitz, Dieter 239
Kafka, Franz 178, 202, 351–373, 381, 390
Kainz, Josef 375
Kaiser, Georg 307
Kampmann, Sabine 173
Kane, Michael 392
Kant, Immanuel 112, 188
Karg von Bebenburg, Edgar 13, 341, 414
Karl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar 36
Kassner, Alfred 92, 95
Kassner, Bertha, geb. Latzel 85
Kassner, Friedrich (Fritz) 92
Kassner, Margarethe 85
Kassner, Marie 53
Kassner, Oscar (Jun.) 85
Kassner, Oscar (Sen.) 22, 85
Kassner, Rudolf 7–136, 209, 354, 390, 406
Kayser, Hans 175
Keats, John 8f.
Keith-Smith, Brian 385
Keller, Gottfried 110, 397
Keller, Werner 328, 346
Kemman, Ansgar 228
Kensik, Alphons Clemens 19, 27, 85, 113
Kessler, Harry Graf 25, 35f., 55, 62,
90f., 95f., 113, 122, 124, 206, 215, 235, 253, 382, 414
Key, Ellen 107–109, 262–264
Keyserling, Eduard Graf 19, 109
Keyserling, Hermann Graf 7, 10f., 17–19, 31–33, 42, 50, 53, 57f., 75, 84, 91
Kiefer, Otto 95
Kierkegaard, Sören 27, 81, 83f.
Kilian, Esther 387f.
Killy, Walther 371
Kindermann, Heinz 414
Kippenberg, Anton 99, 110, 135
Kippenberg, Katharina 135
Kirchner, Erwin 45
Kittler, Wolf 351, 353
Klein, Carl August 15
Klein, Georg 395
Klein, Reimar 326
Kleist, Heinrich von 16, 202, 234f., 250f., 382
Klimke, Christoph 396
Klimt, Gustav 390
Kluckhohn, Paul 173
Kluncker, Karlhans 64, 77
Knackfuß, Hermann 327
Koch, Gerhard R. 395
Koch, Hans-Albert 410
Koch, Hans-Gerd 351, 353
Koebner, Thomas 312
Koegel, Fritz 218
Kofler, Peter 385
Kohlroß, Christian 386
König, Christoph 391
Konrad, Gustav 349
Korn, Gertrud 56
Körner, Christian Gottfried 176
Kornmüller, Jacqueline 395
Kotheimer, Gudrun 410
Köttelwesch, Clemens 409, 416
Kovach, Thomas A. 383
Krahmer, Catherine 213
Krämer, Eckhart 325

- Kraus, Karl 50f., 381f.
Kremer, Detlef 367
Kresnik, Johann 396
Krobb, Florian 382, 392
Kroh, Oswald 215
Kronauer, Brigitte 395
Kuckart, Judith 395
Kühn, Joachim 336, 338
Kühnke, Klaus Christian 305
Kunz, Josef 367
Kurz, Gerhard 355, 359
Lacan, Jacques 291
Lachmann, Hedwig 56
Laforgue, Jules 82
Lämmert, Eberhard 391
Lamping, Dieter 375
Łanckorónski-Brezezie, Karl Graf 379
Landauer, Gustav 78, 336, 406
Landfester, Ulrike 413
Lange-Kirchheim, Astrid 259, 380
Latinovicz, Filip 388
Latzel (Familie) 88
Lausberg, Heinrich 202
Le Rider, Jacques 312
Lechter, Melchior 48, 57
Leistner, Maria-Verena 348
Lendner, Hans-Harro 409
Lentz, Michael 395
Léon, Victor 378
Leonardo (auch Lionardo) da Vinci 237f.
Lepsius, Reinhold 54, 57
Lepsius, Sabine 54, 57
Leser, Norbert 383
Lessing, Gotthold Ephraim 173, 332, 376, 379
Lévy-Bruhl, Lucien 216
Lewis, Hanna Ballin 252
Lichnowsky, Mechtilde Fürstin, geb. Gräfin von und zu Arco-Zinneberg 414
Licho, Adolf Edgar 56
Lieben, Annie von, geb. Schindler 414
Lieben, Robert von 414
Liechtenstein, Franz von Paula Fürst zu 64, 96
Liliencron, Detlev von 50f.
Liliev, Nikolaj 377
Livius, Titus 201, 287
Loerke, Oskar 386
Lohmeier, Anke-Marie 392
Lohner, Edgar 172
Löhneysen, Wolfgang Freiherr von 217, 283
Lönker, Fred 390
Ludassy, Julius Gans von 377
Ludwig, Heinrich 237
Luhmann, Niklas 176
Lukács, Georg 320, 333, 390
Lukan, Sylvia 407
Lunzer, Heinz 381
Lunzer-Talos, Victoria 381
Lutz, Alexander 402
Lützeler, Paul Michael 300
Mach, Ernst 171, 185–196, 217, 231, 237, 317f., 358f.
Machatzke, Martin 40
MacLagan, Eric 115
MacLean, Sir Fitzroy 117
Maehder, Jürgen 384
Maeterlinck, Maurice 25, 30, 61f., 209, 406
Mahler, Gustav 92, 129
Maillo, Aristide 113
Maistres, Joseph de 300
Majetschak, Stefan 213
Mallarmé, Stéphane 244
Man, Paul de 202
Mann, Thomas 385, 388, 399
Maria Theresia, Kaiserin 376
Maro, Francis 263
Maron, Monika 395
Massimilla, Edoardo 388
Matheson, William 41, 99, 135
Matsche, Franz 173
Mattenklott, Gert 244

- Matuschek, Stefan 186
Mauthner, Fritz 176f., 186f., 254f., 293, 335f., 406
Mayer, Mathias 312, 409f., 414, 416
Mayer, Max 407
Mayröcker, Friederike 137, 395, 407, 417
McKenzie, John R. P. 386
Meier, Albert 174
Meier-Graefe, Julius 213f., 235, 414
Mell, Max 112, 135, 414
Melmoth, Sebastian 376
Mendelssohn, Giulietta von, geb. Gordigiani 116
Mendelssohn, Peter de 47
Mendelssohn, Robert von 116
Menke, Bettine 202
Mereschkowskij, Dmitrij Sergejewitsch 62
Merkel, Rainer 395
Mertz-Rychner, Claudia 49, 413
Meyer, Jochen 136
Meyer, Theo 173
Meyerfeld, Max 65
Michel, Christoph 409
Michelangelo 327
Michels, Volker 126
Michisuke, Matsumoto 382
Milev, Ivo 377
Miller-Degenfeld, Marie Therese 400, 413
Mitchell, Mire 377
Mitterwurzer, Friedrich 210
Möbus, Stefan 352
Moering, Renate 415
Moissi, Alexander 114
Molière, Jean Baptiste Poquelin gen. M. 376, 382
Möllenberg, Volker 231
Monioudis, Perikles 395
Montaigne, Michel Eyquem, Seigneur de 17, 112
Montenuovo, Alfred 78
Monti, Claudia 193
Montinari, Mazzino 213, 307, 358
Moréas, Jean 101
Moretti, Tobias 394
Moritz, Karl Philipp 174
Morris, William 9, 11, 13
Mottl, Felix 92
Mühll, Theodora von der 413
Muliar, Fritz 394
Müller, Heiner 173
Müller, Hermann 375
Müller, Johannes 214f., 217, 225, 231, 233, 237
Müller, Michael 351, 361, 367, 409
Müller, Wilhelm 347f.
Münchhausen, Thankmar von 49
Müry, Andres 394
Musil, Robert Edler von 193, 216, 225, 380, 387
Muther, Richard 109
Napoleon III., Kaiser der Franzosen (eigentl. Charles Louis N. Bonaparte) 23
Nehring, Wolfgang 239, 387, 409
Nestroy, Johann Nepomuk 382
Neudeck, Otto 380
Neuhoff, Bernhard 299, 380, 394
Neumann, Gerhard 186, 202, 209, 211, 236, 351, 353, 380, 416f.
Neumann, Kurt 407
Nibbrig, Christiaan L. Hart 288
Nickl, Therese 415
Niedermeier, Cornelia 389
Niefanger, Dirk 381
Nietzsche, Friedrich 13, 16, 68, 81f., 172, 177, 187, 195, 198f., 205, 212f., 218–220, 222, 225, 227, 245, 278, 293, 306f., 314f., 319, 321, 324, 358, 390f., 406
Noether, Ernst 102f., 106
Nordau, Max (eigentl. Südfeld) 229
Nostitz, Helene von 92, 107, 414
Nostitz, Oswalt von 414

- Novalis (Friedrich von Hardenberg) 173; 175, 226, 318, 330, 363, 382, 387, 406
Nutt-Kofoth, Rüdiger 381
Obermayr, Richard 161, 407, 417
Oesterle, Günter 237
Oesterle, Ingrid 237
Öhlschläger, Claudia 211, 404
Olden, Marie 135
Oppenheimer, Felix Baron von 73, 118, 131, 415
Oppenheimer, Gabriele (Yella) Baronin von, geb. Todesco 131, 415
Oppenheimer, Mysa, geb. Marie Alexandrine Henriette de Ville Gräfin Demblin 73, 118, 131, 415
Osterkamp, Ernst 210
Ott, Ulrich 136
Otway, Thomas 30, 64
Ovid, eigentl. Publius Ovidius Naso 402
Paluch, Andrea 395
Pannwitz, Rudolf 201, 415
Parker, Patricia 202
Pasley, John Malcolm Sabine 351, 361
Pater, Walter 7, 65, 211, 269
Pauen, Michael 244
Pauget, Michèle 313
Paulin, Roger 223
Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar 36
Pedrocco, Filippo 243
Péladan, Josephin 69, 385
Pelewin, Viktor 395
Perels, Christoph 136, 386, 394, 409
Perl, Walter H. 412
Pestalozzi, Karl 218, 327, 336, 397, 406, 417
Petersdorff, Dirk von 395
Pfeiffer-Belli, Erich 49, 135
Pfotenhauer, Helmut 179, 209, 211, 215, 217, 232, 235, 243, 247
Pichler, Cathrin 214
Pickerodt, Gerhart 391
Pietzcker, Carl 386
Pigeon, Amédée 182
Pignatti, Terisio 243
Pilatus, Pontius 254
Pinchot, Antoinette (Nettie) 117, 120
Pircher, Wolfgang 214
Pittroff, Thomas 225
Placci, Carlo 107, 117, 134
Plachta, Bodo 381
Platon 36f., 49, 59f., 74, 77, 82, 91–95, 318, 328, 355
Poellnitz, Rudolf von 24, 26, 28, 31f., 52, 63
Pontzen, Alexandra 173
Popper-Lynkeus, Josef 26, 377f.
Pörnbacher, Karl 328, 346
Pott, Klaus-Gerhard 409
Prater, Donald A. 126
Preisendanz, Karl 95
Pross, Caroline 380
Proß, Wolfgang 236
Proust, Marcel 178
Pulvirenti, Grazia 384
Püttlingen, Oskar Vesque von 116
Raabe, Wilhelm 397
Racine, Jean 80
Radecke, Gabriele 384
Raffael, Raphael (eigentl. Raffaello Santi) 90, 173f., 185
Ransmayr, Christoph 387
Raponi, Elena 182
Rauch, Maya 49, 252, 416
Rebus, Cristina Beretta 388
Redlich, Alice 20
Redlich, Josef 20, 59, 84, 104, 415
Reichel, Edward 409
Reich-Ranicki, Marcel 383, 386
Reinhardt, Max 39, 55–57, 64, 78, 94, 114, 124, 132, 239f., 382
Renard, Jules 10
Renner, Ursula 178, 197, 212, 217, 235, 240, 243f., 247, 380, 414, 416f.

- Reynolds, Joshua 261
Ribot, Théodule 229
Richard, Bruno 395
Richter, Peter 395
Riedel, Wolfgang 179–181, 211, 215, 223f., 248, 337
Rieger, Stefan 216
Rilke, Rainer Maria 8, 31–33, 49, 101f., 107, 109f., 115, 120, 134, 245, 247, 363, 368, 381f., 415
Rimbaud, Arthur 300
Ripoli, Marco 381
Ritter, Ellen 65, 102, 136, 246, 383, 410
Ritter, Henning 402
Ritter, Joachim 228
Robertson, Richie 312, 314f., 332
Rodewald, Dierk 64, 108
Rodin, Auguste 83, 110
Rohde, Erwin 189, 218, 225, 315
Rohde, Gerhard 395
Rois, Sophie 394
Rölleke, Heinz 341, 379, 407, 409, 418
Rösch, Ewald 367, 372
Rosmer, Ernst 347
Rossbacher, Karlheinz 384
Rossmann, Andreas 396
Rowohlt, Harry 395
Ruben, Walter 326
Ruh, Kurt 336
Rühmkorf, Peter 237
Russell, Archibald G. 115
Rutsch, Bettina 248
Sachsen, Erbherzogin (siehe Pauline, Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar)
Salten, Felix (eigentl. Siegmund Salzmann) 31, 42, 50, 198, 206, 378
Salter, James 395
Samuel, Ernest 107
Samuel, Richard 173
Sandhop, Jürgen 181, 327
Sandri, Andrea 388
Santini, Daria 387
Sartre, Jean-Paul 231, 237
Saße, Günter 363
Sauerland, Karol 196
Saussure, Ferdinand de 274
Schaeder, Grete 81
Schalk, Franz 19, 73, 128–130
Schalk, Lili (siehe auch Lili Hopfen) 77f., 90, 112, 114, 119f., 123, 127, 130, 135f.
Scharffenberg, Renate 110
Schaukal, Richard von 26, 67
Schede, Hans-Georg 54, 413
Scheidt, Gabriele 380
Schereschewsky, Arnold 98
Schereschewsky, Mimi 129, 131
Schereschewsky, Robert 129, 131
Schiffermüller, Isolde 385, 391
Schilhan, Günter 394
Schillemeit, Jost 361
Schiller, Friedrich 20, 69f., 73f., 175–177, 196, 205, 259, 345
Schings, Hans-Jürgen 311, 418
Schirmer, Ulf 396
Schlechta, Karl 68, 198, 278, 319
Schlegel, August Wilhelm von 172, 181, 187, 255
Schlegel, Friedrich von 84
Schlenther, Paul 54, 60, 78
Schlesinger, Franziska (Fanny, geb. Kuffner) 57, 59, 69, 76, 80
Schlesinger, Friedrich (Fritz) 119
Schlesinger, Gertrud (s. Hofmanns-thal, Gerty)
Schlesinger, Hans 31f., 39, 45, 59, 73, 98, 116, 128, 253
Schlesinger, Marie Franziska (Mimi) 59, 74, 76, 98, 119
Schlick, Erwein Graf 105
Schlösser, Manfred 376
Schmid, G. Bärbel 217, 375, 379, 418
Schmidt, Jochen 370

- Schmidt-Dengler, Wendelin 402
Schmitz, Hermann 309
Schmitz, Oscar A. H. 112
Schmujlów-Claassen, Ria 13, 20f., 28, 415
Schnack, Ingeborg 110, 415
Schneider, Florian 239
Schneider, Sabine 179, 186, 209, 211, 215, 247, 403, 418
Schnitzler, Arthur 20–23, 31, 35f., 42f., 50, 81, 91, 95, 100f., 116, 118, 133, 191, 193, 198, 257–259, 264, 358, 377, 380–382, 389, 392, 415
Schnitzler, Günter 380, 416, 418
Schnitzler, Heinrich 258, 415
Schoeller, Bernd 411
Schönaich, Gustav 50
Schönhaar, Rainer 367
Schopenhauer, Arthur 16, 181, 217f., 225, 278, 283–287, 290, 293, 306, 319, 327, 406
Schreker, Franz 392
Schröder, Rudolf Alexander 18, 25, 28, 71, 77, 102, 118, 124, 127, 132, 135
Schroeder, Felix 32
Schroeder, Leopold von 32
Schuch, Ernst von 92, 128
Schücking, Levin L. 254
Schuh, Willi 410, 415
Schultz, Stefan H. 200, 255, 269
Schumann, Robert 347
Schuster, Gerhard 412, 414–416
Schütte, Andrea 213
Scipio, Publius Cornelius S. Aemilianus Africanus d.J. 210
Séailles, Gabriel 237f.
Sebald, Winfried Georg 207
Seeba, Hinrich C. 383
Segebrecht, Wulf 325, 363
Sembdner, Helmut 235; 250
Seng, Joachim 64, 136, 379, 406
Serristori, Graf Umberto 134
Serristori, Gräfin Hortense 134
Shakespeare, William 71, 73f., 99, 255f., 270, 376
Sharman, Gundula M. 388
Shaw, George Bernard 121
Shelley, Percy Bysshe 8, 11
Simmel, Georg 102, 305f.
Simon, Hans-Ulrich 55
Simonis, Annette 390
Singer, Kurt 47
Snell, Bruno 225
Sokel, Walter H. 360
Sokrates 94, 355
Sombart, Werner 20, 109
Sommer, Manfred 189, 228
Sophokles 39f., 385
Sösemann, Bernd 40
Spahr, Roland 395
Spedding, James 186
Spiegel, Hubert 395
Spinnen, Burkhard 395
Spinoza, Baruch (Benedictus) de 318
Spitzer, Leo 178
Spörl, Uwe 186, 209, 336, 338
Sprengel, Peter 240, 359
Stadler, Friedrich 193
Stadler, Ulrich 237
Staiger, Emil 321
Stanzel, Franz K. 180
Stargardt, Joseph A. 34
Steigentesch, August Ernst von 387
Steinecke, Hartmut 363
Steiner, Herbert 9f., 49, 399, 411f.
Steiner, Uwe C. 247, 389
Steinthal, Heymann 184f.
Stephan, Inge 385
Stern, Martin 218, 327, 336, 353, 409, 416
Stewart Gardner, Isabella 107, 117, 134
Stiegler, Bernd 214, 380
Stoermer, Fabian 387

- Strauss, Alice 415
Strauß, Botho 390
Strauß, Emil 15
Strauss, Franz Alexander (Bubi) 415
Strauss, Richard 17, 92, 109, 128, 130,
 132, 382–384, 395, 415
Strawinsky, Igor Feodorowitsch 307
Streeruwitz, Marlene 395
Streim, Gregor 240
Strindberg, August 353
Stückl, Christian 394
Stumpf, Emil 378f.
Stutzer, Dietmar 385
Sudermann, Hermann 24
Süskind, Patrick 385
Swinburne, Algernon Charles 7, 9,
 13, 16, 39, 376
Sykora, Katharina 173
Symington, Rodney 386
Symons, Arthur 121
Szklener, Hans 371
Szondi, Peter 323
Tanzer, Ulrike 413
Tarot, Rolf 345
Tassel, Dominique 291
Taube, Otto Freiherr von 36f., 75,
 101, 114, 135
Tausch, Harald 381, 389
Tetzel (siehe Gottlieb Fritz)
Tetzel, Johannes 10
Theis, Raimund 78
Thieme, Ulrich 102, 116
Thimig, Hugo 23
Thimme, Wilhelm 318
Thode, Henry 37
Thomas von Aquin 44
Thomasberger, Andreas 64, 258,
 382f., 409
Thun-Salm, Christiane Gräfin 21–24,
 28–31, 36, 42f., 60, 62, 64, 78, 85,
 96, 116, 416
Thurn und Taxis, Alexander von 62,
 92, 96, 98, 100f., 107, 130
Thurn und Taxis-Hohenlohe, Fürstin
 Marie von geb. von Olfers 31f., 34,
 42, 49, 61–66, 78, 83–85, 90–92,
 95f., 98, 101, 107, 112, 114–116,
 122, 128, 130, 133, 135
Thurn, Freiherr Rudolf Payer von
 19
Tieck, Ludwig 345
Tizian (eigentl. Tiziano Vecellio) 71,
 243
Tolstoj, Lew Nikolajewitsch Graf 62
Traianis, Francesco 44
Trakl, Georg 353, 371
Treiber, Hubert 218, 223
Treichel, Hans-Ulrich 179
Trier, Jost 13
Trilling, Lionel 256
Trommler, Frank 312
Tukur, Ulrich 394
Tylor, Edward B. 218, 220, 222–224
Ueding, Gert 228
Uhlig, Kristin 393
Ungeheuer, Gerold 218
Ungern-Sternberg, Rolf Freiherr von
 101
Urbach, Reinhard 51
Urfus, Erna 56
Vacha, Brigitte 23, 42
Valentin, Jean-Marie 394
Valéry, Paul 186
Valk, Thorsten 351, 361, 363, 418
Valtolina, Amelia 388
Van-Jung, Leo 42
Vater, Heinz 182
Velde, Henry van de 90
Verwey, Albert 91
Vilain, Robert 313, 318
Vischer, Friedrich Theodor 223f.,
 321
Vischer, Robert 196
Vogel, Juliane 226, 384, 388, 407, 418
Vogel, Oliver 395
Vogt-Spira, Gregor 225

- Volant, Sophie 82f.
Volke, Werner 114, 192, 206, 215,
 413f.
Vordriede, Werner 243
Voss, Gert 394
Voßkamp, Wilhelm 213
Wachwitz, Brigitte 395
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 173
Wagner, Hans 92
Wagner, Karl 389
Wagner, Renate 23, 42
Wagner, Richard 16, 28, 48, 63, 65,
 135, 390
Wagner-Egelhaaf, Martina 209, 274
Wagner-Simon, Therese 353
Wang, Pao-Hsiang 392
Warburg, Aby 276
Wassermann, Jakob 31, 42, 69, 71,
 106, 108, 117–119, 131, 134
Wassermann, Julie, geb. Speyer 69,
 71, 106, 108, 117–119, 131
Waterhouse, Peter 139, 407, 418
Weber, Eugene 409, 412f.
Weber, Horst 413, 416
Wegener, Paul 114
Weilen, Alexander von 23
Weimar, Klaus 183
Weingartner, Felix von 129
Weinzierl, Ulrich 386
Wellbery, David E. 225, 241, 244,
 281, 403, 418
Wellek, René 312
Wendelstadt, Julie Freifrau von,
 geb. Gräfin von Degenfeld-Schon-
 burg 124, 413
Wenzel, Manfred 217
Wertheimstein, Josephine von
 geb. Todesco 201
Wiegand, Willy 135
Wieland, Klaus 386
Wiesing, Lambert 213
Wiethölter, Waltraud 230, 234
Wilde, Oscar 56, 65, 92, 386
Wildgans, Anton 378, 383, 416
Wilson, Robert 396
Winckelmann, Johann Joachim 178
Windfuhr, Manfred 369
Wittgenstein, Ludwig 393
Wolff, Kurt 351
Wolfskehl, Hanna 16, 64, 77, 91
Wolfskehl, Karl 16, 30, 64, 77, 91
Wolgast, Karin 391
Wolters, Gereon 217
Worringer, Wilhelm 404
Wucherpfennig, Wolf 386
Wüllner, Ludwig 57
Wunberg, Gotthart 179, 186, 268,
 317f., 380, 386, 389, 394, 416, 418
Wundt, Wilhelm 214, 221, 229
Wygodzinski, Vally 83
Yates, William E. 383
Yeats, William Butler 115
Young, Edward 235
Zaimoglu, Feridun 395
Zeck, Jürgen 387
Zelter, Carl Friedrich 89
Zeman, Herbert 262
Zemlinsky, Alexander von 392
Zerebin, Alexej J. 389
Ziesemer, Walther 348
Zifferer, Paul 416
Zimmer, Andreas 399f.
Zimmer, Heinrich 399
Zimmer-Hofmannsthal, Octavian 83
Zinn, Ernst 7, 10, 32, 409
Zipfel, Frank 375
Zola, Emile 172f.
Zweig, Stefan 126

