

»Ist was passiert?«
Zur Dramaturgie des Abenteu(r)ers in Hofmannsthals
Casanova-Stücken¹

»Hoho, ich bin vergeßlich«,² bemerkt verwundert Baron von Weidenstamm, der erotische Abenteurer in Hofmannsthals Drama »Der Abenteurer und die Sängerin«, als er sich zu Beginn des Stücks an seine venezianische Jugendzeit zu erinnern sucht. Vergesslichkeit ist bei einer Figur, die nach dem Modell Casanovas gestaltet ist, in der Tat verwunderlich. Wie seine »Histoire de ma vie« eindrucksvoll belegt, war der historische Schriftsteller Giacomo Casanova keineswegs vergesslich, er zeichnete sich im Gegenteil durch ein phänomenales Gedächtnis aus. Hofmannsthal bügelt die historische Figur gegen den Strich, um seinen dramatischen Abenteurer in das nietzscheanische Spannungsfeld von Historie und Leben zu versetzen. Er wird dem einen Pol, dem Pol des Lebens und des Glücks zugeordnet, das Nietzsche zufolge bekanntlich an das »Vergessen-können« gebunden ist:

Bei dem kleinsten aber und bei dem grössten Glücke ist es immer Eines, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden. [...]

Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Thier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.³

¹ Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der in der »Vorbemerkung« genannten Tagung, aus der dieser Aufsatz hervorging, insbesondere Christian Begemann (München) und Justus Fetcher (Mannheim) sei für Hinweise und Anregungen herzlich gedankt.

² SW V Dramen 3, S. 99.

³ Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1873). In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 1, S. 250. Auf diese Stelle ist im Zusammenhang mit Hofmannsthals Stück und Georg Simmels »Abenteurer«-Essay schon verschiedentlich hingewiesen worden. Vgl. Carina Lehen, Das Lob des Verführers: Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Paderborn 1995, S. 121; Dieter Thomä, Ankunft und Abenteurer. Philosophische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen um 1900 im Ausgang

Wie für Georg Simmel ist der Abenteurer für Hofmannsthal der Inbegriff »des unhistorischen Menschen«, des »Gegenwartswesens«.⁴ Anders als Simmel, dessen Essay »Das Abenteuer« bzw. »Philosophie des Abenteurers«⁵ heißt, interessiert Hofmannsthal sich jedoch vor allem für die Figur des Abenteurers, und damit verschieben sich die Akzente. Simmel bestimmt das Abenteuer als eine Form des Erlebens – und zwar paradigmatisch als eine Form des erotischen Erlebens des Mannes –, das zeitlich strikt begrenzt ist und einerseits als ein exzentrisches Erlebnis aus der Kontinuität des Lebens herausfällt, andererseits im Unterschied zu einer beliebigen Episode mit den »geheimsten Instinkten und mit einer letzten Absicht des Lebens«⁶ kommuniziert. Dagegen verkörpert der professionelle Abenteurer vom Typus Casanovas, um den es Hofmannsthal geht, eine episodische Form des Lebens, das keinen anderen Zusammenhang hat als den, der durch die diskontinuierliche Kette seiner erotischen Erlebnisse gestiftet wird.

In Hofmannsthals werkbiographischer Selbstdeutung entspricht diese Lebensform einem Entwicklungsstadium, das sowohl chronologisch als auch typologisch bestimmt wird. Wie der Dichter steht der Abenteurer typologisch zwischen einem Stadium der sogenannten »Praeexistenz«, einem chronologisch der Kindheit zugeordneten Sein vor der Zeit, einem geschichtslosen Zustand der magischen Teilhabe an und dionysischen Allverbundenheit mit der Welt, und einem Stadium der Existenz, in dem das in die Zeitlichkeit des Lebens gefallene Individuum zu sich selbst gekommen ist und sich als soziales Wesen mit der Welt verknüpft.⁷ Doch nicht nur in typologischer Hinsicht hat der

von Emile Zola und Georg Simmel. In: *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. Hg. von Aage Hansen-Löve, Annegret Heitmann und Inka Mülder-Bach. München 2009, S. 21–41, hier S. 35; Marie Wokalek, »Der Abenteurer und die Sängerin« als Maskentanz schöpferischer Lebenskunst. In: *DVjs* 93, 2019, S. 309–335, hier S. 321f.

⁴ Georg Simmel, *Das Abenteuer* (1911). In: Ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas*. Berlin 1983, S. 13–26, hier S. 15.

⁵ So der Titel der ersten, 1910 erschienenen und für die Buchausgabe überarbeiteten und erweiterten Fassung. Vgl. Simmel, *Philosophie des Abenteurers*. In: Ders., *Gesamtausgabe*. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. 1. Hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt. Frankfurt a.M. 2001, S. 97–110.

⁶ Simmel, *Das Abenteuer* (wie Anm. 4), S. 21.

⁷ Vgl. *GW RA III*, S. 599–608.

Abenteurer Verwandtschaft mit dem Schriftsteller. In den Angelegenheiten des Abenteuerlebens werden bei Hofmannsthal vielmehr stets Angelegenheiten der Literatur mit verhandelt. In anderer Weise sieht auch sie sich mit dem Problem des Nutzens und Nachteils der Historie konfrontiert. Die Literatur sucht ebenfalls nach Wegen, um die unermesslichen Bestände der kulturellen Tradition so auf Abstand zu bringen, dass sie die vitalen Interessen der Gegenwart zur Geltung bringen kann. Wie kann sie selbst einen Zug ins Abenteuerhafte gewinnen und sich dem Moment hingeben? Das ist eine Frage des Schreibstroms und des assoziativen Potentials der Sprache, die – mit einer Formulierung Robert Musils – in »der Dichtung dem Menschen [gleich], der dorthin geht, wohin es ihn zieht«.⁸ Und es ist zugleich, und untrennbar damit verbunden, eine Frage des produktiven Umgangs mit den Beständen der Tradition. Hofmannsthal arbeitet in und mit diesen Beständen – was nicht bedeutet, dass er sich ihrer Abgelebtheit nicht bewusst wäre. Doch den avantgardistischen Gestus des radikalen Traditionsbruchs macht er sich nicht zu eigen. Sein produktiver Umgang mit der Last der kulturellen Memoria besteht in Entschwerungen, Fragmentierungen und Mobilisierungen, die die überkommenen Stoffe, Motive und Formen nicht »vergessen«, wohl aber transformieren, verschieben und rekombinieren.

Die beiden Stücke Hofmannsthal's, um die es im Folgenden geht, »Der Abenteurer und die Sängerin« sowie »Cristinas Heimreise«, sind schon insofern für diesen Umgang mit der Tradition charakteristisch, als sie bekannte Stoffe, nämlich Episoden aus Casanovas »Histoire de ma vie«, aufgreifen, um diese nicht nur in motivischer Hinsicht abzuwandeln, sondern im Hinblick auf die literarische Gattung zu transformieren. Was Casanova als Erzählung präsentiert, wird in dem ersten Fall in ein dramatisches Gedicht mit komödiantischen Elementen, in dem zweiten in eine Prosa-Komödie übersetzt. Dass die Figur des erotischen Abenteurers für Hofmannsthal's Annäherungen an und Experimente mit dem Genre der Komödie von zentraler Bedeutung

⁸ Robert Musil, *Literat und Literatur*. Randbemerkungen dazu. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. II. Prosa und Stücke. Berlin 1978, S. 1203–1224, hier S. 1213.

ist, ist ebenso bekannt wie der Umstand, dass es in diesen Komödien in der einen oder anderen Weise stets um das Verhältnis von Abenteuer und Ehe geht.⁹ In den späten Komödien repräsentieren die männlichen Hauptfiguren in Personalunion beide Seiten dieses Verhältnisses. In »Der Schwierige« (1921) absolviert der kriegstraumatisierte und sich selbst historisch gewordene Verführer Kari Bühl eine Passage, die in eine von Stellvertretern präsentierte Verlobung mündet. In »Der Unbestechliche« (1923) intrigiert ein despotischer Diener gegen den verheirateten Lebemann Jaromir, um diesen zu seiner Ehefrau und in den Schoß seiner Familie zurückzuführen. In den frühen Casanova-Stücken sind der Abenteuerer und der Ehemann dagegen Antipoden, die um dieselbe Frau konkurrieren. Dort ist der Libertin als Störer oder Kuppler in eine übergreifende Handlung eingebunden, deren glückliches Ende in der Fortsetzung bzw. dem Zustandekommen einer Ehe besteht. Dabei erprobt Hofmannsthal Mittel und Formen, um Tragödien abzuwenden und die unhistorische Lebensweise des Abenteuerers dramaturgisch und szenisch für die Komödie produktiv zu machen.

»Der Abenteuerer und die Sängerin«

Der Abenteuerer als Heimkehrer

Das Drama »Der Abenteuerer und die Sängerin« entstand 1898 innerhalb weniger Wochen in Venedig und liegt in mehreren Fassungen mit variierenden Untertiteln vor: einer Erstfassung in zwei Aufzügen sowie zwei stark gekürzten Bühnenfassungen jeweils in einem Aufzug. Ich beziehe mich auf die Erstfassung, die 1899 uraufgeführt wurde,

⁹ Vgl. u.a. Thomas Wirtz, Abenteuer Ehe. Anmerkungen zu einem Dualismus in Hofmannsthals späten Komödien. In: *Colloquia Germanica* 31, 1998, S. 155–172; Hans-Albrecht Koch, Komödien. Zur Einführung. In: HH, S. 227–229; Elsbeth Dangel-Pellouquin und Alexander Honold, Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal. Biographie. Frankfurt a.M. 2024, S. 481–488.

in Buchform erstmals 1909 erschien und von Hofmannsthal in seine Werkausgabe von 1924 aufgenommen wurde.¹⁰

Dem Stück liegt die Erzählung Casanovas von der Wiederbegegnung mit einer Geliebten seiner Jugendzeit zugrunde, der berühmten Sängerin Angela Calori alias Teresa. Er hatte sie 1744 als ein blutjunges Mädchen von angeblich vierzehn Jahren kennengelernt, das in Ancona unter dem Namen Bellino als Kastrat auftrat. Er lässt sich nicht täuschen, erkennt in dem vermeintlichen Kastraten sofort das junge Mädchen, sie verlieben sich, tragen miteinander allerhand Rededuelle aus, wollen heiraten, dann kommt einiges dazwischen und Casanova nimmt Reißaus. Diese Vorgeschichte war Hofmannsthal zur Zeit der Entstehung seines Stücks nicht bekannt. Er hatte nur den Band zur Hand, in dem Casanova erzählt, wie er siebzehn Jahre später Teresa in der Oper in Florenz als Primadonna auf der Bühne sieht. Sie erkennen sich augenblicklich wieder und verabreden sich in einer Pause für den nächsten Tag. Zurück im Zuschauerraum, kommt Casanova ins Gespräch mit seinem Sitznachbarn, einem schönen jungen Mann, der sich als Teresas Ehemann entpuppt. »Il y avait là-dedans complications de hasards et matière à une bonne scène de comédie«,¹¹ kommentiert der Erzähler der Lebensgeschichte in der von Hofmannsthal verwendeten Ausgabe, und in der Tat gleicht der weitere Verlauf der Dinge einem heiteren Lustspiel, in dem Casanova rundum glückliche Tage verlebt. Die in ihren Ehemann verliebte Teresa findet, sie sei es ihrer ersten Liebe schuldig, noch ein letztes Mal Sex mit Casanova zu haben

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens*. Ein Gedicht in zwei Aufzügen, SW V Dramen 3, S. 95–177, im Folgenden im Haupttext mit Seitenzahl zitiert.

¹¹ *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même, suivis de fragments des mémoires du Prince de Ligne*. Paris 1880. Bd. V, Kap. VII, nach SW V Dramen 3, Quellen, S. 424. Der Satz gehört zu den zahllosen massiven Eingriffen, von denen die Casanova-Editionen bis weit ins 20. Jahrhundert gekennzeichnet waren. In den ersten zuverlässigen französischen und deutschen Ausgaben der 1960er Jahre findet er sich ebenso wenig wie in der neuen kritischen Ausgabe der Bibliothèque de la Pléiade: Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*. 3 Bde. Édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna avec la collaboration de Furio Luccichenti et Helmut Watzlawick. Paris 2013–2015. Bd. 2, vgl. S. 557f.

– »mais ne nous en souvenons pas. Oublions-le, mon ami.«¹² Während einer Opernprobe bei sich zu Hause stellt sie Casanova ihren vermeintlichen Bruder Cesarino vor, der ihm sehr ähnlich sieht und in dem er augenblicklich seinen eigenen Sohn erkennt. Um diese Verhältnisse zu kaschieren, hat die Sängerin ihre Lebensgeschichte gefälscht und gibt sich für jünger aus als sie ist. Der gutmütige Ehemann, dem die Ähnlichkeit zwischen Teresas vermeintlichem Bruder und Casanova ebenfalls nicht entgeht, lässt sich gern überzeugen, dass Casanova diesen Sprössling als Liebhaber von Teresas Mutter gezeugt hat. Casanova ist sogar verwegen genug, während einer Abendgesellschaft eine Tabakdose mit einem Jugendbildnis zu präsentieren, das ebenso gut ein Porträt Cesarinos sein könnte. Er möchte den Sohn mitnehmen, damit dieser die Welt kennenlernt, aber Teresa gibt ihn nicht her.

Hofmannsthal entdeckt in dieser Episode ebenfalls den Stoff für eine »comédie«, worunter er allerdings kein leichtes Lustspiel, sondern »ein ernstes Stück mit heiterem Ausgang« verstanden wissen wollte.¹³ Das Ergebnis ist eine lyrisch-dramatische Mischform, die mit Zitaten und Anspielungen, Spiegelungen und Doppelungen gespickt ist, und in der die Figuren ausführlich über sich und das Leben reflektieren. Nicht diesen Reflexionen und dem dichten Geflecht aus Mythenparodien, intertextuellen Bezügen und textinternen Wiederholungen und Verweisungen gilt mein Hauptinteresse,¹⁴ sondern der Dramaturgie des Stücks. Hofmannsthal übernimmt die Grundkonstellation von Casanovas Erzählung, verändert aber das Gewicht der Nebenpersonen und den Zuschnitt der Hauptfiguren und verlegt den Schauplatz des Geschehens von Florenz nach Venedig. Baron von Weidenstamm ist ein lebensgeschichtlich – und geschichtlich – gealterter Abenteurer, er ist ein Mann von etwa fünfzig Jahren und damit rund fünfzehn Jahre älter als Casanova bei der Wiederbegegnung mit Teresa. Die Verlage-

¹² So heißt es wiederum in der von Hofmannsthal benutzten Ausgabe, SW V Dramen 3, Quellen, S. 425.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, Brief an die Eltern vom 26. September 1898, SW V Dramen 3, Zeugnisse, S. 485.

¹⁴ Vgl. zu diesem Geflecht und den Verfahren, aus denen es hervorgeht, Wokalek, »Der Abenteurer und die Sängerin« (wie Anm. 3), die das Stück als Versuch der »Befreiung von der Last des Epigontums im Gestus eines überhistorisch-schöpferischen Überschreitens aller bindenden Zeiträume« (S. 329) liest.

rung des Schauplatzes führt ein episches Motiv in das Drama ein und macht den Abenteurer zu einem Heimkehrer oder Rückkehrer, der – wie der historische Casanova im Jahr 1774 – nach fünfzehnjähriger Abwesenheit in seine Heimatstadt zurückkehrt, aus deren Bleikammern er einst entfloh. Beides, das höhere Alter und die Rückkehr, die ja zugleich eine in die eigene Vergangenheit ist, hängen offenkundig zusammen. Das Alter ist der Gegenspieler des Abenteurers – das »Wesen des Abenteurers« ist »die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform«.¹⁵ Es ist mit einem Verlust an Attraktivität und Potenz verbunden, der das Vergehen der Lebenszeit spürbar macht, welchem die Kette zeitenthobener erotischer Augenblicke nicht entkommen kann. Es ist die Macht dieses Gegenspielers, die den stets nach vorn, auf Neues und Unerwartetes gerichteten Bewegungsimpuls des Abenteurers zu Beginn von Hofmannsthals Drama umgekehrt hat.

Wie Odysseus nach Ithaka kommt Baron von Weidenstamm inkognito und als Fremder in seine Heimatstadt zurück. Das soll ihn einerseits vor der Entdeckung durch die Inquisition schützen, andererseits seine Attraktivität erhöhen. Denn wie er im Lauf des Stücks erklärt, ist der Abenteurer schon deshalb »reizender als alle Andern«, weil er überall, wo er hinkommt, »der Fremde« (S. 166) ist. Ein solcher Fremder tritt in zahlreichen zeitgenössischen Dramen auf. Seine »Erscheinung« besagt nach Peter Szondi, »daß die Menschen, die durch ihn zu dramatischer Darstellung gelangen, von sich aus dazu nicht fähig wären.«¹⁶ Bei Hofmannsthal hat der Abenteurer als Fremder die Funktion eines Katalysators. Er setzt eine Reaktion in Gang, von der er selbst nicht betroffen ist, und löst eine potenziell tragische Krise aus, die mit komödiantischen Mitteln abgewendet wird.

Anagnorisis

Dem Motiv des Inkognitos entspricht das Handlungsmoment der Anagnorisis. Es ist als Wiedererkennung und Umschlag von Nicht-Wissen

¹⁵ Simmel, Das Abenteuer (wie Anm. 4), S. 24.

¹⁶ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a.M. 1971, S. 66.

in Wissen für den Aufbau und den Verlauf des Stücks von zentraler Bedeutung. Hofmannsthal deutet dieses Moment lebensphilosophisch aus, oder andersherum formuliert: Er nutzt es als Vehikel, um die Vermögen der Erinnerung und des Vergessens und mit ihnen, nach Nietzsche, das Verhältnis von historischem Wissen und Glückserlebnis in dramatische Strukturmomente zu übersetzen. Der Einsatz dieses Moments steht in gezieltem Widerspruch zu allen klassischen Regeln der dramatischen Kunst. Die wichtigste Wiedererkennung des Stücks markiert keinen Wendepunkt, keine Peripetie des Geschehens. Sie hat schon stattgefunden, bevor das Stück einsetzt, und leitet keine Lösung der dramatischen Krise ein, sondern löst diese allererst aus. Es ist der schockhafte Moment, in dem die Sängerin Vittoria auf der Bühne im Zuschauerraum den Abenteurer, ihren ehemaligen Geliebten, »wie ein Blitz« (S. 130) wiedererkannt hat.

Das Stück beginnt am Abend nach der Opernführung in dem angemieteten Palais des Barons von Weidenstamm, der im ersten Akt das Zentralgestirn ist, um das die anderen Figuren kreisen. In seinen Orbit gerät zunächst Lorenzo Venier, den Weidenstamm, ohne um Lorenzos Identität als Ehemann der Sängerin zu wissen, in der Oper kennengelernt hat. Er findet nichts wünschenswerter, als mit diesem jungen Edelmann, dem Hofmannsthal den Namen einer der berühmtesten venezianischen Patrizierfamilien gibt, »eine Unterhaltung fortzusetzen, die der Zufall angeknüpft hat« (S. 97), und unterhält sich in der Tat prächtig. Er erklärt Venedig seine Liebe und ruft »den Anfang« (S. 100) der Stadt in Form eines ad hoc erfundenen erotischen Gründungsmythos auf. Auch dieser »Anfang ist pure Magie: Praeexistenz«¹⁷ – oder vielmehr deren Parodie. Denn die Ironie ist nicht zu verkennen. Mit einer Beredsamkeit, die er in treffender Zweideutigkeit als die eines »Liebhabers« (S. 101) bezeichnet – als Rhetorik eines Amators also ebenso wie eines Amateurs –, redet der zurückgekehrte Abenteurer sich in einen dionysischen Zustand vor aller Individuation hinein, einen zeitenthobenen Zustand der umfassenden Teilhabe, in dem die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart ebenso aufgehoben ist wie die Differenz von Ich und Welt: »ich schmecke alles dies mit einer

¹⁷ GW RA III, S. 621.

Zunge« (S. 99). Die Liebeserklärung an die Stadt geht in eine Erinnerung an die »unbeschreiblichsten«, »unvergeßlichsten« (S. 101) venezianischen Liebesnächte über, die durch das Wiedersehen mit Vittoria wachgerufen wurde:

Sei nicht zu stolz darauf, daß du nicht dreißig bist!
Was später kommt, ist auch nicht arm. Rückkehren
und nicht vergessen sein: der Mund wie Rosen,
die offenen Arme da, hineinzufiegen!
Als wär man einen Tag nur fern gewesen –
Und den Ulysses grüßte kaum sein Hund! (S. 105)

Die der Gegenwart des Dramas vorausgehende Wiedererkennung scheint den Spuk des Alters zu verscheuchen. Sie verschafft dem Abenteurer nicht nur die euphorisierende Gewissheit, nicht vergessen worden zu sein. Sie scheint die Zeit zu löschen und ihm zu bestätigen, dass er der unwiderstehliche Liebhaber ist, der er war, und die Liebesstunden wiederholen kann, als wären sie vom Vortag gewesen. Auch auf die wortreiche Evokation der Stimmung dieser Liebesstunden fällt ein ironisches Licht. Wie David Wellbery gezeigt hat, bezeichnet Stimmung bei Hofmannsthal einen unpersönlichen, ich-losen Zustand, in dem präreflexiv Erlebtes, das der willkürlichen Erinnerung nicht zugänglich ist, in einer Durchdringung der Zeitschichten von Vergangenheit und Gegenwart wiederkehrt.¹⁸ Die vermeintlich unvergesslichsten Stunden, die Weidenstamm beschwört, sind dagegen insofern unpersönlich, als er – wie sich später herausstellt – vergessen hat, mit wem er sie verbracht hat, seine Beschreibungen aber dafür – wie sich bereits in dieser Szene zeigt – in seinem Dialogpartner ähnliche Bilder wachrufen.

Die Suada des seltsamen Barons mit dem holländischen Namen und dem venezianischen Dialekt versetzt Lorenzo in zunehmende Unruhe. Anders als bei Casanova hat Hofmannsthals Ehemann schon in der Oper »Verdacht« (S. 102) geschöpft. Ihm ist nicht entgangen, dass »etwas Ungeheures« (S. 115) in seiner Frau vorging, als sie Weidenstamm

¹⁸ Vgl. David Wellbery, Stimmung. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Studienausgabe. Stuttgart / Weimar 2010. Bd. 5, S. 703–733, hier S. 716–718.

unter den Zuschauern erblickte. Fortan will er wissen: »Wer ist der Mensch?« (S. 99; vgl. S. 103 und 115). Er wittert in dem Fremden das »Werkzeug« eines »unfaßbaren Diebstahl[s]« (S. 125), durch das ihm Vittoria und mit ihr das »einzige Geschenk« (S. 147) seines Lebens geraubt werden soll, und sammelt verdächtige Indizien, die ihn wie die Schlangen eines Medusenhaupts würgen und sich um seinen »Hals legen wie der Strick des Henkers« (S. 125). Als ihm Weidenstamm, der immer noch nicht weiß, wen er vor sich hat, zum Abschied eine kostbare Dose schenkt, schlägt Lorenzo ohnmächtig zu Boden. Denn den Deckel der Dose schmückt – das übernimmt Hofmannsthal von Casanova – ein Porträt des Abenteurers als junger Mann, in dem Lorenzo – wie der Leser bzw. Zuschauer erst im folgenden Akt erfährt – die Züge Cesarinos, seines Schwagers und des vermeintlichen Bruders von Vittoria wiedererkennt. Damit ist aus den Schlangen und Stricken der potenziell tragische »Knoten« (S. 125, 129) geschürzt worden, den Lorenzo »entzweizuhau'n« (S. 125) oder »aufzulösen« (S. 129) entschlossen ist.

Nach seinem Abgang tritt Vittoria zitternd bei Weidenstamm ein und beginnt zu weinen. Der Baron, der inzwischen erfahren hat, dass Lorenzo ihr Ehemann ist, und ihr mitteilt, dass dieser bei ihm war und ihn für morgen zu sich eingeladen hat, begrüßt sie mit den Worten: »Bist du es wirklich, Liebste?« (S. 129) Wie er freudig bemerkt, hat sie ihn in der Oper »gleich erkannt«, doch sie findet ihn nun »verändert« (S. 129). Damit steht das Konzept der *Wiedererkennung* selbst und mit ihm die Vorstellung personaler Identität über den Abgrund der Zeiten hinweg zur Diskussion.

BARON [...]	Bin's nicht ich?
VITTORIA <i>ängstlich</i>	Ja, bist du's? Ich bin's. [...]
BARON	Fühlst du, daß ich's bin? <i>Will sie küssen</i> [...]
VITTORIA	Daß du's bist, ob ich's fühle? Ja und nein. Ich bin bei dir und doch mit mir allein.
BARON	So red' von dir. (S. 130)

Sie redet, indem sie von ihrer Stimme und ihrem Gesang erzählt, den gemeinsamen Sohn erwähnt sie nicht. Anders als Casanovas Teresa ist sie nicht immer Sängerin gewesen, und anders als bei Casanova war

das Verlassenwerden durch den Abenteurer für sie eine Katastrophe. Erst aus dieser Katastrophe ist ihre Stimme hervorgegangen, erst der Schmerz hat sie zur Sängerin gemacht, deren Stimme den Geliebten herbeisehnte und die Welt umspannte, in der er war. Für die elegische, aus »Vergessen[]« und »Erinnerung« (S. 131) gemischte Stimmung, die aus dieser Stimme spricht, hat der Abenteurer keinen Sinn. Er will Vittoria wieder besitzen, will »dasselbe Stück« (S. 140) noch einmal spielen und beschwört sie, an das zu denken, »was war« (S. 133). Der Rückgang in die Vergangenheit aber bringt zutage, dass sie zwar ihn, nicht aber er sie wiedererkennt hat. Er hat alles »verwechselt« und »vergesen«, die Umstände und den »Ort« ebenso wie die »Person« selbst (S. 135). Er weiß nicht, wer die »Liebste«, die vor ihm steht, »wirklich« ist, weil er nicht weiß, wer sie unter den vielen Frauen seiner Vergangenheit gewesen ist, in welchem Stück sie überhaupt gespielt hat.

Lustige Gesellschaft

Ältere Liebhaber junger Ehefrauen, eifersüchtige Ehemänner und Verwechslungen von Personen gehören zu den ältesten Typen und Motiven der Komödie. Hofmannsthals verleiht dem Knoten, der sich um den eifersüchtigen Ehemann schürzt, ein potenziell tragisches und der Verwechslung für die ehemalige Geliebte ein existenzielles Gewicht. Neben diesen beiden Handlungskernen gibt es im ersten Aufzug des Stücks aber noch ein drittes Zentrum. Dessen Akteur ist die »lustige[] Gesellschaft« (S. 104), die der Baron zur abendlichen Unterhaltung eingeladen hat, ein buntes Ensemble, das fast über den ganzen ersten Aufzug hinweg auf der Bühne ist und auch den Ehemann, der sich absentieren will, einfängt. Wie Juliane Vogel gezeigt hat, pflegen solche lustigen Gesellschaften in Hofmannsthals Stücken zu intervenieren, »wo sich eine tragische Vereinzelung zu vollziehen droht.«¹⁹ In ihrem Dauergerede findet statt, was Vogel unter Bezug auf Simmel als »mikrologischen Vergesellschaftungsprozess«²⁰ beschreibt. Sie geben sich nicht

¹⁹ Juliane Vogel, *Komische Schwärme. Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal*. In: *HJb* 26, 2018, S. 125–141, hier S. 127.

²⁰ Ebd., S. 125.

nur der zerstreuen Unterhaltung hin, sondern zerstreuen den dramatischen Verlauf selbst in einem Gewimmel von Kleinstszenen, die dafür sorgen, dass die Kommunikation nicht abreißt und das gefährdete Gefüge des Sozialen im *small talk* beliebiger »Leute« (S. 129) aufrechterhalten oder wiederhergestellt wird.

In »Der Abenteurer und die Sängerin« geht das Dauergerede mit einer Dauerbewegung einher, in der die Figuren sich permanent umgruppieren. Die Choreographie dieses ständigen Positionswechsels ist in den Szenenanweisungen minutiös festgelegt. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Spieltisch, der neben dem »Vorhang« (S. 126) das wichtigste metatheatralische Requisit der Bühne ist. Wenn in Hofmannsthals lustigen Gesellschaften mikrologische Prozesse der Vergesellschaftung zur Darstellung gelangen, so vollzieht sich diese Vergesellschaftung in »Der Abenteurer und die Sängerin« in Form jener Geselligkeit, die Simmel als interesselose und zweckfreie »Spielform der Vergesellschaftung«²¹ bezeichnet. Hofmannsthal inszeniert diese Spielform als ein theatrales Spiel im Spiel, in dem die lustige Gesellschaft sich in einem ständigen Wechsel in spielinterne Spieler und spielinternes Publikum spaltet. In diesem Ambiente ist der Abenteurer in seinem Element. Als Regisseur stellt er den Spieltisch auf, verteilt Rollen, führt die jeweiligen Spieler zum Tisch und mischt sich unter die jeweiligen Zuschauer, die die Spieler ebenso wie sich selbst beobachten und dabei auch andere Gesellschaftsspiele spielen, intrigante ebenso wie erotische, in denen der Abenteurer seinerseits in wechselnden Rollen mitspielt. In einer für die Komödie typischen Manier durchbricht das Stück auf diese Weise die theatralische Illusion, zeigt sich selbst als Spiel – und irritiert zugleich die Differenz von Bühnenspiel und Zuschauerraum, Fiktion und Wirklichkeit, indem es die Zuschauer als Mitspieler in das Spiel im Spiel einbezieht.

²¹ Georg Simmel, Grundfragen der Soziologie. In: Ders., Gesamtausgabe (wie Anm. 5). Bd. 16. Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung. Hg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1999, S. 59–149, hier S. 108 (im Original kursiv).

Der zweite Akt spielt am nächsten Tag im Hause Venier und rückt nunmehr die Sängerin und mit ihr die zweite Titelfigur des Stücks ins Zentrum. In seinem Verlauf gerät die Handlung unter einen erhöhten Zeitdruck. Denn der Baron, dessen Besuch die Veniers erwarten, hat noch am Vorabend einen Brief erhalten, in dem eine andere frühere Geliebte, die ihn ebenfalls wiedererkannt hat, droht, ihn an die Inquisition zu verraten, wenn er die Stadt nicht bis zum Abend des Folgetags verlässt. Angesichts der Vorstellung, noch einmal den Bleikammern entfliehen zu müssen, merkt er: »man soll kein Ding zweimal erleben wollen« (S. 141).

Nicht unter vier Augen, aber doch in einer vergleichsweise intimen Szene, die der Demonstration der tiefen Verbundenheit des Ehepaars dient und damit der Demonstration dessen, was auf dem Spiel steht, konfrontiert Lorenzo Vittoria zu Beginn des Aufzugs mit dem Bildnis des jungen Weidenstamm auf der Dose. Da dieses ein Ebenbild von Vittorias vermeintlichem Bruder Cesarino ist, der wiederum dieselben Hände hat wie seine vermeintliche Schwester und Lorenzo eins und eins zusammenzählen kann, gelangt die potenziell tragische Krise damit an jenen Punkt, dem in der klassischen Tragödie die Peripetie entspricht: an den Wendepunkt der Anagnorisis, in dem das Nicht-Wissen in ein Wissen umschlägt und der Knoten sich aufzulösen beginnt. Auch hier aber evoziert Hofmannsthal die klassische Dramaturgie nur, um sie zu unterlaufen. Die Wende wird abgewendet. Um das von Lorenzo infrage gestellte gemeinsame »[F]ortleben« (S. 148) zu ermöglichen, lügt Vittoria, produziert einen lebenserhaltenden Schein. Die Geschichte, die sie ihm erzählt, ähnelt der, die Casanovas Teresa ihrem Ehemann aufischt. Demnach ist Cesarino in der Tat der Sohn Weidenstamms, ein Sohn allerdings, den Weidenstamm mit Vittorias bei Cesarinos Geburt verstorbener Mutter gezeugt habe, so dass Cesarino ihr jüngerer Halbbruder sei und sie in der Oper in Weidenstamm den ehemaligen Geliebten ihrer Mutter wiedererkannt habe. Zum Prüfstein für die Wahrheit dieser Lüge wird ihre Begrüßung des Abenteurers, in der ein komödiantisches Spiel im Spiel in die Haupthandlung einwandert. Vittoria weiß, dass von ihrem Verhalten bei dieser Begrü-

ßung abhängt, ob Lorenzo ihre Lüge glaubt. Allerdings weiß Lorenzo nicht, dass sie den ehemaligen Geliebten bereits am Vorabend in seinem Palais aufgesucht hat, so dass die Voraussetzungen, unter denen er die Begegnung beobachtet, hinfällig sind. Sie tut, als ob diese Voraussetzungen gegeben seien, spielt die neuerliche Wiederbegegnung also als Komödie einer ersten und besteht die Probe in dieser »Verstellung« (S. 176) glänzend.

Als der Baron im zweiten Akt die Bühne betritt, herrscht bei den Veners bereits ein reger Betrieb. Das Haus hat sich mit etlichen Gästen gefüllt, darunter neben Figuren aus der »lustigen Gesellschaft« des Vorabends Musiker und ein alter, dementer Komponist, der kaum, dass die Musiker eines seiner Stücke zu spielen begonnen haben, mehrfach für Unterbrechung sorgt und nach süßen Früchten verlangt, so dass sich auch hier zeigt, dass »das Leben [...] dasselbe Stück nicht wiederholen [will]« (S. 140). Die Zusammenführung Weidenstamms mit Cesarino, welche Vittoria sich »in einer reineren Begegnung an einem stillern Strande« (S. 137) vorgestellt hatte, findet unter dem erhöhten Zeitdruck inmitten dieser Geselligkeit statt, die erneut für permanente Positionswechsel sorgt und Absonderungen verhindert.

Im Vorübergehen: Ende und Verwandlung

Auch Cesarino ahnt nichts von den wahren Verhältnissen, seine Mutter Vittoria hat sich ihm gegenüber stets als Schwester ausgegeben und sich damit »zur Doppelgängerin« (S. 160) ihrer selbst gemacht. In der Begegnung mit Cesarino stellt das Stück den Abenteurer zwischen zwei Spiegelfiguren. Da ist zum einen die Figur des Sohnes, der von seinem inkognito-Vater die feurige Abenteurernatur geerbt hat und dessen Lob des Abenteurerlebens gebannt lauscht. »Geh', geh', mein Sohn, o wie ich dich erkenne« (S. 169), ruft der Baron aus, bevor Cesarino seinen Abgang macht, um einer Tänzerin, in die er verliebt ist, ein Kleid zu kaufen. Die ihm einst bekannte Vittoria hat der Abenteurer nicht wiedererkannt. Den ihm unbekannten Cesarino aber erkennt er insofern nicht, als er nur sich selbst in ihm wiedererkennt. Er erkennt gerade nicht den »Sohn«, in dem er sich als einem anderen begegnen könnte, und zwar in der sozialen Rolle des Vaters. Auch in diesem

Punkt bügelt Hofmannsthal den historischen Casanova gegen den Strich. Dieser hatte ja nicht nur Teresa sofort wiedererkannt, sondern auch den Sohn mit sich nehmen wollen. Hofmannsthals Abenteurer liegt nichts ferner. Er verabschiedet sich, ohne auch nur auf Cesarinos Rückkehr zu warten, um seine letzten Stunden in Venedig mit eben jener Tänzerin zu verbringen, in die sein Sohn verliebt ist.

»Wir begehen die größten Torheiten um einer Frau willen, die wir im Vorübergehen gesehen haben« (S. 98), erklärt der Baron in der ersten Szene, in der er Lorenzo in eine Unterhaltung hineinzuziehen sucht. Es ist kaum möglich, darin nicht eine Anspielung auf Baudelaires Gedicht *«À une passante»* zu sehen. In Hofmannsthals Stück ist es jedoch nicht die Frau, sondern der männliche Beobachter bzw. der zurückgekehrte Abenteurer, der »im Vorübergehen« begriffen ist. »Wir müssen still vorüber aneinander« (S. 174), bemerkt er zu Vittoria, die ihn, als er beim Abschied einen Moment zu zögern scheint, eben darauf festlegt: »Vorüber.« (S. 175) Sie definiert damit die *passagere* Erscheinungsweise, in der sich das unhistorische Leben des Abenteurers dramatisch manifestiert. Er kommt vorbei und geht vorüber und demonstriert in seinem Abgang die Kunst, die er wie kein anderer beherrscht, »die Kunst, zu enden« (S. 175).²² Das führt zu der zweiten Spiegelfigur, dem dementen alten Komponisten, der in der Musik, die die Musiker für ihn spielen, nicht mehr das Werk erkennt, das er selbst geschaffen hat. Weidenstamm sieht in dieser Figur die eigene Zukunft, und sie gemahnt ihn: »Nur keinen Tag verlieren« (S. 164). Dagegen macht Vittoria in ihren Schlussversen die Anwendung auf das, was sich in der Gegenwart des Stücks vollzogen hat: Wie der alte Musiker erkennt auch der Abenteurer nicht das Werk, das er in Gestalt ihrer Stimme und des Kindes erschuf; er wendet sich ab, geht vorüber. Doch die »Flamme«, die er als »Scheit [...] entzündet« hat (S. 176), lebt ohne ihn weiter.

²² Was in Hofmannsthals Stück als »Kunst« des Abenteurers erscheint, bezeichnet Simmel in seinem Essay als die »Zeitform«, in der sich der »innere Sinn« des Abenteurers manifestiert: »das Abenteuer [ist] nicht zu Ende, weil etwas anderes anfängt, sondern seine Zeitform, sein radikales Zu-Ende-sein, ist die genaue Ausformung seines inneren Sinnes.« Simmel, *Das Abenteuer* (wie Anm. 4), S. 14f.

Seinen guten Ausgang erreicht Hofmannsthals Stück schon im Verlauf des zweiten Akts und damit vorzeitig. Die Ehe wird komödiantisch durch eine lebenserhaltende Lüge gerettet, der Sohn bleibt bei der Mutter, der Ehestörer zieht weiter. Die Kunst der Komödie aber verlangt, dass der Vorhang erst fällt, wenn das *happy end* als Finale präsentiert wird. Auch Hofmannsthals Stück wartet mit einem Finale auf. Nachdem Vittoria durch eine Tür in ein Nebenzimmer abgegangen ist, betritt Cesarino noch einmal die Szene, ruft Lorenzo herbei und berichtet, dass Vittoria im Nebenraum »das große Lied der Ariadne [singt]«, »die große Arie, wie sie auf dem Wagen des Bacchus steht« (S. 177). Das Finale gestaltet sich wiederum als ein Spiel im Spiel mit einem Zuschauer/Zuhörer und einer Aufführung, von der der Leser bzw. Zuschauer des Stücks durch eine Teichoskopie erfährt. Die Sängerin ist weder zu sehen noch zu hören, der Inhalt der Arie ist unbekannt, sie ist musikgeschichtlich nicht zu identifizieren – Hofmannsthals Libretto »Ariadne auf Naxos« zu Richard Strauss' gleichnamiger Oper entstand ja erst mehr als ein Jahrzehnt später –, und auch die Besetzung der Rollen macht Probleme. Wenn die Sängerin Vittoria eine Ariadne ist, die von dem Abenteurer in der Rolle des Theseus verlassen wurde, so eignet sich der Ehemann bei aller Liebe nicht für die Rolle des Dionysos bzw. Bacchus, der die Verlassene auf seinem Triumphwagen fortführt. Wie ihr Name besagt, gehört der Triumph in diesem Finale aber auch nicht Bacchus, sondern Vittoria, der Siegreichen. Sie kann die Arie singen, weil ihr Gesang von einer Verwandlung zeugt, die sie ironischerweise dem Abenteurer verdankt. Die Verwandlung vermittelt zwischen Beharren und Wechsel, Erinnern und Vergessen, und ist mit dem Leben ebenso verbündet wie mit der Kunst.

»Cristinas Heimreise«

Fassungen

Während die Vers-Prosa-Mischung von »Der Abenteurer und die Sängerin« noch an die frühen lyrischen Dramen gemahnt, ist »Cristinas

Heimreise« ein »Lustspiel in Prosa«.²³ Das Stück enthalte »keine Zeile Reflexion, kaum ein poetisches Bild«, schreibt Hofmannsthal 1908 an Richard Strauss, sondern sei »ganz Handlung, Fortgang, Pantomime, lebendiges Theaterspiel«.²⁴ Der »Prosadialog«, der Hofmannsthal nach einer Notiz Harry Graf Kesslers »viel schwerer« fiel als der »poetisch-rhetorische Strom« seines ersten Casanova-Stücks,²⁵ eröffnete ihm die Möglichkeit, die Personen auch durch ihre Sprechweise zu charakterisieren. In motivischer Hinsicht gibt es etliche Fäden, die die Stücke verbinden. Das Motiv der Heimreise klingt schon bei Vittoria an;²⁶ umgekehrt begegnet in »Cristinas Heimreise« erneut ein männlicher Heimkehrer; schließlich wird das »Vorübergehen«, das Passieren, in dem die unhistorische Lebensweise des Abenteurers in »Der Abenteurer und die Sängerin« dramatisch zur Geltung gelangt, in »Cristinas Heimreise« zu einem zentralen Moment der dramatischen Struktur und Handlung. Der Abenteurer selbst wird aber neu konzipiert. Er ist kein alternder, schon etwas morscher Libertin aus der Sippe der von Weidenstamm. Wie schon sein Name Florindo signalisiert, den Hofmannsthal als »Deckname für den jungen Casanova«²⁷ verstanden wissen wollte, ist er ein jugendlicher Libertin in der Blüte seiner Jahre. Seine unhistorische Lebensweise trägt die Züge, die Hofmannsthal sich bei der neuerlichen Lektüre der Lebensgeschichte Casanovas notierte:

Das Lebensgeniale in *Casanova* – daß er das Vergängliche immerfort unbeachtet läßt, jedesmal, bei jedem Abenteuer, sei es mit einer Magd, so handelt, als hätte alles andere zu existieren aufgehört – und nur für *diese* Sache sei im Leben Raum – und das *jedesmal* de bonne foi – wodurch die

²³ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Hugo von Hofmannsthal sen. vom 15. März 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 733.

²⁴ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Richard Strauss vom 8. Juli 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 742.

²⁵ Harry Graf Kessler, Tagebuch, 22. Februar 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 770.

²⁶ Beim Abschied gesteht Vittoria dem Baron, dass sie »kaum mehr ich selber war«, als sie ihn in der Nacht zuvor aufsuchte, und dankt ihm dafür, »daß du das nicht gespürt und mich mir selbst zurückgegeben hast.« SW V Dramen 3, S. 175.

²⁷ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Harry Graf Kessler vom 25./28. August 1908, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 748.

Beschmutzung wegfällt, das trübe Durchscheinen des Todes, das »es ist eh nix wert«.²⁸

Dem Stück liegt eine Episode aus Casanovas »Histoire de ma vie« zugrunde, die bei seinen Bewunderern deshalb besonderen Anklang fand, weil sie den Libertin in der Rolle des fürsorglichen Mentors zeigt. Auf dem Weg zu einem Leihhaus in Treviso erblickt Casanova 1747 am Canale di Cannaregio ein junges, schönes, reichgekleidetes Mädchen vom Land, das in Begleitung ihres Onkels nach Venedig gereist war, um einen Ehemann zu suchen, und springt bei ihrer Abreise kurzentschlossen in ihre Barke. Für einen Moment liebt er sie mehr als sich selbst und überzeugt sich, dass seine Heirat mit ihr »in dem grossen Buch des Schicksals unwiderruflich vorgeschrieben stände.«²⁹ Doch nach der ersten Liebesnacht kommt die Reue und nach der zweiten obsiegen Eigenliebe und Abenteuerlust. Er beschließt, »das Glück Cristinens herbeizuführen, ohne sie mit mir zu verbinden«,³⁰ schreitet zur Tat und findet für sie einen würdigen Ehemann.

Wie so oft bei Hofmannsthal hat die Komödie, die aus dieser Vorlage entwickelt wurde, weniger den Charakter eines Werks als eines *work in progress*, in dem »scheinbar Fertiggestelltes« nachträglich »wieder in ein Provisorium« verwandelt wurde.³¹ Hofmannsthal dachte zunächst an eine Spieloper für Richard Strauss, kam von diesem Plan aber rasch ab. Das Projekt wurde seit 1908 – zeitweilig parallel mit der Arbeit an »Silvia im »Stern«, »Der Schwierige«, »Der Rosenkavalier« und »Lucidor« – in einer Reihe von Dramenentwürfen verfolgt. Eine erste, vieraktige Version mit dem Titel »Florindos Werk«, von der Hofmannsthal einige Fragmente veröffentlichte, stellte weder den Autor noch seine Freunde zufrieden. Aus der Neukonzeption des Figurenarsenals und des dramatischen Aufbaus ging die 1910 in Berlin uraufgeführte und zeitgleich publizierte erste Fassung der dreiaktigen Komödie »Cristi-

²⁸ Hugo von Hofmannsthal, Tagebuch, 4. Oktober 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 780.

²⁹ Wortlaut nach der von Hofmannsthal benutzten Ausgabe: Giacomo Casanova, Erinnerungen. Übers. und eingel. von Heinrich Conrad. 12 Bde. München / Leipzig 1907–1909, Bd. 2, SW XI Dramen 9, Die Quelle, S. 442.

³⁰ Ebd.

³¹ Dangel-Pelloquin / Honold, Grenzenlose Verwandlung (wie Anm. 9), S. 490.

nas Heimreise« hervor, von der Hofmannsthal unmittelbar nach der Uraufführung eine gleichnamige zweite, um den Schlussakt der ersten gekürzte und nunmehr vermeintlich »definitive Fassung«³² herstellte, die im selben Jahr in Budapest und Wien aufgeführt wurde und als »Neue veränderte Ausgabe« erschien. Den Endpunkt dieser sukzessiven »Reduktion«³³ markiert der Einakter »Florindo«, der auf den ersten Aufzug von »Florindos Werk« zurückgeht und 1921 aufgeführt und publiziert wurde.

Von Interesse ist in unserem Zusammenhang der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung von »Cristinas Heimreise«. Gemeinsam ist beiden Versionen die Ausgangssituation, die in mehreren Punkten von der Geschichte Casanovas abweicht. Bei Hofmannsthal haben der Abenteurer und der zukünftige Ehemann sich bereits kennengelernt, bevor die Handlung einsetzt, und sind in kürzester Zeit Freunde geworden. Noch bevor der Abenteurer die Titelheldin trifft, begegnet ihr schon der zukünftige Ehemann, auf den sie einen unvergesslichen Eindruck macht. Der Ehemann muss also nicht erst gefunden werden, er hat sich schon anfangs eingestellt, und muss »nur«, nachdem der Abenteurer zum Zuge gekommen ist, mit Cristina verbunden werden.

In beiden Fassungen hat die Handlung den Richtungspfeil einer Heimreise, die in topographischer Hinsicht von der Lagune Venedigs über die Zwischenstation im ländlichen Ceneda hinauf in das gebirgige Capodiponte führt,³⁴ dem Heimatdorf der Titelheldin. In der Version der Uraufführung gelangt diese Reise an ihr Ziel. Dort ist die vom Abenteurer bezauberte, verführte und verlassene Cristina in Begleitung ihres künftigen Ehepartners im dritten Akt in ihr Heimatdorf

³² Hugo von Hofmannsthal, Brief an Leopold von Andrian vom 7. Juni 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 815.

³³ Karl Pestalozzi, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von »Cristinas Heimreise«. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern. Würzburg 1991, S. 139–153, hier S. 140.

³⁴ Eine ähnliche Topographie findet sich im »Andreas«, dessen Schauplätze Kärnten und Venedig heißen. Zu der erzählerisch-dramatischen Doppelphysiognomie des Fragments, die sich auch aus der Codierung dieser Schauplätze ergibt, vgl. Inka Mülder-Bach, Genremischung und Gattungskonflikt. Zur episch-dramatischen Doppelphysiognomie von Hofmannsthals »Andreas«-Fragment. In: HJb 26, 2018, S. 167–186.

zurückgekehrt, wo sie nach vielen Wochen der ›Verstocktheit‹³⁵ auch im übertragenen Sinn zu sich zurückfindet und sich mit dem richtigen Mann verbindet. In der Annäherung an dieses glückliche Ende gleitet die Komödie allerdings in ein Rührstück ab, das schon beim zeitgenössischen Publikum durchfiel. In der überarbeiteten Fassung hat Hofmannsthal diesen »trübere[n], auch mehr nachspielhafte[n]«³⁶ Schlussakt gestrichen und stattdessen den ursprünglichen zweiten Akt geteilt, so dass sich daraus ein zweiter und dritter Akt ergab. Hier mündet die Komödie in die Abfahrt der Personen aus der Zwischenstation Ceneda, von der Cristina an der Seite ihres künftigen Ehemanns in Richtung ihres Heimatdorfs Capodiponte aufbricht, während der Abenteurer mit einer neuen unbekannten Schönen nach Venedig zurückkehrt. Die Figur der Cristina, die im Schlussakt der ursprünglichen Version zu einer überlegenen Gegenspielerin avanciert, welche den Abenteurer radikal depotenziert, verliert damit erheblich an Gewicht. Allerdings ging Hofmannsthal zurecht davon aus, dass man das ›Nachspiel‹ der Eheschließung auch aus der »kürzeren, kühneren oder frecheren Fassung« würde »erraten« können.³⁷ Diese kürzere Fassung steht im Zentrum der folgenden Überlegungen.³⁸

Amor sacro e Amor profano

Was Hofmannsthal mit seiner Komödie im Sinn hatte, erläuterte er kurz vor der Uraufführung in einem Brief an Harry Graf Kessler, der an der Konzeption des Stücks nicht unmaßgeblich beteiligt war.

In diesem Stück sind naturhafte Polygamie und geheiligte Ehe als große Potenzen nebeneinander da und werden in der Person ihrer Vertreter

³⁵ Vgl. SW XI Dramen 9, S. 254.

³⁶ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 25. März 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 807.

³⁷ Ebd.

³⁸ Hugo von Hofmannsthal, Cristinas Heimreise. Neue veränderte Ausgabe. In: SW XI Dramen 9, S. 265–359, im Folgenden mit Seitenzahl im Haupttext zitiert.

in ein freundschaftliches Verhältnis zu einander gestellt als Weltmächte, große Herren, die *de pair* sind.³⁹

Statt eines Konflikts geht es in »Cristinas Heimreise« demnach um ein freundschaftliches Nebeneinander von erotischen »Potenzen«. Hofmannsthal umschreibt sie mit unterschiedlichen Begriffen. Da ist zunächst die Konstellation von »naturhafter Polygamie« und »geheiligter Ehe«. Sie variiert das alte Thema der irdischen und himmlischen Liebe, dessen berühmteste bildnerische Darstellung das unter dem Titel »Amor sacro e Amor profano« (1515) bekannt gewordene Gemälde Tizians in der Villa Borghese ist. Ob der im 17. Jahrhundert zugeschriebene Titel dem Thema des enigmatischen Bildes tatsächlich entspricht und welche der beiden weiblichen Gestalten, die nackte Figur rechts vom Brunnen oder die als Braut geschmückte links, gegebenenfalls die himmlische und welche die irdische Liebe repräsentiert, war schon zu Hofmannsthals Zeiten umstritten und wird bis heute kontrovers diskutiert.⁴⁰ In seinem Brief an Kessler evoziert Hofmannsthal nicht nur das Thema des Gemäldes, sondern im Hinweis auf das »Nebeneinander« der beiden erotischen »Weltmächte« und deren Personifikation auch zwei zentrale Aspekte von dessen Darstellung. Die Topographie des Stücks selbst hat überdies eine gewisse Ähnlichkeit mit der Landschaft Tizians, die vom Flachland des rechten, in den Horizont auslaufenden Bildhintergrunds über eine hügelige, von Seen durchzogene Formation

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, Brief an Harry Graf Kessler vom 29. Januar 1910, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 797.

⁴⁰ Eine Zusammenfassung des Diskussionsstands in der Entstehungszeit von Hofmannsthals Stück findet sich bei Olga von Gerstfeldt, *Venus und Violante*. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 3, 1910, S. 365–376. Wegweisend für die weitere Auseinandersetzung mit dem Gemälde waren die Studien von Erwin Panofsky, *Herkules am Scheideweg* und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig / Berlin 1930, S. 173–180; ders., *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980 (zuerst engl. 1939), S. 203–239; Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf. Frankfurt a.M. 1981 [zuerst engl. 1958], S. 165–171. Zu neueren Deutungen des Gemäldes, die sich vielfach von den neuplatonischen Interpretationen Panofskys und Winds absetzen, vgl. den Überblick und die Literaturhinweise bei Jörn Steigerwald, »Amor sacro e profano«. Modelle und Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance. In: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*. Hg. von Jörn Steigerwald und Valeska von Rosen. Wiesbaden 2012, S. 1–17.

zu der Erhöhung mit einer burgartigen Architektur im linken Bildhintergrund aufsteigt. Doch Hofmannsthals Umsetzung des Themas ist komödiantisch-parodistischer Natur. Nicht nur wird die irdische Liebe als polygame codiert. An die Stelle der beiden »zwillingshaft ähnlichen Frauengestalten«,⁴¹ die Tizian nach demselben Modell gemalt hat, treten bei Hofmannsthal zwei »große Herren, die de pair sind«. Die von ihnen repräsentierten erotischen »Potenzen« spiegeln sich in den Bildern, in denen Cristina den beiden Herren im ersten Akt erscheint, und in ihrem Verhalten gegenüber diesen Herren. Der eine, den sie durch einen Flirt mit ihrem Kanarienvogel im Käfig anlockt und »wie an einem Faden« zu sich »herzieh'n« will (S. 292), steuert wie sie bei der ersten Begegnung auf »das letzte Ziel« (S. 301) zu, doch versteht er darunter etwas anderes; der andere, der für sie ein »gutmütige[r] alte[r] Herr« in Begleitung der interessanten »Merkwürdigkeit« (S. 286) seines Dieners ist, sieht in ihr die Imago einer bräutlichen »Jungfrau«, die ihn an seine »selige Mutter« (S. 287) erinnert.

Herren und Diener

Wo in einer Komödie zwei »Herren [...] de pair sind«, liegt der Gedanke an einen gemeinsamen Diener und damit an Casanovas Zeitgenossen Carlo Goldoni und dessen Lustspiel »Il servitore di due padroni« (1746) nicht fern.⁴² »Cristinas Heimreise« spielt in dem Milieu des gemeinen Volks und an den transitorischen Schauplätzen von Straße und Wirtshaus, die für Goldonis Komödien generell charakteristisch sind; auch in Lessings Komödie »Minna von Barnhelm« (1767) fungiert das Gasthaus – wie zuvor in »Miss Sara Sampson« (1755) – als Schauplatz dramatischer Verwicklungen. Der Abenteurer Florindo teilt seinen Namen mit Florindo Aretuso, dem einen der beiden Herren, dem Goldonis Truffaldino dient. Obwohl auch die überarbeitete Fassung

⁴¹ Panofsky, *Herkules am Scheideweg* (wie Anm. 40), S. 180.

⁴² Andere Bezüge zu Goldoni, insbesondere zu »La locandiera« [UA 1752, dt. Titel »Mirandolina«], arbeitet Cristina Fossaluzza heraus: »Ein Hauch von Mystizismus«. Hofmannsthals Scheitern an Goldoni in der Komödie »Cristinas Heimreise«. In: HJb 26, 1918, S. 91–106.

»Cristinas Heimreise« heißt, ist Florindo hier das Zentrum des Stücks. Sein polygamer bzw. promiskuitiver Eros ist die kommunikative und konnektive Kraft, die die Handlung in Gang bringt und hält. Florindo kann in jedem Ton reden und beherrscht alle Formen des Gesprächs. Zugleich ist er der »Mittler« und »Kuppler«,⁴³ der mit allen Figuren verbunden ist und sie zusammenführt. Dass er unhistorisch lebt, zeigt sich nicht in scheiternden Szenen der Anagnorisis, sondern in gelungenen des *first contact*, des Kennenlernens und Bekanntschaft-Machens mit dem bzw. der Unbekannten. Sie gelingen auch deshalb, weil der Abenteurer sich selbst nicht kennt. Er hat einen Instinkt für seine Mitspieler, adressiert deren unbewusste Wünsche, aber er hat kein Bewusstsein seiner selbst und macht keine Erfahrungen. »Er blickt immer voraus, nie zurück.«⁴⁴ Als wäre sie die erste und einzige, ergreift er spontan jede Gelegenheit beim Schopf, die ihm ein Abenteuer verspricht. Blind für die Wiederholungsstruktur seines Daseins, gewinnt er eben dadurch das Vertrauen und die Zuneigung der anderen. Denn er handelt immer wieder aufs Neue nicht nur auf gut Glück, sondern »de bonne foi«, im guten Glauben, dass es für ihn nichts anderes auf der Welt gibt.

Um Gelegenheiten beim Schopf zu packen, die sich zufällig und unerwartet bieten, darf man entweder keinen »Plan« (S. 302) haben oder muss bereit sein, den gefassten Plan ad hoc umzustoßen. Zu dem »Lebensgenialen« Florindos gehört daher die Kunst der Improvisation. In der Commedia dell'Arte wird diese bekanntlich in der Praxis der Aufführung verlangt, in der die Schauspieler als typisierte Figuren bzw. Masken ein vorliegendes Szenario aus dem Stegreif auf der Bühne realisieren. Hofmannsthal übersetzt dieses Extemporieren der Schauspieler in das dramatische Handeln seiner Abenteurer-Figur. Florindo pflegt »aus dem Stegreif eine Bekanntschaft« (S. 348) zu machen, er agiert, indem er improvisiert. Dem Improvisieren entspricht die Sprunghaftigkeit, die ein zentrales Moment seiner Figurenkonzeption ist. Für ihn heißt es immer wieder aufs Neue: »Hier ist Rhodos, hier

⁴³ Richard Alewyn, Hofmannsthals erste Komödie (1936). In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 96–119, hier S. 111.

⁴⁴ Ebd., S. 113.

springe.« (S. 299) So wie die Szenenanweisungen vorsehen, dass er bei verschiedenen Gelegenheiten auf-, ab-, vor- und nachspringt, sind seine Reden ein improvisierter Reflex der jeweiligen Situation. Ein Künstler auch der Selbstbezauberung, springt er innerhalb von kürzester Zeit und jeweils mit voller Überzeugung in das Gegenteil dessen um, was er zuvor gesagt hat. Von der Behauptung »[a]lle Frauen sind gleich« und es sei nur die »schamlose Neugierde«, die einem »vorspiegelt, sie wären verschieden«, gelangt er ebenso mühelos zu der Feststellung, dass es eben diese »Neugierde« sei, die die Frauen »so schnell als möglich auf den Punkt bringt, wo sie einander gleichen«, während es doch allein auf das ankomme, was »jenseits dieses Punktes« liege, auf die »Ehe« und die »Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue« (S. 328f.), wie er umgekehrt von der Feier des Eheglücks mühelos zu dem Lob der Neugierde auf die »unendliche Verschiedenheit« der Frauen findet, die es »auszukosten« gelte (S. 352). Er macht auch sich selbst »taumlig mit Reden« (S. 281).

Während in Florindo die polygam-promiskuitive Natur des Eros erblüht, repräsentiert sein Gegenpart Kapitän Tomaso die auf die »geheiligte Ehe« gerichtete Liebe. So wie sich bei Goldoni der eine vermeintliche Herr als verkleidete Geliebte des anderen entpuppt, sind auch die zwei Herren Hofmannsthals kraft der von ihnen vertretenen erotischen »Potenzen« durch »Sympathie« (S. 282) verbunden. Den Capitano gibt es schon in der *Commedia dell'Arte*. Seine Figur geht auf den römischen *miles gloriosus* zurück, aber diese Vergangenheit hat Hofmannsthals Kapitän hinter sich. Er ist ein ehemaliger Kolonist und Seefahrer, der nicht bramarbasiert, sondern unbeholfen und mit schwerer Zunge spricht und in seinen Reden gern ein »Verdamm mich Gott« (S. 274 passim) einflucht. Seit seinem »vierzehnten Lebensjahr bis auf den heutigen Tag« hat er sich insgesamt »fünfunddreißig geschlagene Jahre« in den seinerzeit britischen Kolonien von Malaysia »unter halben und ganzen Bestien herumgetrieben« und »Gewalt erlitten und Gewalt geübt« (S. 280). Kapitän Tomaso ist also wie Baron von Weidenstamm ein Mann von etwa fünfzig Jahren, der die längste Zeit seines Lebens als Abenteurer verbracht hat und zu Beginn des Stücks in seine Heimat zurückgekehrt ist. Anders als Weidenstamm aber kommt er als ein bekehrter und abgedankter Abenteurer zurück, der im »Lande« seiner

»Väter« (S. 283) zu bleiben, zu heiraten und eine Familie zu gründen gedenkt. Denn Tomaso hat als Gefangener unter malaiischen Seeräubern eine Beinahe-Tod-Erfahrung gemacht, in der er seine »Sorte von Herrgott« (S. 327) und zugleich seinen Diener Pedro kennengelernt hat.

Auf diesen Diener hat Hofmannsthal sich immer besonders viel zugutegehalten, doch ist er ihm als komische Figur nicht geglückt. Daran ändert der Umstand nichts, dass Pedro nicht nur in ethnischer Hinsicht als »Mischling« (S. 266) – wie es im Personenverzeichnis heißt – gestaltet ist, sondern auch in kultureller und literarischer. Er ist ein fremdaussehender Javanese mit einem europäischen Vater, der von jesuitischen Patern erzogen wurde und von seinen Mitspielern als »Vieh« (S. 276 *passim*) und »Teufel« (S. 273 *passim*) beschimpft wird. Schon in der *Commedia dell'Arte* ist dem Capitano der Pedrolino zugesellt. Zugleich hat das Verhältnis von Tomaso und Pedro Ähnlichkeiten mit dem zwischen dem Erzähler in Hermann Melvilles Roman »Typee« und dem Diener Kory-Kory, der dem Erzähler während seiner Gefangenschaft auf den Marquesas-Inseln die Treue hält.⁴⁵ Pedro steht offenkundig auch in der langen literarischen Tradition exotischer Figuren, deren Funktion darin liegt, europäische Sitten aus der Perspektive eines Fremden zu beleuchten. Anregungen für die Ausgestaltung der Sprechweise Pedros verdankt Hofmannsthal dem Roman F. Ansteys »A Bayard from Bengal« (1902), den er von Kessler bekam,⁴⁶ sowie Informationen zu typischen »indo-chinesischen Verstümmelungen europäischer Sprachen«,⁴⁷ die er bei Fachkundigen einholte. Pedro sucht zereemonielles Gebaren in die ihm noch fremde Sprache zu übersetzen und

⁴⁵ Vgl. SW XI Dramen 9, Erläuterungen, S. 852, sowie Barbara Scheiner, »Aber hier in Europa ist es mit vielen Vorschriften«. Zur exotischen Herkunft der Dienergestalt Pedro in Hofmannsthals Komödie »Cristinas Heimreise«. In: *Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen*. Hg. von Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim und Franz Loquai. München 2005, S. 281–306, hier S. 293–298.

⁴⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Briefe an Harry Graf Kessler vom 18. April und 19. Dezember 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 773 und 786; Scheiner, »Aber hier in Europa ist es mit vielen Vorschriften« (wie Anm. 45), S. 289f.

⁴⁷ J. H. W. Schröder, Brief an Hofmannsthal vom 2. September 1909, SW XI Dramen 9, Zeugnisse, S. 777.

einen gehobenen Ton anzuschlagen, was zu permanenten Fehlleistungen führt. Er definiert sich selbst nicht als »Diener«, sondern als »europäischer Begleiter, Sekretär, Freund« (S. 268) seines Herren und deutet die promiskuitive Libertinage Florindos, zu der dieser auch den Kapitän ermuntert, als ein nach komplizierten »Vorschriften« (S. 270) verlaufendes polygames Ritual, an dem er ebenfalls teilhaben möchte. Im Verlauf des Stücks lernt er, wie man »die sehr gute Sache« (S. 270) mit der Heirat in Europa anfangen muss, und wird in der Erstfassung am Ende so mit der Hand von Pasca, der Dienerin Cristinas belohnt, wie Truffaldino mit der Hand Smeraldinas. Eine mit Goldonis Diener vergleichbare Doppelrolle ergibt sich daraus aber nicht. Das Personenverzeichnis weist Pedro als »Diener« (S. 266) des Kapitäns aus. Diesem ist er treu ergeben, so wie umgekehrt der Kapitän nach der Beinahe-Tod-Erfahrung unter malaiischen Seeräubern unverbrüchlich zu seinem Diener hält.

Weder Pedro noch Pasca, noch der Ceneda-Wirt und dessen Kinder, die Florindo zu Diensten waren bzw. sind, spielen die Rolle eines Dieners zweier Herren. Dennoch lässt Hofmannsthal diese Rolle nicht unbesetzt. Er überträgt sie auf die Person, die in dem Stück auf der untersten Stufe der sozialen Rangordnung steht, auf den mürrischen Hausknecht des Wirthauses, der allmorgendlich die Schuhe der Gäste putzt. Dieser Hausknecht ist der Schlüssel zur komischen Dramaturgie des Stücks. In Gestalt der Schuhe hat er es mit den Laufwegen und Abdrücken zu tun, die die beiden von den zwei Herren »vertretenen« »Weltmächte« hinterlassen.

Kommen und Gehen

Nachdem Florindo sich in der letzten Szene des ersten Akts spontan umentschieden hat und kurzerhand in die Barke zu Cristina, ihrem Onkel und ihrer Dienerin Pasca gesprungen ist, spielt der zweite Akt am Abend desselben Tages in einem Gasthof in Ceneda, der Zwischenstation auf der Heimkehr. Die Regieanweisung sieht folgendes Bühnenbild vor:

Vorsaal im Gasthof zu Ceneda. Rechter Hand mündet die Treppe. Links mündet ein Korridor, der zu anderen Gastzimmern führt. Rückwärts zwei Zimmertüren. In der Ecke links rückwärts führt's zur Küchenstiege. In der Mitte des Saales eine lange Wirtstafel, gedeckt für zehn oder zwölf Personen. Vorne links ein kleiner Tisch an der Wand, nicht gedeckt. Abendstunde, kurz vor dem Lichtenanzünden. Der alte Romeo und ein Bursche tragen die aus dem ersten Akt bekannten Gepäcksstücke nach links hin. Sie kommen später wieder zurück. (S. 307)

Nicht in betrügerischer Absicht, sondern fortgetragen von seinem eigenen Momentum, gibt Florindo zu Beginn des zweiten Akts in diesen Räumlichkeiten Anweisungen für ein festliches Souper »wie auf einer Hochzeit« (S. 313), mit Wein, Kerzen, Blumen und Musikern. Die Vorbereitung dieses Soupers, für das die beiden hinteren Zimmer hergerichtet werden, führt allerhand Personal auf die Bühne: den Wirt, den Wirtssohn, den Hausknecht, ein Küchenmädchen, einen Burschen. Derweilen wird auch die Wirtstafel vom Hausknecht spärlich gedeckt. Um sie versammeln sich nach und nach die Gäste, die nicht zu dem Fest geladen sind, darunter der Kapitän und Pedro sowie eine andere, namenlose Gesellschaft, die aus einem alten Herrn, einer »junge[n] Unbekannten« (S. 324, 338f., 351) und deren Diener besteht. Wie bei der lustigen Gesellschaft in »Der Abenteurer und die Sängerin« herrscht auf der Bühne also ein reger Betrieb; dieser umfängt auch die Figur des Kapitäns, der nach geselligem Anschluss sucht. Doch der Betrieb ist anderer Art und hat eine andere Funktion. Er besteht nicht in mikrologischen Prozessen der Vergesellschaftung, die sich im Rahmen der sozialen Spielform der Geselligkeit in einem Dauergerede manifestieren. Was beim Festmahl gesprochen wird, wird nicht mitgeteilt, die Gespräche an der Wirtstafel sind mehr als einsilbig. Die Betriebsamkeit manifestiert sich in einem bestimmten Aktionsmuster, das in der Figurenrede immer wieder aufgerufen und den Regieanweisungen gemäß ständig im Kleinstformat vollzogen wird.

Der Anfang des Aufzugs steht im Zeichen des Kommens. Der Abenteurer sowie Cristina und ihr Gefolge einerseits, der Kapitän und sein Diener andererseits stellen zu ihrer wechselseitigen Überraschung fest, dass die jeweils andere Gesellschaft bereits angekommen ist; die Figuren kommen Treppen herauf und herunter, sie kommen wieder, heraus, vor, sie sollen kommen oder nachkommen; Kerzen kommen, Mu-

siker kommen, eine neue Herrschaft kommt zu Tisch, das Essen für die Wirtstafel kommt usw. Dann »kommen« die Mitglieder der Festgesellschaft – Cristina, ihre Dienerin Pasca, ihr Onkel, Florindo –, die »vor der Wirtstafel über die Bühne« in das hell erleuchtete Festzimmer »gehen« (S. 322), wo die Musik einsetzt. Sie spielt zu einem Spiel auf, das aus nichts anderem besteht als einem stummen Kommen und Gehen, und zwar der Bediensteten, die, zwischen Anrichte und Festbankett hin- und hereilend und hintereinander herlaufend, die Wirtshaustafel passieren.⁴⁸ Nachdem sich die Essensrunden aufgelöst haben, gesellt Florindo sich noch einen Moment zu seinem Freund Tomaso, dem es »gemütlich« ist und der »gern in einem Wirtshaus« (S. 329) sitzt. Der Kapitän bleibt anschließend mit Pedro allein an der Tafel und geht erst ab, als der Hausknecht ausgekehrt und die Lichter gelöscht hat. Bevor der Vorhang fällt, läuft Florindo, in einen Mantel gehüllt, über die Bühne.

Der dritte Akt beginnt in aller Herrgottsfrühe mit einem Gespräch zwischen dem Hausknecht, der gerade die Schuhe der Gäste putzt, und dem Diener der anonymen Herrschaft. Als der Diener sich erkundigt, »ob jemand von euren Gästen« (S. 334) heute ebenfalls nach Mestre fährt, erhält er vom Hausknecht den Bescheid:

Von unseren Gästen? Meinen Sie wirklich, daß ich mich darum kümmerre, was diese Leute tun? Sie kommen, man weist ihnen ein Zimmer an, sie machen Unreinlichkeit und gehen wieder. Es gibt nichts Dümmeres unter der Sonne als dieses ewige Ankommen und Wiederabfahren. Sie ekeln mich an, alle zusammen. Ich kann ihre Physiognomien nicht ertragen. Ich sehe ihnen niemals ins Gesicht. Aber mit ihren Schuhen muß ich mich, Gott sei's geklagt, abgeben – das genügt. Da habe ich sozusagen den Abdruck ihrer läppischen Existenzen in den Händen. Es ist so widerwärtig, wie wenn ich ihre Gesichter in die Hand nehmen müßte. Wie die Idioten laufen sie einer hinter dem andern her und vertreten dabei in idiotischer Weise ihr Schuhwerk. (S. 334)

⁴⁸ Als Anregung für die Ausgestaltung dieser Bedienungsszene dürfte wiederum Goldonis »Diener zweier Herren« fungiert haben, wo Truffaldino im zweiten Akt (Szene vierzehn und fünfzehn) hierhin und dorthin eilt, um seinen in getrennten Räumen des Gasthauses speisenden beiden »Herren« die Gerichte zu servieren, die er dem Kellner abnimmt.

Was sich in der Abendgesellschaft des zweiten Akts abspielt, ist nichts anderes als das, was sich aus der Sicht des Hausknechts permanent im Gasthaus ereignet: Kommen und Gehen und hintereinander Herlaufen. Das ist zunächst einmal das grundlegende Aktionsschema, das der erotische Abenteurer Florindo in ewiger Wiederholung vollzieht. Auch im Wirtshaus ist er bereits häufiger vorbeigekommen, und alle drei Töchter des Wirts »rühmen« sich, seine »nähere Bekanntschaft kennen zu haben« (S. 310). Sein Eros ist ein transitorischer und passagerer. Er folgt dem Puls einer Lust, die kommt, vorübergeht, abgeht. »Ist was passiert?« (S. 289), fragt die hellsichtige Pasca, nachdem Cristina in Venedig nach der ersten kurzen Ansprache durch Florindo errötet und wie angewurzelt stehen geblieben ist.

In dem Aktionsschema des Abenteurers steckt aber auch eine der grundlegenden Operationen der Gattung des Dramas selbst. Auch die dramatische Handlung beruht auf einem ständigen Kommen und Gehen, auch die *dramatis personae* werden überhaupt nur zu Personen eines Dramas, indem sie auftreten und abtreten.⁴⁹ Während solche Auftritte im traditionellen Drama Vorschriften und Regeln unterliegen und der Exposition und Individualisierung der dramatischen Charaktere dienen, werden sie im modernen Theater zunehmend dereguliert.⁵⁰ An die Stelle des kontrollierten Hervortretens identifizierbarer Subjekte tritt das ungeordnete »Kommen und Gehen der Unbekannten«,⁵¹ deren Wege sich an Schauplätzen wie der Straße, dem Gasthof oder dem Hotel zufällig schneiden. Die Verwicklung der Charaktere weicht Spielformen, die die »einander tausendfach kreuzenden Lebensmöglichkeiten«⁵² der Moderne zur Darstellung bringen und im Auf

⁴⁹ Vgl. hierzu Juliane Vogel und Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*. Berlin 2014; Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittspraktiken zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2018.

⁵⁰ Vgl. Juliane Vogel, *Kommen und Gehen. Notizen zu einer Verkehrsformel der Bühne*. In: *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*. Hg. von Franziska Bergmann und Lily Tonger-Eck. Würzburg 2016, S. 35–47.

⁵¹ Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (Kapitel: Die Hotelhalle). In: *Ders., Werke*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 107–209, hier S. 137.

⁵² Hugo von Hofmannsthal, *Brief an Carl J. Burckhardt vom 11. Juli 1926*, BW Burckhardt (1957), S. 298.

und Ab unbestimmter Figuren die gesteigerte Kontingenz des sozialen Verkehrs in Szene setzen. Indem Hofmannsthal diese grundlegenden Operationen des Dramas in »Cristinas Heimreise« mit dem triebhaften Aktionsschema des Abenteurers eng führt, erotisiert er diese Operationen selbst. Das unentwegte Kommen und Gehen gleicht einem Spiel im Spiel, einem metadramatischen Lust-Spiel im buchstäblichen Sinn des Wortes, das den Puls des Triebes figuriert, der hier umgeht.

Der Eros Florindos ist die Triebkraft dieses Lust-Spiels. Doch sind alle Hauptpersonen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, in das Treiben involviert. Sie bilden ein Ensemble, dessen Mitglieder in doppelter Hinsicht »Passagiere[]« (S. 333) sind. Sie passieren ein Wirtshaus, in dem sie vorübergehend zu Gast sind, und absolvieren dabei zugleich in dramaturgischer Hinsicht eine Passage auf der Heimreise Cristinas. Das Kommen und Gehen, das sich im zweiten Akt auf der Bühne vollzieht, figuriert entsprechend auch den größeren Handlungsbogen, der von den Zusammenkünften in und Abreisen aus Venedig über die Ankünfte in der Durchgangsstation Ceneda bis zu den Abgängen von derselben reicht.

Als Agent der Entzauberung reduziert der Hausknecht diesen Verkehr auf seine prosaischen Maße. Für ihn sind die Gäste allesamt unbestimmte »Leute«, deren »Physiognomien« und »Gesichter« ihn anwidern und deren Woher und Wohin ihm gleichgültig ist. Ihm genügt vollauf der pedestrische »Abdruck« ihres Schuhwerks, das sie bei ihrem ewigen Kommen und Gehen »vertreten«. Damit hat er die Masken der Trieb-Charaktere in den Händen, die ihre Laufwege bestimmen. Statt nach Maßgabe der Eigennamen der Gäste unterscheidet er sie nach ihren Zimmernummern. Cristina ist Nummer sieben, Florindo Nummer zehn, der alte Herr mit der jungen Unbekannten Nummer dreizehn, der Diener dieser Herrschaft Nummer vierzehn. In dieser Nummernprosa wird das Thema von gleich und verschieden variiert, das Florindo in seiner Registerprosa an den summarisch geschätzten »dreißig oder fünfzig oder hundert Frauen« durchdekliniert, die er »näher gekannt« (S. 328) hat. Während Pedros wiederholte Wendung »Nummer eins« (S. 276, 287, 318, 322, 358) dazu dient, Attributen wie böse, traurig, schön usw., die sich auf besondere Umstände oder Ein-

zelle beziehen, Nachdruck zu verleihen,⁵³ identifiziert der Hausknecht die Vielzahl der verschiedenen Gäste, die im Wirtshaus vorbeikommen und vorübergehen, mit dem immer gleichen Vorrat an Zimmernummern, die beliebig zugeteilt werden und sich nur durch ihren bedeutungslosen Zahlenwert unterscheiden.

Im Hinblick auf die Passgenauigkeit dieser prosaischen Maße deuten sich allerdings schon im zweiten Akt Differenzen an. Weder wird die Zimmernummer des Kapitäns bekannt gegeben, noch dürfte der Hausknecht stark vertretene Schuhe vor dessen Zimmer finden. Nachdem Tomaso es schon im ersten Akt abgelehnt hat, mit dem Kuppler Florindo ›mitzukommen‹ (vgl. 282, 284) – was im zweiten erneut zum Thema wird (vgl. S. 319f.) –, ist er zwar vor diesem in Ceneda angekommen, doch beteiligt er sich nicht an dem unentwegten Kommen und Gehen, das sich auf der Bühne abspielt. Er bleibt mit Pedro an der Wirtstafel sitzen, an der er zu Beginn des Abends Platz genommen hat, und geht als Letzter ab. Wo des einen Lust in ewiger Wiederholung kommt und vorübergeht, kommt des anderen, um zu bleiben. Das lässt definitive Abgänge erwarten, die selbst den Hausknecht überraschen könnten.

Die Nacht in Ceneda bezeichnet die Achse Stücks. So wie der Abend in die Vereinigung von Cristina und Florindo und der Morgen in ihre Trennung mündet, setzt sich das Kommen und Gehen im dritten Akt in einem Bühnenverkehr fort, der in die definitiven Abgänge mündet. Für diese sind zwei Richtungen ausgelegt: weiter und hinauf nach Capodiponte oder zurück und hinunter nach Venedig. Die Konfusion, die daraus entsteht, dass bis zur letzten Minute offenbleibt, wer mit wem wohin geht, ob Florindo möglicherweise zunächst allein nach Venedig zurückkehrt und dann zurückkommt, und der Kapitän möglicherweise erstmal in Ceneda bleibt, muss hier nicht nachgezeichnet werden. Was Florindo angeht, obsiegen im Lauf dieser Konfusion jedenfalls Neugier und Abenteuerlust. Er entscheidet sich spontan um und setzt, bevor er in ihrem Zimmer schweren Herzens Abschied von der ahnungslosen Cristina nimmt, zu einem weiteren Sprung an: »Jetzt

⁵³ Diese Wendung gehörte zu den »indo-chinesischen« Spracheigentümlichkeiten, nach denen Hofmannsthal sich bei J.H.W. Schröder erkundigte (vgl. Anm. 47).

hinein und wieder heraus und in den Wagen.« (S. 355) Florindo hat mit der »jungen Unbekannten«, die den fremden alten Herrn begleitet, eine neue, »anderweitige Bekanntschaft« (S. 351) gemacht, und wird in ihrer Gesellschaft wieder hinunter und zurück nach Venedig fahren. Als der Kapitän, der ursprünglich geplant hatte, den vermeintlichen Brautleuten hinauf ins Gebirge zu folgen, begreift, zu welchem »Entschluß« (S. 353) Florindo gekommen ist, hat dieser aber bereits in Gedanken für Abhilfe gesorgt. Ihm ist nicht entgangen, dass der Kapitän willens sein könnte, seinen »Platz« (S. 354) einzunehmen, und er überzeugt seinen zögernden, aber in der Tat willigen Freund, an seiner Stelle Cristina, wenn sie damit einverstanden ist, auf der letzten Station ihrer Heimreise zu begleiten.

Als der Hausknecht, der von diesem Arrangement nichts ahnt, von dem unmittelbar bevorstehenden Abgang des Kapitäns erfährt, schickt er sich an, dessen Gepäck auf den Wagen von Florindo – der »Chaise von Nummer zehn« (S. 359) – aufzuladen. Aber der Kapitän korrigiert ihn: Er werde mit Cristina und ihrem Onkel ins Gebirge fahren, Florindo mit der anderen Gesellschaft nach Venedig. Das letzte Wort hat der Hausknecht, der diesen Bescheid gegenüber dem Kapitän in den Worten zusammenfasst:

Sie fahren mit Nummer sieben
zeigt nach links
hinauf, während er
zeigt nach rückwärts
mit Nummer dreizehn
zeigt nach oben
hinunterfährt. Das übertrifft meine Erwartungen.
Eilt ab mit seinen Taschen.
Kapitän sieht ihm gutgelaunt nach.
Vorhang fällt. (S. 359)

Während der Vorhang sich in der Erstfassung von »Cristinas Heimreise« noch ein weiteres Mal für den dritten Akt in Capodiponte hebt, fällt das Ende des Stücks in der überarbeiteten Version mit diesem Abgang aus Ceneda zusammen. An die Stelle der Ehe tritt ein Tusch: Mit einer aufsteigenden und einer absteigenden Ensemble-Nummer werden die Figuren verabschiedet.